

**ГЕОРГИЙ ХУБОВ**

**АРАМ ХАЧАТУРЯН**



ГЕОРГИЙ ХУБОВ



**АРАМ  
ХАЧАТУРЯН**

*Монография*

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
МОСКВА 1962

## ИСТОКИ

Теперь — всмотрись в родные недра, —  
Откроешь в них источник щедрый,  
Залог второго бытия...

Гете



Родина Арама Хачатуряна — Тбилиси, город поэтический и весьма своеобразный. В нем причудливо сплелись Восток и Запад, старина и современность, терпкий аромат древней многоликой культуры и дух на-стойчивой цивилизации.

Еще Пушкин обратил на это внимание в своем «Путешествии в Арзрум» Через полстолетия — Чайковский, посетив Тбилиси, был поражен своеобразием контрастных сочетаний и во внешнем облике и в жизни полюбившегося ему города. «Самый Тифлис необыкновенно симпатичен и оригинален, — писал он в 1886 году, — в особенности потому, что Европа с Азией здесь на всяком шагу сталкиваются, сливаются, пикантно контрастируют между собой... Сколько ни изучаешь, сколько ни бродишь, все наталкиваешься на новые оригинальные явления...»<sup>1</sup>.

Шли годы, десятилетия. Город рос и совершенствовался. Но это своеобразие сохранялось, как сохраняется оригинальная черта характера; рожденная условиями исторического развития. Бег времени не уносит и не стирает ее — лишь придает ей новые приметы и оттенки. Рельефно обозначилось это своеобразие и в музыкальной жизни города.

Тбилиси — древняя столица Грузии с самобытным национальным обликом. Вместе с тем это и крупнейший культурный центр всего Закавказья, притягательную силу которого ощущали художники, поэты и музыканты разных племен и народов. Грузинская столица, с ее многонациональным населением, была для них радуш-

<sup>1</sup> Дни и годы П. И. Чайковского. М.—Л., 1940, стр. 370.

ным домом. И здесь звучали не только песни Грузии — карталино-кахетинские, гурийские, сванские, мегрельские, — пленяющие девственной красотой выразительного мелоса, неповторимым своеобразием народной полифонии. Издавна сюда стекались певцы и музыканты из Азербайджана, Армении, Персии. Со времен великого Саят-Новы (XVIII в.) здесь стали традицией выступления и состязания прославленных ашугов, а затем ханенде и сазандаров. Они завоевали большую популярность, и их искусство, глубоко внедряясь в быт, внесло свой характерный колорит в музыкальную жизнь города.

В 1851 году в Тбилиси открылся оперный театр. Приезжает итальянская труппа Барбieri. И вот новый контраст. Впервые ставятся «Лючия», «Севильский цирюльник», «Эрнани», «Норма»... Спектакли вызывают живейший интерес темпераментной, эмоционально восприимчивой тбилисской публики. Увлечение итальянской оперой охватывает широкие круги слушателей. «На итальянские мотивы складываются грузинские слова и постепенно проникают в народ...», — говорит Д. Аракишвили<sup>1</sup>. И в певучем гомоне улиц и площадей прихотливо перемежаются, сплетаются народные грузинские мелодии, импровизации ашугов, мугамы сазандаров и своеобразно интонируемые мотивы из полюбившихся итальянских опер...

Вместе с тем, в музыкальной жизни Тбилиси все более заметно сказывается благотворное воздействие передовых, демократических традиций русской культуры, способствующее развитию профессионального художественного образования, выявлению и росту одаренных композиторов, воспитанию национальных кадров искусства. Пробуждается серьезный интерес к собиранию, изучению и пропаганде народной музыки; появляются первые фольклорные сборники, статьи; организуются этнографические хоры и т. д. В 1873 году грузинский певец Х. Саванели (однокашник Чайковского по Петербургской консерватории) открывает, совместно с пианистом А. Мизандари, музыкальную школу, послужившую основой созданного в 1886 году — при помощи русских друзей — Тбилисского музыкального училища; им

---

<sup>1</sup> Д. И. Аракишвили. Краткий исторический обзор грузинской музыки. Тбилиси, 1940, стр. 40.

руководит М. Ипполитов-Иванов, позднее — Н. Кленовский. Среди питомцев этого, тогда еще скромного по масштабам, училища — будущие корифеи грузинской и армянской оперы: З. Палиашвили и А. Тигранян. Постепенно разворачивается филармоническая деятельность — устраиваются симфонические и камерные собрания<sup>1</sup>. Оперный и концертный репертуар обогащается произведениями русской и западноевропейской классики, а позднее и произведениями композиторов Закавказья.

Так закрепляются новые традиции, и своеобразие музыкальной жизни города оттеняют новые меты, новые черты. Тбилиси увлекается итальянской оперой, восторженно встречает Чайковского, уливается дебютами молодого Шалялина... Но не изменяет и давним традициям родного искусства: здесь не меркнет слава народных певцов-сказителей, ашугов и гусанов, ханенде и сазандаров. И характерно, что в народном музицировании, составляющем органическую, неотъемлемую часть тбилисского городского быта, устанавливается атмосфера живого творческого общения различных национальных культур, столь благоприятствующая их оригинальному развитию, их взаимообогащению и дружбе. Эта своеобразная жизнь народного искусства в Тбилиси все более заинтересовывает, привлекает чутких и наблюдательных композиторов, поэтов, художников.

В процессе формирования национальных школ музыкального искусства Грузии, Армении, Азербайджана выдвигается плеяда талантливейших композиторов, деятельность которых так или иначе связана с Тбилиси. Обращаясь к щедрым, почти нетронутым еще родникам народного творчества, вырабатывая свой национально-характерный стиль, они пытливно учатся на замечательных образцах мировой классики — оперной, симфонической, хоровой, камерной. Многие совершенствуются в Петербурге и Москве. Углубляются и крепнут творческие связи с выдающимися мастерами русского реалистического искусства, с передовой русской культурой, могучий рост которой оплодотворен гуманными идеями революционных демократов.

---

<sup>1</sup> Первый симфонический сезон в Тбилиси открылся 5 ноября 1882 года концертом, которым дирижировал М. Ипполитов-Иванов.

Все это одухотворяет творческие искания прогрессивных деятелей национальных культур, активизирует их созидательную работу, получающую все более широкий размах к концу столетия — в условиях подъема национально-освободительной борьбы народов Закавказья, важным центром которой становится Тбилиси. И близкие идейно-демократические устремления в борьбе против реакции и национального гнета, и сложившиеся традиции народного искусства (в его «городском бытовании»), и прочные творческие связи с передовой русской культурой — при всем различии национальных и индивидуально-художественных особенностей — способствуют непосредственному общению в Тбилиси русских, грузинских, армянских и азербайджанских деятелей музыки, литературы, театра. Верно замечает Ш. Асланишвили: «История музыкальной культуры многонационального населения Тифлиса XIX века даёт массу ценного материала о музыке не только Грузии, но и Азербайджана, и Армении, не говоря уже о классической музыке России и Западной Европы»<sup>1</sup>.

К сожалению, серьёзное исследование этого обширного фактического материала, свидетельствующего об исторически сложившихся связях и творческом взаимодействии музыкальных культур народов Закавказья (а также России и Западной Европы), долгое время тормозилось буржуазно-националистическими и даже антагонистическими тенденциями, которые поощрялись реакционной «национальной» политикой царизма. Буржуазное искусствознание рассматривало национальные культуры изолированно, как некие извечно данные, замкнутые в себе категории — вне жизненных процессов социально-исторического развития. Вопрос о плодотворных взаимосвязях национальных культур игнорировался либо заслонялся схоластическими спорами и распрями по поводу так называемых «господствующих влияний» и «заимствований». Подлинно народной признавалась только старинная крестьянская песня. От городского фольклора пренебрежительно отворачивались, как от чего-то случайного, наносного, чуждого народному искус-

---

<sup>1</sup> Ш. Асланишвили. Проблемы музыкального наследия в Грузии. Статья в сборнике: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., Музгиз, 1956, стр. 114.

ству, национальной культуре. Не удивительно поэтому, что многое — и в народной музыке и в творческой деятельности композиторов — представлялось тенденциозно, односторонне.

Систематическое соби́рание и изучение народного творчества, исследование исторического развития национальных музыкальных культур Закавказья, — начатое уже в наше советское время, — позволяет говорить о многих глубинных источниках обогащения этих культур в их дружественных взаимосвязях.

Один из этих источников — древняя и вечно-юная жизнь многонационального народного искусства в Тбилиси, столь своеобразно сочетающая разнохарактерные традиции, жанры и формы музыкально-поэтического творчества. Из этого источника многое почерпнули композиторы еще в прошлом столетии. Самое благотворное влияние оказала на них и атмосфера живого, непосредственного общения национальных культур в народной музыке. Не случайно же, вопреки косным националистическим тенденциям, в Тбилиси — бок о бок с зачинателями и выдающимися представителями грузинского музыкального искусства — работали известные армянские композиторы, педагоги, артисты, выступали лучшие азербайджанские музыканты (не говоря уже о постоянном и тесном общении с деятелями русской культуры). И это, разумеется, не мешало, а, напротив, способствовало выявлению их национальной самобытности.

Весьма примечательны в этом отношении традиции армянской музыки в культурной жизни грузинской столицы. Достаточно напомнить, к примеру, что в Тбилиси развертывается энергичная деятельность крупного армянского композитора и педагога Х. Кара-Мурзы: в восьмидесятые годы он здесь собирает и обрабатывает народные песни, организует первый армянский многоголосный хор (а затем и специальные хормейстерские курсы). В Тбилиси, по окончании петербургской консерватории (в 1887 г.), много лет трудится М. Екмалян. Здесь у него занимается (в 1895—1896 гг.) молодой Комитас и здесь же он впоследствии выступает с концертами и лекциями об армянской народной музыке. С Тбилиси связаны и другие видные деятели армянской музыкальной культуры — В. Корганов (автор книги «Кавказская музыка»), Сп. Меликян, Ром. Меликян,

А. Тер-Гевондян, С. Бархударян. В 1912 году здесь учреждается Армянское музыкальное общество — с целью систематической пропаганды родного искусства. По инициативе общества устраиваются авторские концерты и вечера А. Спендиарова, горячо принятого широкой тбилисской аудиторией...

Можно привести еще немало примеров, характеризующих традиции армянской музыки в Тбилиси. Но подчеркнем главное: жизненность этих традиций. Они «произрастали» на плодотворной почве народного искусства — в атмосфере живого общения национальных культур Закавказья, развитие которых поддерживалось и обогащалось связями с русской и западноевропейской классикой, с прогрессивным движением музыкальной современности. И именно здесь — в народной почве этих традиций — таятся истоки творчества *Арама Хачатуряна*.

В детские и отроческие годы он близко соприкоснулся с щедрым источником народной музыки и поэзии — с искусством ашугов и сазандаров, украшавшим тбилисский быт. И это искусство, еще задолго до того, как определилось художническое призвание будущего композитора, оказало громадное воздействие на его впечатлительную натуру и, следовательно, на первоначальное формирование его природного таланта.

Он рано узнал и особенно полюбил творчество бродячих ашугов. В их затейливых импровизациях он угадывал чутким ухом отголоски простодушных народных песен, которые напевала мать. Но в исполнении ашугов знакомые, казалось, мелодии звучали богаче, нарядней, завораживая красочностью свободной интерпретации и тем «волшебством ритма», тайна которого постигается, очевидно, только в народном искусстве.

Для молодого Хачатуряна это был источник волнующих впечатлений и первых творческих радостей. Его влечение, вначале бессознательное, неуклонно росло. И с годами он научился понимать истинный смысл искусства ашугов и сазандаров — искусства, концентрировавшего в художественной форме огромный жизненный опыт, мудрость мысли, непосредственность чувства и своеобразие выражения.

Живые впечатления от народной музыки и поэзии, проникнув в самую глубь сознания одаренного юноши, пробудили в нем дар художника. Впоследствии он про-

шел «искус» классической и современной музыки, в совершенстве овладел композиторским мастерством; но выработать *свой* индивидуально-яркий язык, свою манеру выражения и свой стиль он сумел благодаря этой — с юных лет и накрепко установившейся связи с народным искусством. И заметим: чем более она углублялась, тем органичнее, свободнее, шире проявлялся национально-самобытный талант композитора.

Народные истоки художественной деятельности Арама Хачатуряна разнообразны. Все же главенствующую роль здесь чаще всего играет искусство ашугов. Это и понятно, ибо само оно питается глубинными источниками народной музыки и поэзии, отбирая, сочетая и по-своему синтезируя разнохарактерное в характерном. Обаяние образной выразительности ашугских напевов и импровизаций, пленившее нас в ранних произведениях Хачатуряна, не увядает в зрелом творчестве композитора; напротив — ощущается полнее и глубже. Юношески прямодушное любование многообразием форм народности, с развитием художника, уступает место воплощению идеи народности... В чем же смысл и своеобразие искусства ашугов, обладающего непреодолимой силой эмоционального воздействия?

На Востоке ашугов называют художественной совестью народа. И не случайно. Это верные спутники и певцы жизни народной. В своих песнях и сказах они славят свободу и братство, любовь и мужество, обличают зло, насилие и несправедливость. Их искусство, сохранившее черты древнего синкретизма, исполнено высокой страстности и всегда обращено к народу. Ашуг («ашиг» по-арабски — «одержимый страстью», «влюбленный») — поэт и музыкант, вдохновенный артист-импровизатор и увлекательный рассказчик. Он поет и повествует не только «о делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой», но горячо откликается и на события современности. И в народе он всегда добрый друг и желанный гость. Талантливейший армянский ашуг Дживани говорит:

... Ашуг родился светляком,  
Разносит вести, всем знаком.  
Он облако под ветерком, —  
Сегодня тут, а завтра там...

Скитания бороздили жизнь ашугов, закаляя их в нужде и лишениях, но зато и щедро одаряя опытом. В постоянном общении с народом почерпали они и бодрость духа, и мудрость здоровой философии жизнелюбия — тот неистребимый оптимизм, которым освещено все творчество ашугов. Наблюдая жизнь, учась у народа, они создали свою школу синкретического искусства, проникнутого духом поэзии и музыки.

Ашуги — древнее племя свободолюбивых народных певцов-сказителей. Их предшественниками в Азербайджане были о з а н ы, замечательное искусство которых раскрывается в национальном героическом эпосе «Китаб Дедэ-Коркуд» (ок. X в.). Армянские ашуги ведут свою родословную от г у с а н о в, фигурирующих уже в знаменитом эпосе «Сасунци Давид». Озаны и гусаны — братья по духу, да и по «роду оружия», — были национальными выразителями дум и чаяний народов Азербайджана и Армении. Поэзия их легенд и преданий концентрировала народную мудрость, музыка — красоту и силу народной песни.

Традиции озанов и гусанов унаследовали и великолепно развили азербайджанские и армянские ашуги. Широко пользуясь богатствами народного искусства, многообразием его жанров, тем и форм, ашуги выработали свой необычайно гибкий музыкально-поэтический язык, способный выражать и ораторский пафос, и драматическую взволнованность, и нежнейшую лирику, и тонкий юмор. Они выработали и свой характерный стиль исполнения, свободно сочетающий речь, актерски выразительную речитацию, развитую мелодическую песенность и колоритный инструментализм. С давних времен ашуги известны не только как поэты и певцы-импровизаторы, но и как талантливые актеры, постановщики и участники народных музыкально-сценических представлений (кукольный театр «Кечал пахлеван», сцены из сельской жизни в сопровождении инструментальной музыки «каравелли», пантомимы и музыкальные инсценировки народных сказок и любимых эпизодов из героического эпоса, обрядовые «игрища» с песнями, танцами, массовыми сценами и т. д.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О музыкально-сценических формах гусано-ашугского искусства говорит Г. Тигранов в I томе исследования — Армянский

Гуманное и глубоко демократичное искусство ашугов облечено в ярко выраженные национальные формы. Ему, конечно, совершенно чужда узкая национальная ограниченность. Горячие проповедники дружбы и братства народов, ашуги исповедуют добрую истину: подлинное искусство любой национальности должно быть достоянием всех народов и содействовать их единению. Многие ашуги слагают и исполняют свои сказы и песни на разных языках (азербайджанском, армянском, грузинском, персидском, турецком). Они хорошо знают и увлекательно интерпретируют образцы классической поэзии народов Востока.

Искусные мастера пения, владеющие весьма своеобразной, разработанной вокальной техникой, они, вместе с тем, — отличные исполнители на народных инструментах: сазе, кеманче, таре, дудуки (ясты-баламан) и других. Излюбленные инструменты ашугов — щипковый саз и смычковая кеманча — воспеты в песнях. О высоком значении инструментального начала в творчестве ашугов говорят звучные строфы Саят-Новы, посвященные кеманче (привожу их в переводе В. Брюсова):

Из всех людьми хваленых лир полней звучишь ты, кеманча!  
Кто низок, не иди на пир: пред ним молчишь ты, кеманча!  
Но к высшему стремись: весь мир, всех покоришь ты,  
кеманча!

Тебя не уступлю я: мне — принадлежишь ты, кеманча!

Песнь ашуга всегда сопровождается игрой на народном инструменте (чаще всего на сазе или кеманче), отличающейся разнообразием выразительных оттенков — в мелодии и ритме, в тембре и динамике. Однако роль инструмента вовсе не ограничивается аккомпанементом — поддержкой движения песенной мелодии и типичным «организованием» (нередко на открытых струнах) терпких кварт-квинтовых созвучий, составляющих прочную основу лада. Песнь-импровизацию ашуга обрамляют инструментальные прелюдии, можно сказать — маленькие увертюры с несложной, но тонкой вариационной разработкой характерных мотивов, интерлюдии и

---

музыкальный театр (Арменгиз, 1956, стр. 19 и след.; там же литература по этому вопросу). См. также статью В. Кривоносова — Ашуги Азербайджана — в № 4 «Советской музыки» за 1938 год.

постлюдии. Они комментируют и по-своему обобщают смысл и образное содержание песни. Выразительность пения оттеняется не менее интересно, когда ашуг выступает в содружестве с дудукистом (баламанчи) или с небольшим инструментальным ансамблем, т. н. «десте» (дудуки, бубен, зурна). Слушая ашугов, вновь и вновь поражаешься их неисчерпаемой фантазии, мелодической и ритмической изобретательности.

Инструментальное начало, рожденное стихией народного песенно-танцевального мелоса, заложено в самой природе ашугского искусства. Органично сливаясь с пением и игрой ашуга, оно выявляет в его творчестве зачатки народного симфонизма, таящего богатейшие возможности развития (что, как увидим, чутко уловил и художнически смело показал в своих произведениях Арам Хачатурян).

Талант ашуга — дар народа. Он раскрывается в творческом восприятии и отражении жизни народной. Дух «сообщительности» способствует многостороннему и в то же время целостному развитию талантливых ашугов. Воспринимая и применяя довольно сложную систему выразительных средств, приемов и правил своего искусства, выработанную поколениями народных мастеров, они совершенствуют и обогащают ее опытом жизни, проверяют творческим соревнованием. Живое свидетельство тому — знаменитые состязания ашугов — эти турниры народных певцов, соревнующихся в силе экспрессии музыкально-поэтического творчества, импровизаторском мастерстве, виртуозном владении инструментом.

Истинный творец ашугских мелодий — народ-художник. «Народ — это все равно, что золотоискатель, бриллиантоискатель: он выбирает, сохраняет и несет, шлифуя на протяжении многих десятилетий, только самое ценное, самое гениальное...»<sup>1</sup>. Таковы ашуги — плоть от плоти, кровь от крови народа. Золотоискатели и ювелиры, они отбирают самое ценное в народном мелосе, разрабатывают и обогащают его, а наиболее талантливые, выдающиеся ашуги и создают новые мелодии, получающие признание народных.

---

<sup>1</sup> М. И. Калинин. Речь при вручении орденов работникам искусств, 27 мая 1936 г.

Так устанавливаются своего рода «номосы» — от-кристаллизовавшиеся и узаконенные традицией напевы, которыми пользуются все ашуги. Но каждый вносит нечто свое, новое, выказывая индивидуальную манеру и мастерство в непринужденной интерпретации этих типических тем-мелодий. Разумеется, здесь идет речь о настоящих, т. е. высокоталантливых ашугах. «Бесталанные, прочь! Название ашуга тот хранит, кому дар испытанный дан!» — восклицает Дживани...

Жизнеспособность этих характерных, «отстоявшихся» тем-мелодий поразительна. Они возникают вновь и вновь — в разнообразнейших по содержанию песнях-импровизациях, словно излучая творческую энергию, «подсказывая» интонации, созвучия, ритмы, краски, оттенки для выражения мысли и чувства ашуга. Поэтические строфы сливаются с мелодией, неуловимо тонко варьируя ее, — в излюбленных формах «баяты» (четверостишия), «мухаммес» (пятистишия), «газели» и т. д. В исполнении ашугов вы можете услышать и героические сказы-легенды, и философские поэмы, и страстные песни любви, и нравоучительные оды, и полные остроумия и блеска диалоги — «дейшме» (в состязаниях певцов), и смелые сатирические песни, и веселые музыкальные шутки...

Тот, кто слушал ашугов, знает, что красота и сила их творчества, вся прелесть их импровизаций полностью раскрывается в живом исполнении, столь богатым выразительными оттенками, трудно поддающимися нотации (в этом отношении магнитная лента передаст гораздо больше, чем самая точная нотная строка). Все же, чтобы дать читателю хотя бы некоторое представление, приведу записи двух разнохарактерных песен-импровизаций выдающегося армянского ашуга *Дживани*<sup>1</sup> (1846—1909), творчество которого во многом родственно А. Хачатуряну.

Первая — «Пусть погибнут злые люди» — исполнена драматического пафоса: ашуг поет о суровой жизненной борьбе, призывая быть мужественным, храбрым.

---

<sup>1</sup> В статье Х. Торджяна — Ашуг Дживани («Советская музыка», 1938 г., № 1), откуда цитируются эти записи, читатель может познакомиться с биографией и характеристикой творчества замечательного народного певца.

Это — импровизация-речитатив с типичными «ораторскими» интонациями:

Ашуг ДЖИВАНИ  
«Пусть погибнут злые люди»



Другой пример — проникновенная лирическая песня-дума «Придут — уйдут...». В простом сердечном напеве ее (запись Романоса Меликяна) воплощен глубокий образ — «чувствуемая мысль» всей этой философски мудрой поэмы:

Как дни зимы, дни неудач недолго тут: придут — уйдут.  
Всему есть свой конец, не плачь! Что бег минут: придут — уйдут.  
Тоска потерь пусть мучит нас; но верь, что беды лишь на час:  
Как сонм гостей, за рядом ряд, они спуют: придут — уйдут...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Перевод В. Брюсова; полностью помещен в Антологии армянской поэзии. М., 1940, стр. 350.

2 Quasi improvisato



Да, ашуг не только певец любви, он также — борец, трибун, мастер жизни и учитель. Высокая народность искусства ашугов служила примером для многих передовых деятелей культуры. «Часто видел я, — вспоминал великий армянский писатель Х. Абовян, — как на площади, на улице народ, окружив слепого ашуга, с восторгом и умилением слушал его песни... Думал я, думал и однажды сказал самому себе: отложи в сторону свою грамматику и литературу и стань ашугом...».

Что может быть сильнее и убедительнее такого признания! Оно не случайно. Как не случайно и то, что В. Брюсов, искренно восхищавшийся поэзией Саят-Новы и Дживани, характеризовал их как художников мирового значения (и он подтвердил это своими прекрасными переводами). А. М. Горький уже в наши годы назвал дагестанского ашуга Сулеймана Стальского «Гомером XX века»...

Искусство ашугов, ярко расцветшее в советскую эпоху, оказало плодотворное воздействие и на многих композиторов — А. Спендиарова, Уз. Гаджибекова, Р. Глиэра, А. Зейналлы, Кара Караева и других. Могучим им-

пульсом стало оно и в идейно-художественном развитии А. Хачатуряна.

Узнав и полюбив с юных лет возвышенное, беспокойное и страстное творчество ашугов, он не порывает с ним и в зрелые годы; напротив — все глубже проникается его гуманным этическим содержанием, его жизнелюбивой философией, его идеей дружбы и братства народов. Так что, говоря о поэзии и музыке ашугов — как глубинном истоке творчества Хачатуряна — надо иметь в виду не только богатство форм и жанров, своеобразие выразительных средств, приемов и т. д., но и гораздо большее: *идеал народности*, которым одухотворено это искусство.

Заметим, что Хачатурян вовсе не увлекался всевозможными обработками и транскрипциями ашугских мелодий, почти никогда не копировал и не цитировал их и, даже подражая им (в ранних пьесах), не подделывался под их стиль. Нет, он воспринимал импровизации ашугов творчески свободно, как художник, обладающий даром видеть в капле прозрачной влаги многоцветное отражение и «брожение» лучей солнца. Этот дар, по мере его развития и совершенствования, постепенно «прояснял» в композиторе свое видение мира, способствуя и выработке индивидуального стиля, питаемого народными истоками.

Опыт и традиции ашугов, воспринятые Хачатуряном, расширили его связи с жизнью, открыли ему тропы и к иным родникам народного творчества. Прежде всего это было искусство *с а з а н д а р о в*, с которым композитор познакомился также в молодые свои годы.

Сазандарами зовутся профессиональные мастера-исполнители, замечательные интерпретаторы народно-классического искусства *м у г а м о в*, давно завоевавшего любовь и популярность среди широких масс в странах Переднего Востока. В Закавказье Азербайджан славится своей поистине богатейшей сокровищницей мугамов; они очень распространены также в Армении и Грузии, где на протяжении десятилетий выработались свои национальные особенности трактовки этих своеобразных произведений народного искусства.

Мугам — развитая вокально-инструментальная поэма (в свободной циклической форме), разнохарактерные части и эпизоды которой композиционно слиты единст-

вом мысли, настроения, лада. Самое слово «мугам» (арабо-иранское «макам», узбекское и таджикское «маком»), собственно, и означает определенный лад, и каждый мугам, как целостное произведение, обычно носит название того лада, в котором оно «настроено» и исполняется.

Эта связь: мугам — лад и мугам — произведение, не условная, а органическая; она имеет выразительно-смысловое значение. Крупный знаток народной музыки Узеир Гаджибеков выделяет семь основных азербайджанских ладов-мугамов: «Раст», «Шур», «Сегях», (или «Сейгя»), «Шуштер», «Чаргях» (или «Чаргя»), «Баяты Шираз», «Хумаюн» (помимо основных существуют еще побочные, а также самостоятельные отделы ладов-мугамов; всего — более семидесяти названий). «По характеру своему (эстетико-психологического порядка), — замечает Уз. Гаджибеков, — «Раст» вызывает чувство мужества и бодрости, «Шур» — веселого лирического настроения, «Сегях» — чувство любви, «Шуштер» — чувство глубокой печали, «Чаргях» — чувство возбуждения и страстности, «Баяты Шираз» — чувство грусти, «Хумаюн» — глубокой или, по сравнению с «Шуштер», более глубокой печали<sup>1</sup>. Структура этих основополагающих ладов мугамата представляется в следующем виде (тоника лада, т. н. «майе», обозначается полунотой):



<sup>1</sup> Узеир Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Изд. Академии наук АзССР Баку, 1945, стр. 9.



Не вдаваясь в историю и проблематику происхождения мугамов (это тема специального исследования), подчеркнем их неоспоримую и неразрывную связь с народной — песенной и инструментальной — культурой. Ладь, воспринятые (в их первооснове) из «стихийной» практики народной музыки<sup>1</sup>, получают в мугамах чисто профессиональную «упорядоченность» и завершенность, обогащаются новым творческим опытом, разветвляются и систематизируются.

Песенные и инструментальные (танцевальные) формы, опять-таки заимствованные или, лучше сказать, отобранные из народной музыки, — приобретают в мугамах гибкость изысканного развития и филигранную отделку. Сочетание и чередование эпизодов вокальных (пение ханенде) и инструментальных (т. н. «теснифы» и «рэнги») — по правилам, выработанным многолетней традицией, — составляет большую циклическую композицию мугама (исполнение такого цикла нередко длится часами).

Мугам — поэма всегда отличается ясно очерченным

---

<sup>1</sup> Эти лады (особенно Раст, Шур, Сегях, Чаргях) служат основой очень многих народных песен и танцев, а также ашугских мелодий и импровизаций.

ладовым профилем, своеобразие которого обусловлено интонационно-ритмической системой характерных для данного лада попевок, наигрышей и (что очень важно) типичных каденционных оборотов. Свободная, я бы сказал, творчески изощренная импровизация — в пределах этой системы — придает ладовому профилю каждого мугама неповторимость своего выражения. Таким образом, на основе народных ладов-мугамов создаются мугамы-поэмы в бесчисленном множестве вариантов.

Классическая поэзия народов Востока возвышает стиль и содержание мугамов. Образы Фирдоуси, Низами, Навои, Хафиза, Омара Хайама, Физули и других любимейших поэтов оживают в пении ханенде. Он поет в сопровождении тариста и кеманчиста; в руках у певца даф (или дайра, т. е. бубен). Это трио и составляет популярнейший народный ансамбль — сазандари<sup>1</sup>.

Ханенде — рапсод; сдержанная, суровая, эпически торжественная манера его исполнения весьма отлична от возбужденной, актерски подвижной манеры ашугов. Сложное искусство мугамата, насыщенное большой внутренней экспрессией, требующее высокого мастерства интерпретации, для ханенде (да и вообще для сазандаров) — священнодействие.

Исполнение начинается обычно инструментальным «прологом», обрисовывающим характерные черты мугама и создающим ладовую настроенность. Чутко вслушиваясь и подчеркивая на дафе ритмический пульс музыки, ханенде погружается мыслью в сокровенные глубины древнего искусства. Вся фигура певца выражает невозмутимую сосредоточенность. Глаза закрыты. В строгой задумчивости ханенде начинает петь, чуть склонив голову и прикасаясь щекой к дафу (который служит ему и своеобразным резонатором). Голос его, мягко вибрируя, скользит в едва уловимых градациях лада, выразительно интонируя мелодию мугама — и она, словно обвиваемая подголосками тара и кеманчи,

---

<sup>1</sup> Трио в таком составе — очень распространенный, но не единственный вид ансамбля сазандаров. Нередко мугамы исполняются двумя (певец и тарист), либо четырьмя (певец, тарист, кеманчист, дайрист) музыкантами. Популярны также инструментальные «транскрипции» мугамов, исполняемые солистами (на таре, кеманче, дудуках), а в наше время и народными оркестрами.

ширится, растет, развивается в импровизации вдохновенного певца<sup>1</sup>.

Пение ханенде в мугамах (как уже говорилось) перемежается инструментальными пьесами — народно-песенной («тесниф») или танцевальной («рэнг») формы. И эти интерлюдии (в которых нередко можно услышать знакомые ашугские мелодии!) захватывают вас не только свежестью, оригинальным колоритом, но и виртуозным мастерством исполнителей, умеющих извлекать из тара и кеманчи сочные оркестровые звучания... Целый мир музыкально-поэтических образов открывает слушателям народное искусство мугамов, «магией» которого владеют ханенде и сазандары. Недаром так любит их народ.

В мугамах своеобразно проявляются черты национального стиля народной музыки — в ее творческой (продуктивной) и в ее исполнительской (репродуктивной) традиции. Поколения мастеров, воспринявших художественные достижения культуры многих народов Востока, упорно разрабатывали и совершенствовали основы музыкально-поэтического искусства, которые они заимствовали непосредственно у своего народа. В соответствии с этим отбирались, проверялись практикой и «шлифовались» формы, выразительные средства мугамата, откristаллизовывались типические образы, устанавливалась и своя манера интерпретации. Так, например, в азербайджанских мугамах сохраняются черты, общие для многих народов Востока, но в то же время развиваются специфические, свои национально-характерные черты, присущие искусству именно азербайджанского народа. И весьма показательно возрождение

---

<sup>1</sup> Таким запомнился пишущему эти строки Джаббар Каръягды — знаменитый азербайджанский ханенде, традиции которого продолжают многие его талантливые ученики и последователи. Каръягды прожил большую жизнь (он умер почти в столетнем возрасте). Его называли живой энциклопедией искусства мугамов. Память певца была неистощима; с его голоса записано несколько сот народных мелодий и фрагментов из различных мугамов. Напевы Каръягды использованы многими советскими композиторами. В двадцатые годы Каръягды выступал вместе с замечательными народными музыкантами — таристом Курбаном Примовым и кеманчистом Сашей Оганезашвили (оба — несравненные виртуозы сольно-инструментальной интерпретации мугамов). Слава об этом ансамбле сазандаров шумела во всем Закавказье и в Средней Азии.

древнего искусства мугамов в советскую эпоху: они сыграли важную роль в становлении азербайджанской национальной оперы и симфонизма (Уз. Гаджибеков, М. Магомаев, Кара Караев, Дж. Гаджиев, Ф. Амиров, С. Гаджибеков, Ниязи). Творческая разработка мугамов несомненно расширила и укрепила ладовую основу азербайджанской музыки, обогатила ее интонационно-ритмический строй<sup>1</sup>.

В своих национальных традициях бытуют и развиваются мугамы в Армении, отчасти сближаясь со старинными шараканами и, вместе с тем, испытывая воздействие армянской народной песни<sup>2</sup>. И здесь мугамы проникают в творчество композиторов, приумножая выразительные средства музыки, оттеняя ее национальный характер (напомню хотя бы классический образец — «Ереванские этюды» А. Спендиарова: «Энзели» и, особенно, «Гиджас»; 1925 г.).

В искусстве ашугов и ханенде (с сазандарами) — при всей разнохарактерности тематики, жанровых тенденций и исполнительских традиций — не трудно уловить и родственные связи — в общности этических и поэтических идеалов, в ладовой первооснове музыкального языка, импровизационности развития народного мелоса, инструментализма и т. д. Это две пышно разросшиеся ветви народного искусства; они питаются живительными соками одной и той же, хорошо возделанной почвы.

Вполне естественны, значит, взаимосвязи и взаимовлияния в художественной практике ашугов и сазандаров. Как известно, сазандары нередко пользуются ашугскими мелодиями, утонченно разрабатывая их в «теснифах» и «рэнгах» мугамов; ашуги же охотно исполняют в

---

<sup>1</sup> Большой интерес представляют, в частности, симфонические транскрипции азербайджанских мугамов, созданные в последние годы талантливыми советскими композиторами Ф. Амировым («Шур», «Кюрды Овшары»), Ниязи («Раст»), С. Алескеровым («Баяты Шираз»).

<sup>2</sup> Проблемы мугамата освещены в капитальной работе Х. Кушнарера — Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Взгляды Х. Кушнарера на развитие мугамов кратко изложены в статье Р. Атаяна — Вопросы изучения народной музыки в армянском советском музыковедении (см. сборник: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., 1956, стр. 132 и след.).

своей манере особенно любимые слушателями отрывки из популярных мугамов. Разумеется, взаимосвязи, о которых идет речь, ничего не обезличивают; они соединяют не подобное, а различное, показывая и подчеркивая на живых примерах конкретного сопоставления бесконечное, неисчерпаемое многообразие народного искусства.

Таким вот — всегда свежим, новым, неповторимым, даже в хорошо запомнившихся с детства напевах, ритмах, красках, — открывалось оно молодому Хачатуряну, не искушенному в музыкальных премудростях, да и не помышлявшему еще о композиторском поприще. Своеобразный мир Востока «в миниатюре» представлял ему тогда тбилисский музыкальный быт. Народные песни — армянские, грузинские, азербайджанские, курдские, увлекательные импровизации ашугов, классические мугамы в виртуозном исполнении ханенде и сазандаров, красочные звучания саза, кеманчи, тара, чонгури, дудуки, зурны, на фоне которых порой возникали и пластичные движения национальных танцев с их капризной ритмикой... — все это яркое, «многоцветное», словно пестро расшитый ковер, искусство жадно воспринималось Хачатуряном с отроческих лет, обостря слух и память, возбуждая воображение.

Но наивно было бы думать, что впечатления ранней юности Хачатуряна легко сложились в стройную систему взглядов, послужив прямым толчком его композиторской деятельности. Тбилисский музыкальный быт, при всем его многообразии, отнюдь не отличался безупречною чистотой и цельностью народного стиля. Сюда примешивалось и немало мишуры: случайного, наносного, банального, одним словом — скоропреходящего (но, увы, не скоро проходящего!). То, что непосредственно воспринималось ухом неискушенного, хотя бы и талантливого музыканта, должно было пройти строгий контроль художнического сознания. Чтобы творчески осмыслить и выразить воспринятое в жизни, надобно знание и мастерство. Все это дается годами учения, воспитания, развития таланта.

Арам Хачатурян рос в бедной семье и не имел возможности с детства учиться музыке, регулярно посещать симфонические концерты, оперный театр. В своих вкусах,

влечениях и увлечениях он мог руководствоваться только интуицией — опора не всегда надежная. Лишь после Великой Октябрьской революции открылась для него дорога музыкального образования, творческого совершенствования. В девятнадцатилетнем возрасте приступил он к изучению основ музыкальной науки, к серьезному ознакомлению с мировой классической литературой. Упорным трудом наверстывая упущенное, накапливая знания и опыт, чтоб «в просвещении стать с веком наравне», он нетерпеливо пробовал силы в сочинении.

И тогда путеводительной звездой его творческих начинаний, исканий, надежд стала русская классическая музыка, в могучей национальной стихии которой светилась и своя яркая «традиция Востока», гениально развитая Глинкой, Бородиным, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Балакиревым... Эту традицию Хачатурян хорошо усвоил уже в годы учения. В ней он почуял не только «общую русскую симпатию ко всему восточному» (выражение В. Стасова), дух дружбы и гуманности, — но и глубокое творческое проникновение в затаенный мир музыки и поэзии народов Востока, столь близкий сердцу самого Хачатуряна.

Этот мир, отраженный и обогащенный в русской музыке, как дальний «зов Востока» встревожил воображение молодого композитора, всколыхнул жившие в нем воспоминания, образы и впечатления, навеянные непосредственным восприятием народной музыки в детские и отроческие годы.

Непрестанно учась, совершенствуясь, вооружаясь мастерством, он вновь и вновь обращается к «родным недрам» — в них находит щедрый источник вдохновения, открывает новые глубинные пласты «драгоценных пород» народного искусства — поистине «залог второго бытия...».

Да, в недрах народной жизни, народного искусства коренится творчество Арама Хачатуряна, и его здоровый, по-молодому смелый талант, овеянный свежим дыханием Революции, получает блистательное развитие в нашу эпоху, становится одним из ее ярчайших выразителей.

Касаясь первоисточков музыки Хачатуряна, я, естественно, выделил то жизненно характерное, непреходящее, что было непосредственно им воспринято еще в годы ранней юности и затем органически вошло в сознание ком-

позитора, составив, если можно так выразиться, «фермент национальной самобытности» его образного мышления. Это доброе и плодотворное начало — в процессе становления хачатуряновского стиля — углубляется опытом великих классиков, умудряется мастерством, обогащается живыми связями с современностью. И именно это народное начало придает Хачатуряну силы в неутомимых творческих исканиях и завоеваниях, в преодолении неизбежных трудностей, ошибок, сомнений и тревог.

В беззаветном служении народу выковывается передовое мировоззрение убежденного художника-реалиста с широким идейным кругозором, свободно проявляется индивидуальное своеобразие его жизнелюбивого новаторского таланта. Народные истоки питают его творческий рост; неустанный труд воспитывает его деятельный характер, совершенствует мастерство.

---

### СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ—ЮНОСТЬ

Люби всегда живую жизнь  
И лире сам не изменяй...

Чаренц



Илья Хачатурян, отец композитора, работал в старом Тбилиси переплетчиком. Этот скромный труженик, добрый и обаятельный человек, воспитал четырех сыновей. Трое из них посвятили свою жизнь искусству. Старший — Сурен Хачатуров<sup>1</sup> выдвинулся на сценическом поприще как режиссер Московского (второго) Художественного театра; Левон — певец Всесоюзного радио, первый исполнитель вокальных произведений младшего брата — Арама, ставшего выдающимся композитором нашей современности.

Тбилисская жизнь семьи протекала в суровой обстановке труда со всеми ее житейскими заботами, радостями и тревогами. Скучные заработки отца не способствовали украшению бедного, однообразно-простого быта. Тяга к культуре, к искусству в семье была велика, но неотступная нужда постоянно ограничивала круг духовных запросов и потребностей. И в те трудные дореволюционные годы родителям пришлось приложить немало усилий, чтобы дать сыновьям хотя бы самое необходимое образование, вывести их в люди...

Арам Хачатурян родился 6 июня 1903 года. Первые музыкальные впечатления раннего детства — армянские народные песни, услышанные от матери, певшей их, как

---

<sup>1</sup> Он умер в 1934 году. Сын его — Карен Хачатурян (род. в 1920 году) продолжает музыкальную традицию семьи. В 1949 году он окончил Московскую консерваторию, где учился у В. Шебалина, Д. Шостаковича и Н. Мяковского. Завоевал известность как одаренный советский композитор.

вспоминает композитор, очень выразительно, с душевной теплотой. Эти мелодии глубоко запали в его сознание. Да и многое тогда напоминало о них в окружавшем быту. Еще до первых школьных занятий, проводя вместе со своими сверстниками целые дни на улице, он мог порой часами слушать бродячих народных певцов и музыкантов, ашугов и сазандаров. Он жадно воспринимал их искусство, хотя и далеко не все в нем понимал. Но характерно: его безотчетно влекла и по-детски восхищала «привораживающая» сила ритма народной музыки.

— Помню, — рассказывает Хачатурян, — как, забравшись на чердак с медным тазом, я усердно выстукивал на нем подслушанные и поразившие меня народные ритмы, изоощряясь в их варьировании и сочетании. Эта первоначальная моя «музыкальная деятельность» доставляла мне неопишное наслаждение, родителей же приводила в отчаяние...

Но, кажется, сама фортуна втайне заинтересовалась «буйным импровизатором». Каким-то чудом, или по счастливому случаю (что почти одно и то же) — в бедной семье тбилисского переплетчика появилось приобретенное за гроши старенькое, сильно потрепанное «пианино». И теперь оно стало предметом обожания и... истязания со стороны юного Арама. Его невозможно было оторвать от инструмента.

— Я довольно быстро научился подбирать по слуху мелодии народных песен и танцев, — продолжает Хачатурян. — С неизъяснимым блаженством я без конца «выдалбливал» их одним или двумя пальцами... Гораздо труднее было подыскивать более или менее сносный аккомпанемент. Но и с этим я со временем справился. Тогда я совсем осмелел и начал варьировать знакомые мотивы, присочинять новые. Помню, какую радость доставляли мне эти — пусть наивные, смешные, неуклюжие, но все же первые мои попытки композиции.

Так или иначе, старенькое фортепьяно сослужило неплохую службу. Хачатурян долго с ним не расставался и извлек из него все, что сумел. Пребывая в девственном неведении относительно элементарной теории музыки, он доверялся инстинкту или интуиции одаренного самоучки и постепенно приноровился бойко, даже «с шиком» исполнять самые популярные песенки и танцы, уснащая их нехитрыми своими «импровизациями».

Когда исполнилось Араму десять лет, его определили в Тбилисское коммерческое училище. Занимался он охотно, но не слишком прилежно. Его больше влекло к музыке, искусству, но о музыкальном образовании тогда не могло быть и речи. При училище составилась небольшая любительский духовой оркестр. Хачатурян вскоре принял в нем участие. Самостоятельно и довольно быстро овладел он техникой игры на духовых инструментах (ему поручено было исполнять партии тенора и баритона), проявив при этом отличный слух и врожденное чувство ритма. Но репертуар доморощенного оркестра был крайне беден и ограничивался ходкими пьесками так называемой «садовой музыки», преимущественно маршами и танцами.

Поначалу все это еще было ново и потому интересно, но скоро приелось. Арам начал скучать и томиться унылым однообразием своих незамысловатых партий. Тут воображение пришло ему на помощь: он стал импровизировать «контрапункты» и ритмические фигуры к темам исполняемых пьес. Однако толку из этого не получилось. Капельмейстер, заметив неожиданную дерзость, пригрозил Хачатуряну исключением из оркестра. Впрочем, молодого музыканта это не смутило: он продолжал свои эксперименты, но уже более осторожно, — стараясь не раздражать не слишком, правда, тонкое ухо капельмейстера.

Шли годы отрочества Арама Хачатуряна. Отрадного в них было мало. — Материальное положение семьи было плачевно, — говорит композитор, — и я в то время не знал почти ничего, кроме нужды и тягот.

В сущности, единственной радостью для него оставалась народная музыка, которую он горячо полюбил с детства. Она была доступна каждому, ибо щедро звучала в быту. Но, как уже говорилось, старый тбилисский быт представлял собою весьма пеструю картину. Наряду с обаятельными народными песнями, вдохновенными импровизациями ашугов и сазандаров, неразвитое ухо Арама послушно принимало и дешевые мещанские побрякушки вроде надрывных «жестоких романсов», уличных песенок кинто, прилипчивых шансонеток и т. д., не говоря уже о набивших оскомину банальных танцах, коими пробавлялся помянутый духовой оркестр Коммерческого училища. Все это навязчиво застревало в памяти, засоряло слух.

Тут одним «интуитивным эстетическим отбором», без учения и воспитания, не обойтись. Овладеть заветными тайниками народной музыки сумеет тот, говорит Сеид Ширвани, кто сможет раньше «из ушей комок невежества извлечь». Учиться — вот, что требовалось тогда Араму. Но обстоятельства и условия трудной жизни ему не благоприятствовали. Годы уходили, запас слуховых впечатлений (самых разнородных) накапливался, а разобратся в них было невозможно, и музыкальное развитие одаренного юноши не подвигалось.

Однажды, это было уже в 1919 году, Хачатурян попал в оперный театр — на спектакль «Абесалом и Этери». Громадное, неизгладимое впечатление произвела на него опера З. Палиашвили. Он был весь захвачен музыкой, поэтичным сюжетом, сценическим движением, декорациями, оркестром... С детства он изведal обаяние грузинского народного мелоса, и теперь в опере многое представлялось ему как будто хорошо знакомым, близким и в то же время — новым, сказочным по красоте и силе выражения. Впервые в своей жизни Арам Хачатурян услышал оперу, и этот спектакль глубоко запечатлелся в его памяти, волнуя воображение, маня в неведомые дали открывшегося ему «большого искусства». Он стал настойчиво изыскивать средства, чтобы бывать в театре, в концертах. Но это удавалось с трудом и редко.

Неотступная мысль — учиться музыке, посвятить себя искусству — сверлила сознание. И вот, казалось, несбыточная мечта осуществилась. События Великой Октябрьской революции определили и судьбу Арама Хачатуряна.

Ранней весной 1921 года обозначилась новая эра в истории грузинского народа: 25 февраля утвердилась советская власть в Грузии. Свежим, обновляющим ветром Социалистической революции повеяло в жизни старого Тбилиси... Вскоре Араму Хачатуряну представилась счастливая возможность поехать в Москву.

Осенью того же года в Тбилиси приехал старший брат Арама — Сурен Хачатуров, набиравший в Закавказье актерскую молодежь для организуемой в Москве Армянской драматической студии. Сурен Хачатуров — умный и чуткий художник-артист, — встретившись после довольно долгой разлуки с Арамом, сразу заметил в нем бурно пробудившуюся страсть к искусству и горячее желание учиться. Он тут же предложил ему ехать в Москву, обещая свою помощь и поддержку.

Сказано — сделано. Арам не мешкал. Он быстро собрался в дорогу и отправился в столицу вместе с группой будущих студийцев. Коммерческое училище ему окончить не довелось (он прервал занятия в восьмом классе). Да и, может быть, к лучшему. «Коммерции советник» из Хачатуряна все равно бы не вышел, а талант композитора мог зачахнуть. Пробелы общего образования ему пришлось восполнять в последующие годы.

Первое свое большое путешествие из Тбилиси в Москву Хачатурян запомнил на всю жизнь. Прежде всего потому, конечно, что с этим путешествием связано осуществление заветной мечты его юности. Да и, кроме того, само путешествие было необычное, можно сказать, необычайное. Оно продолжалось более трех недель (дело происходило осенью 1921 года). Время было трудное, но на душе было легко и радостно, и поездка была веселая, с песнями, шутками и забавными приключениями.

Ватага будущих студийцев — и с ними будущий композитор Арам Хачатурян — устроилась в вагоне-теплушке. Денег было мало, продуктов и того меньше. Однако молодежь не унывала. На крупных станциях, пользуясь суточными стоянками (в те времена обычными), студийцы устраивали в местных клубах любительские концерты. Здесь весьма пригодился и «пианистический опыт» Хачатуряна, которому — как он вспоминает — приходилось и солировать, и аккомпанировать, и импровизировать, не гнушаясь и скромной ролью тапера в танцах... Между прочим, ехавшая вместе со студийцами преподавательница ритмики С. Мамиконян обратила внимание на Хачатуряна и горячо посоветовала ему учиться. Позднее, уже в Москве, она подкрепила свой совет делом, направив Арама в Музыкальный техникум имени Гнесиных.

Приехав в Москву, Арам остановился на первое время в семье брата — режиссера Сурена Хачатурова. Перемена обстановки была разительной. Арам сразу попал в высококультурную среду артистов, музыкантов, литераторов, художников. Он окунулся в мир искусства. Книжки, спектакли, концерты, горячие споры о путях развития современного театра, музыки, поэзии, живописи, кино — все было ново, интересно, увлекательно, хотя и не все понятно. В сущности он еще почти ничего не знал; жадно вслушивался и вглядывался в эту бурную жизнь, неясно представляя свою дорогу в ней.

Старший брат Арама Сурен Хачатуров заботился о его художественном и общекультурном развитии, в меру своих сил руководя им. По его предложению Арам прошел подготовительные курсы и поступил в 1922 году в Московский университет — на биологическое отделение математического факультета. Около двух лет посещал он университетские лекции. Но вскоре музыка совершенно отвлекла его от биологии.

Осенью 1922 года Арам Хачатурян явился в Московский музыкальный техникум (ныне институт) имени Гнесиных на экзамен. Не имея никакой, даже элементарной музыкально-теоретической подготовки, он, однако, без особенного труда справился с требованиями приемных испытаний: природное дарование обнаружилось сразу, хоть и в несколько необычной, оригинальной форме.

Для пробы голоса и слуха Хачатурян бойко спел перед комиссией какой-то, застрявший в памяти, «жесткий» романс (кажется, «Разбей бокал...», вспоминает композитор), вызвав невольную улыбку на лицах профессоров. Затем он свободно и точно сольфеджировал заданные упражнения, хотя и было очевидно, что это ему приходится делать впервые. После испытаний «экзотический юноша» заявил, указывая на лежавшую в классе виолончель, что хотел бы учиться играть «на этой большой скрипке...».

Поступление Хачатуряна в музыкальный техникум прошло, как видим, не без юмора. Но опытные педагоги — Михаил Фабианович и Елена Фабиановна Гнесины — угадали в необразованном юноше незаурядное музыкальное дарование. Хачатурян был принят в техникум и стал посещать, по собственному желанию, класс виолончели<sup>1</sup>. Ему минуло девятнадцать лет.

Виолончелистом он все же не стал. Довольно скоро, на занятиях по «обязательным» музыкально-теоретическим дисциплинам обнаружились его незаурядные творческие способности. И уже в 1925 году, по инициативе М. Гнесина, музыканта тонкого и проницательного, Арам Хачатурян перешел в класс композиции.

Он работал с большим рвением, усваивая теоретиче-

---

<sup>1</sup> Игрою на виолончели он занимался в техникуме сначала у преподавателя С. Бычкова, затем под руководством проф. А. Борисака.

ские дисциплины, вбирая опыт, изучая образцы мировой музыкальной литературы, где все ему было дотоле неизвестно — Бах и Глинка, Бетховен и Мусоргский, Бородин и Вагнер, Чайковский и Равель... Громадное, незабываемое впечатление произвела на Хачатуряна впервые услышанная Девятая симфония Бетховена (в тот же вечер К. Игумнов блистательно сыграл с оркестром Второй фортепьянный концерт Рахманинова). Хачатурян и поныне вспоминает об этом симфоническом вечере как о «сильнейшем художественном переживании всей жизни». Частые посещения оперных театров, симфонических и камерных концертов расширяли круг его знакомств с выдающимися произведениями классической и современной музыки. В этом отношении принесло пользу и участие Хачатуряна в студенческих камерных ансамблях, которым в техникуме имени Гнесиных всегда придавалось важное значение.

Занятия шли успешно. М. Гнесин, ученик Римского-Корсакова и ревностный продолжатель его традиций, воспитывал в Хачатуряне любовь к русской классике. Он между прочим, обратил его внимание и на чудесные «восточные страницы» в произведениях Глинки, композиторов «Могучей кучки». Для молодого Хачатуряна это было неожиданным открытием. Да и не удивительно. Если еще А. Серов, восхищаясь восточными танцами в глинкином «Руслане», писал о Лезгинке: «Это — лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный», то легко представить, какое магическое действие должны были оказать образы народного Востока в русской музыке на Хачатуряна — музыканта, рожденного и выросшего под кавказским небом. Они встревожили, всколыхнули музыкальные впечатления юных лет, лежавшие «бесценным грузом» где-то в глубине его сознания. Теперь все это оживало, требовало выхода в творчестве, и Хачатурян нетерпеливо искал применения своих сил.

Ждать пришлось не долго. В 1926 году (будучи студентом техникума) он начал сочинять — и удачно. Две его ранние пьесы (1926—1927 гг.) — «Танец» (B-dur) для скрипки и фортепьяно и фортепьянная «Поэма» (cis-moll) — были изданы в 1929 году. Пьесы эти, конечно, еще не совершенны. Но обаяние сильного и оригинального таланта искупает неизбежные для начинающего автора недочеты. Во всяком случае первый успех был

завоеван, и это ободрило молодого композитора. Продолжая учиться, он увереннее работал над осуществлением своих замыслов.

В процессе формирования художественных взглядов и вкусов Хачатуряна сказывались и иные, порой весьма разнохарактерные, веяния времени. Об этом пойдет еще речь впереди. Здесь замечу только, что в ранний период творческих исканий он отдал дань увлечению новейшей современной музыкой, особенно — Равелем и Прокофьевым. Но жившее в Хачатуряне и властно проявлявшее себя самобытное народно-песенное начало уберегло его от рабского подражания, копирования. Он многому учился и у Равеля, и у Прокофьева, и у других крупных мастеров современной музыки, но шел своим путем.

Выявлению и развитию национального народно-песенного начала в таланте Хачатуряна содействовало (помимо воспитания в техникуме и затем в консерватории) одно немаловажное в биографии композитора обстоятельство. Через некоторое время после приезда в Москву он — по рекомендации своего брата, режиссера С. Хачатурова — начал посещать Дом культуры Советской Армении. Здесь собирались видные представители интеллигенции — ученые, писатели, художники, музыканты, артисты. Творческий и руководящий актив Дома составляли люди науки и искусства с широким кругозором, горячо любящие родную культуру и способствующие ее процветанию. Они заботились и о выдвижении талантливой молодежи<sup>1</sup>.

Здесь Хачатурян познакомился и сблизился с выдающимися деятелями армянского искусства — композитором А. Спендиаровым, художником М. Сарьяном, дирижером К. Сараджевым; здесь встретился он и начал совместную работу с известным драматическим актером и режиссером Рубеном Симоновым, сдружился с молодыми музыкантами — скрипачом А. Габриэляном, виолончелистом С. Асламазяном (оба бессменные участники квартета имени Комитаса), пианистом и дирижером Г. Будаговым и другими. Новые друзья Хачатуряна

---

<sup>1</sup> Работа с артистической молодежью значительно расширилась в последующие годы. Дому культуры Армении многим обязаны и такие, ныне известные, композиторы, как А. Арутюнян, Э. Мирзоян, Карен Хачатурян и другие.

проявили интерес и внимание к его творческим опытам; помогали ему словом и делом: исполняли его произведения, критиковали, советовали. Благодаря содействию музыкальной секции Дома и были изданы первые пьесы молодого композитора («Танец» и «Поэма»). Вместе с тем обогащалось и углублялось его знание армянской музыки, литературы, живописи.

В Доме культуры Хачатурян впервые узнал и начал изучать творения национального классика — Комитаса (к его гениальным «обработкам» народных песен он неоднократно обращался впоследствии), произведения М. Екмаляна, Х. Кара-Мурзы, современных армянских композиторов. В том же Доме он вновь услышал вдохновенные импровизации и песни ашуггов, выступавших в небольшом ансамбле под руководством Шара Тальяна, замечательного артиста и знатока армянской народной музыки. Под непосредственным впечатлением новой — творческой встречи с ашугами Хачатурян написал тогда свою «Песню-поэму» (для скрипки и фортепьяно) с посвящением: «В честь ашуггов»<sup>1</sup>. Это — одно из лучших произведений его юности, память сердца о народных певцах.

Живое общение с искусством родины, с его творцами и исполнителями, благодатно действовало на духовное развитие Хачатуряна, пробуждая и укрепляя национальное самосознание советского композитора, направляя его ищущую мысль к «родным недрам», к глубинным источникам народной музыки и поэзии. И к ним повели его годы упорного труда и совершенствования.

Но, замечу и подчеркну тут же, — он сумел довольно быстро добиться серьезных успехов в своем труде именно потому, что был совершенно чужд национальной ограниченности, односторонности. Он постоянно и неуклонно стремился расширять и обогащать свои художественные и общекультурные интересы, знания, наблюдения. И, как мы знаем, этому способствовала творче-

---

<sup>1</sup> Это было уже в 1929 году, когда ансамбль армянских ашуггов с большим успехом выступал в Москве на Олимпиаде народного искусства и в Доме культуры Армении. Ансамбль был организован в 1927 году Ш. Тальяном при ближайшем содействии члена Академии наук Арм. ССР Гарегина Левоняна, сына знаменитого ашуга Дживани, крупного исследователя творчества армянских ашуггов.

ски насыщенная атмосфера его жизни и учебы в Москве. Он не только много читал, изучая мировых классиков, посещал лекции, концерты, спектакли, диспуты. Ему посчастливилось смолоду встречаться с самыми крупными мастерами искусства, такими, как А. Нежданова, Евг. Вахтангов, Л. Собинов, В. Мейерхольд, К. Игумнов, В. Качалов, И. Москвин, А. Таиров и многие другие. Все это несомненно содействовало быстрому творческому развитию Арама Хачатуряна.

Итак, будучи еще скромным студентом Музыкального техникума, работая в Доме культуры Армении, Хачатурян начинает композиторскую деятельность. Он пишет песни, инструментальные произведения, пробует силы на театральном поприще, сочиняя музыку к пьесам Пароняна и Сундукяна — для постановок Драматической студии под руководством Р. Симонова, созданной при Доме культуры. Он ведет музыкальные занятия в детском саду и армянской школе. — Общение с детьми, — вспоминает Хачатурян, — было для меня особенно отрадным. Занимаясь и подолгу беседуя с ребятами, я нередко тут же импровизировал для них песни, танцы, музыкальные игры и загадки...<sup>1</sup>

В те годы Хачатурян много экспериментировал и импровизировал, но немногое заносил на нотную бумагу. Почти все это забыто, либо утеряно самим композитором (к своим рукописям в молодости он относился не столько самокритично, сколько беспечно). Впрочем, кое-что из тем и эскизов сохранилось в «старых тетрадях» и было даже использовано автором в крупных сочинениях (в балете «Счастье», в инструментальных концертах).

Пишущему эти строки памятны импровизации молодого Хачатуряна, его ранние пьесы, первые опыты театральной музыки. Они увлекали стихийной силой фантазии и темперамента, несмотря на кричащую пестроту выразительных средств. Порой чудесные певучие мелодии чисто народного характера обрамлялись изощренными, совершенно им чуждыми гармониями, изящное

---

<sup>1</sup> Интерес к музыке для детей Хачатурян проявлял и впоследствии. Он написал серию занимательных фортепианных пьес («Детский альбом») и песни («Детская игровая», «Пионерка Оля» и другие).

ритмическое движение «украшалось» каскадами сомнительных пассажей и т. д. Чувствовалось наивное, понятное, впрочем, для начинающего композитора, желание высказать и показать сразу все, что он узнал и усвоил. Опыт еще не научил его отбирать и синтезировать. Виделся талант, многого хотевший, но еще немного умевший. О мастерстве, конечно, пока не могло быть и речи. Но что поражало в Хачатуряне всегда, с самых первых шагов его творческой деятельности, это — могучий дар мелодизма, волшебство ритма и природное чувство колорита...

\*

Осенью 1929 года Арам Хачатурян поступил в Московскую государственную консерваторию. Здесь он учился пять лет под руководством М. Гнесина и Н. Мясковского (класс композиции), С. Василенко и Н. Иванова-Радкевича (класс инструментовки). Основным руководителем и воспитателем Хачатуряна был теперь Н. Мясковский, по классу которого он окончил в 1934 году консерваторию с отличием: имя его занесено на мраморную доску почета.

В консерваторию Хачатурян пришел с богатым запасом жизненных впечатлений, с известными теоретическими и практическими познаниями (полученными в техникуме имени Гнесиных) и небольшим, но все же очень полезным опытом самостоятельной творческой работы (приобретенным, главным образом, в Доме культуры Армении).

Занимаясь под руководством Мясковского, крупнейшего советского симфониста, глубокого художника и педагога, он прошел отличную школу идейно-творческого совершенствования и мастерства. В высшей степени культурный, разносторонне образованный музыкант, верный принципам реализма и народности, обаятельный человек с обширным умом и взыскательным вкусом, — Николай Яковлевич Мясковский был поистине мудрым воспитателем композиторской молодежи<sup>1</sup>. Исповедуя

---

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский (1881—1950) по праву считается главой московской школы советских композиторов. Он воспитал большую плеяду талантливых музыкантов. Среди его учеников — столь различные по характеру композиторы, как А. Хачатурян, Д. Кабалевский, В. Шебалин, Н. Пейко, М. Коваль, Г. Галынин, В. Мурадели, Б. Мокроусов, Н. Будашкин и другие.

художественную правду в искусстве, он отличался удивительной широтой взглядов, проницательностью суждений. Он обладал способностью не только разгадать, распознать дарование молодого композитора, но и бережно выявить в нем самое ценное, индивидуально-характерное, содействуя его полному и гармоничному развитию. В отношении к своим ученикам Мясковский был гуманен и строг, настойчиво внушая им чувство высокой профессиональной ответственности, требуя упорной работы, неустанного совершенствования, «иначе ржавеет мозг», — говорил он. Догмы и схемы в искусстве были ему ненавистны. Занятия в консерватории он вел не по рутинным правилам, а в духе непринужденных творческих и критических собеседований.

Вспоминая об этих содержательных и плодотворных собеседованиях, Хачатурян пишет: «С первых же занятий у Н. Я. я был захвачен новой, необычной для меня обстановкой. Приходя к Мясковскому, мы словно переступали порог, за которым нам открывалось во всем величии своем, сложности, увлекательной красоте наше искусство, которое мы до того любили слепо. Н. Я. учил нас музыке, широко учил культуре композиторского труда и попутно связывал все это со многими явлениями в классическом и современном искусстве».

При такой широте общего идейно-творческого воспитания Мясковский умел чутко вникать в индивидуальность молодого композитора, заботливо направляя его развитие по верному пути. «Хорошо помню, — продолжает Хачатурян, — как Н. Я. оценивал новое сочинение. Для него было чрезвычайно важно узнать прежде мнение самого студента. С этого он нередко начинал свой разбор произведения. Он уважал мнение студента, даже если был с ним не согласен. Постепенно мысль Н. Я. проникла «в глубь» композиции, схватывала все ее особенности. Он не признавал «гладких», ловко скроенных произведений, написанных по инерции и лишенных свежей мысли. Даже в самой небольшой пьесе он прежде всего искал, в чем выразилась индивидуальность студента. Шероховатости письма, неизбежные в стадии роста и формирования композитора, его не пугали. Мясковский обладал редкой для педагога способностью просто, убедительно, конкретно говорить с молодым композитором о таких глубоких и важных ве-

цах, как идейная направленность творчества, соотношение содержания и формы»<sup>1</sup>. Уже из этих высказываний ясно, что систематические занятия под руководством Н. Мясковского сыграли огромную, я бы сказал, решающую роль в идейно-художественном росте Хачатуряна. То, что было воспринято в предшествующие годы, теперь неизмеримо расширялось и углублялось. Усваивая классику и современную музыку, Хачатурян научался критически мыслить, сочиняя — логически развивать мысль, воплощая ее в образ. Мясковский воспитывал в нем строгий вкус, приучал отбирать и разрабатывать тематический материал, внушал необходимость постоянной внутренней самокритики — залог мастерства. Сбрасывая шелуху дилетантизма и случайных, наносных влияний, Хачатурян быстро овладевал сложной техникой композиторского дела. Работал он напряженно (да иначе и нельзя было в классе Мясковского), зато и результаты являлись хорошие.

В консерваторские годы из-под его пера выходят такие произведения, как фортепьянная Токката, Трио (для кларнета, скрипки и фортепьяно), Танцевальная сюита, Первая симфония. Все рельефнее вырисовывается индивидуальное своеобразие ярко-эмоциональной музыки Хачатуряна, напоенной соками народного мелоса, богатой контрастами красочных образов, ритмических движений.

Он очень активен. В нем чувствуется «жилка общительности». Участь в консерватории, много читая, сочиняя музыку, посещая театры, концерты, лекции, он продолжает деятельность в Доме культуры Армении, принимает участие в студенческом Производственном коллективе молодых композиторов (т. н. «Проколл»). Коллектив этот, собственно, был небольшой (подбор участников регламентировался господствовавшими тогда рапповскими тенденциями). Все же здесь велась довольно интересная, своего рода экспериментальная работа. Прослушивались и обсуждались музыкальные произведения массовых жанров, написанные «на темы дня». Нередко возникали дискуссии, которыми обычно верховодил Александр Давиденко, молодой, энергичный и очень даро-

---

<sup>1</sup> А. Хачатурян. Из воспоминаний. «Советская музыка». 1956, № 5, стр. 114—115.

витый композитор<sup>1</sup>. На шумных собраниях «Проколла» провозглашались боевые лозунги — решительной борьбы с академической рутинной, с буржуазными влияниями в искусстве, выдвигались столь же решительные требования практической деятельности композиторов, работы с массами, дебатировались вопросы нового выразительного языка для воплощения актуальных тем и сюжетов в музыкальных произведениях и т. д.

Не касаюсь здесь серьезных ошибок и «перегибов», которые были допущены пылкими участниками «Проколла», с категорической прямолинейностью постулировавшими «универсальный» принцип массовой песни, но не понимавшими истинного значения народности искусства, упрощенно толковавшими творческие проблемы современности и явно недооценивавшими огромной роли классического наследия. Эти ошибки, как известно, были в свое время подвергнуты справедливой критике; острые углы крайних взглядов впоследствии сгладились. Да они почти и не затронули сознания Хачатуряна (опять-таки благодаря благотворному воздействию его учителя — Н. Мясковского). Участие же в практической деятельности коллектива композиторской молодежи, искренно стремившейся к творческому общению с массовой аудиторией, было необходимо и полезно для Хачатуряна.

В те годы он написал ряд удачных произведений в массовом жанре — песни, два походных марша для духового оркестра, танцевальные пьесы, обработки народных мелодий. Некоторые из них получили довольно широкое распространение. Приведу для примера одну из его ранних пьес в этом роде — «Массовый танец» для фортепьяно или баяна (по сохранившейся рукописи автора):



<sup>1</sup> Хачатурян ценил самобытное творчество А. Давиденко (1899—1934), его массовые песни и превосходные хоры («Улица волнуется», «Бурлаки», «На десятой версте», «Море яростно стонало» и другие). На тему популярной песни Давиденко «Конница Буденного» он написал массовый танец «Буденовка».



Этот «Танец» написан был Хачатуряном в 1931 году по предложению музыкальной секции Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького. Он предназначался для массового исполнения на площадках и аллеях парка. Музыка этой незатейливой пьесы, очень простая и в то же время подкупающая свежестью колорита, характерностью энергического ритма, полюбилась участникам массовой художественной самодеятельности. «Танец» быстро завоевал популярность — его с увлечением отплясывала парковская молодежь под аккомпанемент баянов или народных инструментальных ансамблей. Не меньшей популярностью пользовался и другой массовый танец Хачатуряна «Буденовка», представляющий собой оригинальную транскрипцию известной массовой песни А. Давиденко — «Конница Буденного». Здесь интересно проявилась своеобразная хачатуряновская манера изложения лесенной мелодии:

**БУДЕНОВКА**  
(массовый танец)





Среди ранних опытов Хачатуряна в массовых жанрах нельзя не выделить упомянутые выше походные марши (и поныне исполняемые духовыми оркестрами). Первый марш написан был еще в 1929 году (для фортепья-

но); издан в 1930 году — в инструментовке Н. Иванова-Радкевича. Через год Хачатурян сочинил Второй походный марш, и уже сам оркестровал его. Он вышел в 1931 году с посвящением: «В ознаменование 10-летия ССР Армении». Оба марша построены на выразительных темах народно-песенного характера и отличаются ярким национальным колоритом.

Впоследствии, когда главное внимание композитора привлекли большие замыслы симфонической музыки, пьесы массовых жанров заняли в его творчестве скромное место. Но массовость, жанровость, народность — утвердились как неотъемлемые черты хачатуряновского стиля. В этом отношении, несомненно, сыграли свою роль и его ранние опыты в области массовых музыкальных жанров.

С первых лет учения в консерватории Хачатурян начал пробовать силы в крупных формах камерной и симфонической музыки. Будучи студентом второго курса, он работал над Сонатой для скрипки и фортепьяно (в двух частях). В 1932 году он представил Мясковскому свое Тр и о для кларнета, скрипки и фортепьяно. Оно далось не легко. Лишь после неоднократных переделок и тщательной шлифовки это сочинение было одобрено и вскоре с успехом исполнено. Трио Хачатуряна — одно из увлекательнейших сочинений его юности. Оно было издано в 1935 году и прочно вошло в репертуар современной камерной музыки.

В 1933 году, сразу же после Трио, Хачатурян написал и первое свое крупное симфоническое произведение — Тан ц о в а л ь н у ю с ю и т у (в пяти частях). Обаяние певучих тем, сочный гармонический колорит, живые контрасты чередующихся танцевальных сцен — своего рода симфонических картин в народном духе, нарядная оркестровка, ликующая жизнерадостность музыки, словно пронизанной лучами южного солнца, — все это не могло пройти незамеченным. Исполнение Танцевальной сюиты вызвало самый горячий интерес музыкальной общественности. Критика отмечала еще «непреодоленные влияния» и некоторые недостатки формы, но в общем самобытный талант Хачатуряна был признан почти единодушно. Так этим успешным дебютом молодой композитор, еще не оставивший школьную скамью, завоевал и большую симфоническую эстраду...

Нетрудно представить себе, с каким энтузиазмом работал Хачатурян. Он жил тогда очень скромно, в тесной студенческой комнате на Арбате, заваленной книгами и нотами. Времени всегда не хватало, так как, помимо творчества, консерваторских занятий и общественной деятельности, необходимо было восполнять многие пробелы общекультурного образования; необходимо было наверстать упущенное в годы детства и отрочества, систематизировать приобретенное в годы юности. Он старался как можно больше читать, видеть, слушать. В его голове теснились новые и новые замыслы, возникали обширные творческие планы, и он понимал, что их осуществление потребует очень серьезной, очень упорной, деятельной подготовки. Успехи его бурно радовали, но не кружили голову — об этом тоже заботился взыскательный учитель Мясковский.

Быстро летели годы юности, счастливые, ничем не омрачаемые годы увлеченного труда и профессионального совершенствования. Все теперь благоприятствовало гармоничному развитию молодого композитора. И уже в первых творческих опытах, в юношеских сочинениях, получивших признание общественности, он проявил силу крупного таланта, кровно связанного с народным искусством, и живое ощущение современности. Все это и обусловило бурный, поражающий необыкновенной интенсивностью творческий рост Арама Хачатуряна. Когда приблизились сроки окончания консерватории, он готов был к осуществлению большого и смелого замысла — Первой симфонии.

В те годы явственно обозначилась чрезвычайно важная черта, постепенно сближающая многообразные творческие интересы композитора, придающая им внутреннюю целеустремленность. Это черта художественного мышления Хачатуряна, пылливо искавшего и добивавшегося синтеза в органичном сочетании импровизационного начала самобытных форм народного искусства, воспринятых с детства, и — высоких традиций классического симфонизма, усвоенных в годы учения. В первой главе (Истоки), как помнит читатель, говорилось о закономерности стремления Хачатуряна к этому синтезу, во многом определившему индивидуальное своеобразие его стиля.

Стремление, вначале интуитивное, становится осо-

знанным, когда проясняется свой, самостоятельный путь композитора в советской музыке, когда он, овладевая разнообразными формами народности, выразительными средствами современного искусства, мастерством, — проникается идеей народности. Обработки народных песен и собственные пьесы в народном духе, работа в массовых жанрах и, одновременно, в строгих формах камерной музыки (Соната, Трио), пятичастная Танцевальная сюита для оркестра и, наконец, Первая симфония — вот общие контуры процесса развития Хачатуряна в годы учения.

Симфония увенчала его творческую юность. Над этим сочинением Хачатурян трудился около двух лет (1933—1934) и, представив его в качестве дипломной работы, блистательно окончил консерваторию. Оригинальность замысла и драматической концепции Симфонии, сила образного выражения музыки, проникнутой духом подлинной народности, незаурядное мастерство — все свидетельствовало о наступающей художественной зрелости композитора.

Ему минуло тридцать лет. Начиналась новая пора его жизни. Он вышел на самостоятельную дорогу.

---

### ЮНОСТЬ—СТРАНИЦЫ МУЗЫКИ

Я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества...

Римский-Корсаков



Обычно композиторские опусы студенческих лет предаются архивному забвению. Ими интересуются преимущественно музыковеды, да и то совсем не часто. Арам Хачатурян — один из тех немногих композиторов, которым посчастливилось нарушить эту традицию. Произведения его юности исполняются, слушаются, издаются и переиздаются, словом — живут.

Звучат, доставляя радость любителям музыки, неприхотливые фортепьянные и скрипичные пьесы Хачатуряна, такие, как Поэма, Танец, Песня-поэма в честь ашугу; популярностью среди пианистов пользуется виртуозная Токката; в камерных собраниях вы можете услышать кларнетное Трио, а на авторских вечерах и скрипичную Сонату; в симфоническом репертуаре время от времени появляется Танцевальная сюита. Исполняются и некоторые его юношеские песни, пьесы для духового оркестра. Не говорю уже о Первой симфонии, завоевавшей широкое признание..

А ведь все эти произведения писались на школьной скамье (в гнесинском техникуме и консерватории) — тому назад добрую четверть века (а то и больше). И все они отнюдь не свободны от существенных недостатков, свойственных юности. Да, это так. Но... есть еще одна «деталь». Помимо недостатков, свойственных молодости, в этих произведениях живет и горячо высказывается сама молодость! В этом-то и дело.

Творческая юность Хачатуряна, как мы уже знаем, была не совсем обычной. Заниматься музыкой он начал

довольно поздно, развивался же очень быстро, ибо обладал не только природным дарованием, но и богатым слуховым опытом, запасом ярких и разнообразных музыкальных впечатлений, почерпнутых в самой жизни народного искусства. «Центробежные» силы его таланта, его художнического сознания, встревоженные соприкосновением с профессиональным искусством, влекли к непосредственным творческим высказываниям.

Подчиняясь этой внутренней потребности, Хачатурян стал писать, едва овладев композиторским ремеслом (до мастерства было еще далеко). Он по-юношески торопился выразить волновавшие его мысли, образы и впечатления, словно опасаясь, что они могут быть утрачены или обезличены в процессе школьных занятий.

И вот зазвучали первые страницы музыки Хачатуряна: скрипичные пьесы — Танец и Аллегретто, фортепьянные — Андантино (автор включил ее в первую тетрадь «Детского альбома»), Вальс, Танец, Поэма... Конечно, в них гораздо больше юношеской непосредственности, чем умения, и старания больше, чем знания. И все же эти музыкальные миниатюры «в восточном вкусе» полны поэтического обаяния. От них веет свежестью простодушной народной лирики. В них ощущается уже и своя манера, совершенно чуждая манерности, промелькивают живые черты творческой индивидуальности: приподнятый импровизационный стиль изложения (в духе ашугов), непринужденность пластичной мелодии, острый рисунок ритмического движения (с характерными элементами народного танца) и — страсть к колориту, к густым, ярким «мазкам» пряных звуковых красок.

Главное же, что надо подчеркнуть: уже в самых ранних пьесах Хачатуряна индивидуальное выражается через народное, национально-характерное (в широком смысле); он высказывается творчески свободно, говорит «от себя», редко прибегая к прямым фольклорным заимствованиям, но почти всегда сохраняя интонационно-ритмический и образный строй народной музыкальной речи.

Это — органическое свойство его музыки, и если вначале оно скорее угадывается, чем узнается, то со временем проявляется все глубже и ярче, ибо оно заложено в самой природе хачатуряновского таланта, развитие которого питают народные истоки. «Я рос, — пишет ком-

позитор, — 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 мое сознание. Эти впечатления и определили основы моего музыкального мышления, создали возможности для воспитания моего композиторского слуха, заложив как бы фундамент той художественной индивидуальности, которая формировалась на протяжении последующих лет учебы и творческой деятельности. 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»<sup>1</sup>. Вот эта почвенность хачатуряновского таланта сказалась сразу. И так как он попал в хорошие руки, воспитывался (у М. Гнесина, затем у Н. Мяковского) в строгих классических традициях, то и развитие его шло быстро, внутренне гармонично.

В сочинении он опирался на непосредственное чувство и слуховой опыт. Напев, тему-мелодию «напоминала» фантазия, а в поисках выразительных ладогармонических средств для ее изложения и разработки (хотя бы элементарной) он — по собственному признанию — «исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов». Он прислушивался к песням родины, к импровизациям ашугов и сазандаров, к колоритным созвучьям тара, кеманчи, саза, дудуки и, невольно подражая (поначалу это было неизбежно и даже необходимо), воспроизводил свои впечатления. Получалось по-юношески наивно, несколько расплывчато, «импрессионистично», но — свежо и своеобразно, талантливо.

Впрочем, не обошлось и без случайных (правда, скоропреходящих) увлечений формальным «новаторством». В двадцатые годы, в пору сильных влияний «современничества», это было поветрием моды, весьма соблазнительной для молодых музыкантов с еще не окрепшим

---

<sup>1</sup> А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. «Советская музыка», 1952, № 5, стр. 39.

мировоззрением. Восприимчивый ко всему новому, но не научившийся еще в нем разбираться, Хачатурян поддался модному веянию и начал было изобретать «оригинальные опусы». Помнится одна из таких пьес — «Вальс в тонах» (для фортепьяно) — столь же шумная и экстравагантная, сколь и чуждая характеру природного дарования композитора.

Но это чисто-внешнее увлечение не могло найти себе прочного жилья в художнической натуре Хачатуряна. Мишура наносных, чуждых влияний довольно скоро сошла. Решающим в его творчестве оказалось (и осталось) здоровое, самобытное народно-песенное начало, обещавшее подлинно новаторские открытия.

Оно чудесно проявилось в Песне-поэме для скрипки и фортепьяно — «в честь ашугов» (1929 г.). Поводом для сочинения этой пьесы, как уже говорилось, послужила встреча композитора с Ансамблем армянских ашугов в Москве. Под впечатлением этой встречи Хачатурян написал поэтичную картинку-фантазию, в которой запечатлел образ народного певца и лирический пафос взволнованной импровизации.

Песня-поэма — очень интересный опыт свободной «концертной транскрипции» ашугского искусства, характерные черты которого верно схвачены и в выразительной, тонко орнаментированной теме-мелодии, словно выплывающей из возбужденной речитации (вступление), и в опевающих тему подголосках с их прихотливым ритмическим узором, и в ладогармоническом своеобразии музыки, и в ее инструментовке, передающей тембровые краски звучания саза и кеманчи. Все это, столь близкое, родственное натуре Хачатуряна, преломляется индивидуальным чувствованием, обобщается слуховым опытом и — уже более уверенным композиционным умением.

В основной теме-мелодии пьесы —



слышатся отзвуки напевов великого армянского ашуга — Дживани; в частности, по своему интонационному облику она близка песне ашуга «Как дни зимы...», приведенной мною в первой главе (ср. примеры 2 и 6). В то же время тема Песни-поэмы — одна из характерных в музыке Хачатуряна. В ее изложении и развитии (сравнительно несложном) композитор пользуется излюбленными приемами ашугских импровизаций. Вместе с тем в импровизационности Хачатуряна ощущается уже своя внутренняя логика, а значит, и своя композиционная структура, удачно оттеняющая национальный колорит пьесы. Наконец, в Песне-поэме заметны и явственные черты той «концертантности» (выражение Б. Асафьева), которая во всем блеске раскроется в зрелых сочинениях композитора (триада концертов, балеты, симфонии).

\*

В процессе идейно-художественного роста Хачатуряна одной из важных движущих сил было изучение классической музыки, и особенно, конечно, русской музыки о Востоке. «Весь слуховой опыт, бессознательно накопленный мной в детстве, — говорит композитор, — был теснейшим образом связан с музыкой народов Закавказья. И вот здесь, в Москве, передо мной открылись новые музыкальные горизонты, новые формы и возможности художественного восприятия и отображения жизни. И далее он подчеркивает: «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»<sup>1</sup>.

Верная ориентировка помогала молодому композитору осмысливать накопленный («бессознательно») слуховой опыт и неуклонно расширять его. Весьма показате-

---

<sup>1</sup> Цит. статья, стр. 43.

лен активный творческий интерес к музыке многих народов, проявленный Хачатуряном в консерваторские годы. Среди его ранних опытов мы находим инструментальные и вокальные пьесы на темы — не только армянские (обработки народных песен, песен Романоса Меликяна, большинство собственных сочинений в различных жанрах), но и русские (массовые песни и хоры, танец «Буденовка» на тему А. Давиденко, Танец для домры и балалайки), узбекские (песня «Наше будущее», две пьесы на узбекские народные темы для духового оркестра, финал Трио, Узбекский марш в Танцевальной сюите), азербайджанские и грузинские (первая часть и Лезгинка в той же сюите), обработки — туркменской народной Игровой песни, татарской Лирической, таджикской песни «Товарищ Гассан», турецкой «Джавуз идим», венгерской сатирической песни...

Этот жадный интерес к музыке разных народов (особенно — народов Востока), мне думается, не случаен. Здесь сказалась усвоенная Хачатуряном благородная традиция ашугского искусства — традиция дружбы и творческого общения национальных культур (см. главу первую: Истоки). И в зрелые годы Хачатурян остается верен этой традиции, плодотворность которой очевидна.

Надобно заметить, что влечение композитора к музыке народов никогда не носило этнографического характера. Народная песенность (в широком смысле) — почва его искусства. Учась у классиков, он не «фиксировал», а творчески разрабатывал народные мелодии, стремясь обогатить их всеми доступными ему средствами выразительности. И даже ранние его обработки — это не «копии», а своего рода зарисовки с натуры: отношение композитора к избираемой народной мелодии во многом подошло отношению живописца к натуре — он старается верно передать не только ее внешний облик, но и самую сущность и при этом обязательно вносит в «зарисовку» и нечто свое, обогащающее наше представление о натуре.

Это характерное «свое» у Хачатуряна проникнуто острым ощущением современности. И пусть не покажется странным, что в консерваторские годы, углубляясь в родной национальный мелос и деятельно изучая

классиков, он вместе с тем пылливо вслушивался в новую и новейшую музыку, русскую и западноевропейскую. Его очень волновало творчество С. Прокофьева, Н. Мясковского (впоследствии и Д. Шостаковича), многое привлекало в музыке Равеля и Дебюсси. Замечу кстати, что Хачатуряна — чуть ли не с первых его шагов на композиторском поприще — упрекали в пристрастии к импрессионизму, влияние которого порой усматривали (и усматривают) даже в самых ранних его пьесах, таких, например, как Танец и Поэма (1926—1927 гг.). Но это явное недоразумение. Ибо тогда он импрессионистов почти не знал, стало быть, и влияния их не мог испытывать. Было не пристрастие к неведомому импрессионизму, а нечто другое. Была стихийная страсть к колориту — к красочному выражению непосредственных чувствований и ощущений, что, вероятно, и создавало в восприятии впечатление некоторой «импрессионистичности». А эта страсть к колориту возникла и развивалась в нем под живым воздействием музыки народов Закавказья, особенно же — искусства ашугов.

Хачатурян шел смолodu своим путем исканий. И позднее (на рубеже тридцатых годов) он, действительно, очень близко соприкоснулся с творчеством Равеля и импрессионистов. Изучая их произведения, он был поражен и увлечен богатством смелых красочных гармоний, изяществом ритмической разработки тем, изысканным мастерством инструментовки. Было и здесь чему поучиться, и он успешно применял найденное и усвоенное для решения своих задач, своих замыслов. Точки соприкосновения с музыкою Равеля и импрессионистов легко обнаружить и в скрипичной Сонате, и в кларнетном Трио, и в Танцевальной сюите, не говоря уже о небольших пьесах, инструментальных миниатюрах, написанных в те же годы. Но это было именно творческое соприкосновение, если хотите — встреча на одном из «перекрестков» музыкальной современности, пополнявшая впечатления, знания, опыт Хачатуряна, но не отвлекшая его от собственного пути...

Значительно более глубокое воздействие на формирование творческой индивидуальности Хачатуряна оказали Н. Мясковский и С. Прокофьев. Органичность этого воздействия обусловлена была не только общностью идейно-художественных задач социалистического реа-

лизм, выдвинутых жизнью перед советскими композиторами старшего и младшего поколения, но и сильное внутреннее влечение Хачатуряна к искусству этих выдающихся мастеров.

Мясковского он любил больше как проникновенного музыканта-мыслителя, мудрого и чуткого учителя; Прокофьева — как дерзновенного художника-новатора, в музыке которого он ощущал напряженно пульсирующий «ритм современной жизни, «настройку» духовного мира советского человека». Лучшие, идейно-значительные произведения Прокофьева всегда служили для Хачатуряна примером творчески смелого и убедительного воплощения масштабных реалистических замыслов, восхищали его мужественной силой и нежностью русского национального характера, эпическим размахом и мягкой лиричностью.

Хачатурян учился у Прокофьева, не слепо подражая и механически заимствуя «готовые приемы»; он учился у него мастерству, уменью смело ставить и самостоятельно решать творческие проблемы современности, не изменяя национальным традициям своей народной Музы.

Прокофьевские веяния сказываются в музыке Хачатуряна, начиная с его фортепьянной Токкаты (1932), «восточный» тематизм которой с неожиданной силой раскрывается в динамике нового, казалось, не свойственного ему, ритмического движения. Так казалось. А оказалось, что смелое решение своей задачи, подсказанное вниманием в стиль С. Прокофьева, вполне органично. И восточная Токката Хачатуряна звучит поныне: ее с успехом исполняют многие пианисты. В дальнейшем новаторский гений Прокофьева не раз помогал Хачатуряну находить и блистательно выявлять скрытые силы могучей выразительности, заложенные в родном национальном искусстве.

Так, под воздействием (и во взаимодействии) многих факторов развивается, обогащаясь опытом и умением, самобытное творчество Арама Хачатуряна, жизненной основой которого неизменно остается народно-песенное начало.

В годы юности, точнее—в годы учения (1926—1934) Хачатурян написал около пятидесяти сочинений в различных жанрах. Среди них, помимо упомянутых, нема-

до пьес учебного задания (шесть фуг для фортепьяно, двойная fuga для струнного квартета, скрипичные, фортепьянные, виолончельные пьесы, обработки и т. д.). Мы их минуем, поскольку они не вносят нового в общую характеристику музыкальной юности Хачатуряна (да и не все эти пьесы сохранились).

Но прежде чем перейти к разбору Первой симфонии, которою начинается период творческой зрелости композитора, рассмотрим подробнее два произведения — они выделяются среди прочих своими художественными достоинствами. Я имею в виду Т р и о для кларнета, скрипки и фортепьяно (1932) и Т а н ц о в а л ь н у ю с ю и т у для оркестра (1933). Зримые и незримые нити протягиваются от этих сочинений к Симфонии.

\*

В Т р и о для кларнета, скрипки и фортепьяно Хачатурян развивает и совершенствует то, что было найдено и зафиксировано непосредственным чувствованием и слуховым опытом в его Песне-поэме. Речь идет о художническом претворении образов народного музицирования в камерном жанре. Говорю — именно музицирования, ибо дело здесь не только и не столько в использовании тем, попевок, ритмов, красок народной музыки, сколько в умении верно передать и ее образный строй, и внутренний пафос ее живой интерпретации, ее «произнесения». В Трио композитор словно рассказывает слушателям «от себя», как возникает — импровизируется — звучит музыка в народе, раскрывая ее содержание в трех изящных новеллеттах, непринужденно связанных единством повествования.

Оригинальный замысел Трио обусловил и своеобразие композиции, выразительных средств, приемов тематической (мотивной) разработки, фактуры, не говоря уже о ладоритмической и тембровой характерности музыки. Всем этим хачатуряновское Трио заметно выделяется среди многих произведений камерного жанра.

Не совсем обычен и выбор инструментов, составляющих данный ансамбль. Но слушая музыку Трио, овеянную горячим дыханием народного искусства восточных стран, вы чувствуете художественную оправданность такого выбора: звучание (и звукосочетание) кларнета и скрипки вызывает невольные ассоциации с дудуки и ке-

манчой, а партия фортепьяно служит прочной ладогармонической основой ансамбля, сливает, синтезирует разнохарактерные элементы музыки Трио, выполняя там, где это нужно, — и роль ударного инструмента (дойра, дафф, доол).

Первая «новеллетта» в Трио (*Andante con dolore, con molto espressione*) — лирическая песнь в тонко переданной манере импровизаций ашугов. Небольшая пьеса построена на одной выразительно простой и певучей теме-мелодии народного склада (первое проведение у кларнета):



Это одна из тех счастливых мелодий, которые воплощают неповторимые черты композиторской индивидуальности и, вместе с тем, воспринимаются слушателями как «свои» — народные. Действительно, по интонационному облику хачатуряновская тема близко родственна армянскому песенному фольклору. Достаточно перелистать классический сборник Комитаса, чтобы убедиться в этом. Вот — для сравнения — один из примеров: сопоставьте тему из Трио и строку из армянской народной песни «Ес кез тэса» в записи Комитаса (Этнографический сборник, I, № 56):

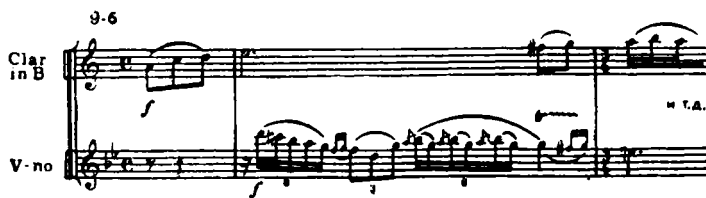


Мы увидим далее, что органическое (не механично-цитатное) родство с народным — песенным и танцевальным — мелосом составляет характернейшую особенность творчества Хачатуряна; и именно это родство оттеняет прелесть индивидуального своеобразия его музыки. Как

не вспомнить тут мудрые слова Глинки: «Создает музыку народ, мы, художники, только ее аранжируем». В это словечко «аранжируем» вложен глубокий смысл... Но вернемся к первой части хачатуряновского Трио.

Изложение — развитие темы вполне соответствует ее лирической настроенности: оно очень непринужденно, «рапсодично» — как в народной импровизации, где каждый повтор мелодической фразы вносит новый оттенок и звучит свежо, где каждый гармонический или ритмический поворот придает движению темы обаяние творческой оригинальности.

Первая новеллетта Трио — небольшая пьеса. В ней всего шестьдесят восемь тактов (включая репризы). В этих скромных масштабах формы начальная фраза темы (см. пример 9) излагается пятнадцать раз. Кажется бы, пьеса должна удручать монотонностью. Но реальное впечатление совершенно иное: слушая эту музыку, поражаешься богатству красок, разнообразию оттенков. Тема воспринимается всякий раз по-новому, ибо композитор нигде не повторяет ее буквально (исключая, конечно, две репризы). С неистощимой изобретательностью он колорирует и преобразует ее мотивным контрапунктированием, ладогармоническими сопоставлениями, различными тембровыми сочетаниями, ритмическими вариантами. Проиллюстрирую эту мысль несколькими примерами:





Так, талантливый ашуг, импровизируя, исходит от одного мелодического импульса, от одной темы; но, излагая, повторяя — варьируя и развивая ее, творит все время новое; тема вырастает в образ.

Композиционный принцип в хачатуряновской пьесе, в сущности, тот же. Овладев этим принципом, автор уже не подражает, а свободно пользуется им в импровизации своей «лирической песни», приумножая выразительные средства народного искусства усвоенным опытом классической музыки (отчасти и современной).

Филигранной мотивной разработкой насыщает он вариантное изложение темы-мелодии, раскрывая в ней все новые черты и оттенки. Заметим, что этому принципу Хачатурян нередко следует и в своих симфонических сочинениях.

Импровизационность изложения тематического материала в первой части Трио «умеряется» скромной простой формы<sup>1</sup>. Краткое фортепьянное вступление (четыре такта) — ладоритмическая «настройка» пьесы. Скрытое, завуалированное кажущимся соль минором<sup>2</sup> миксолидийское наклонение создает внутреннюю ладовую напряженность звучания:

<sup>1</sup> Хачатурян вообще тонко ощущает музыкальную форму, и именно форму, а не схему формы. Его можно упрекнуть иногда в длиннотах, но никогда — в сухом схематизме. Порой (это относится главным образом к ранним сочинениям) от переизбытка эмоциональной энергии высказывания страдает стройность формы; но произведений, где содержание было бы обеднено схемой, у Хачатуряна нет.

<sup>2</sup> Этот соль минор внутри миксолидийского лада, в котором написана пьеса, придает ей удивительную свежесть. Не вникая в народно-ладовую атмосферу пьесы, некоторые музыковеды определили ее тональность как соль минор с «неожиданной» концовкой в до мажоре.

10 Andante con dolore, con molto espressione



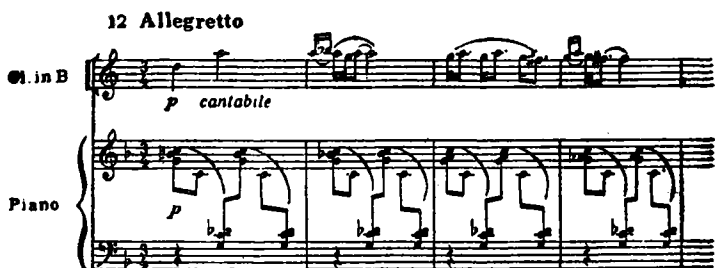
Возникающая из вступления лирическая мелодия (см. пример 7) импровизируется в двух разделах новеллеты, адекватных по структуре, но различных по фактуре, благодаря разнообразию красок, гармонических бликов и светотеней. В первом «ведет» импровизацию кларнет, во втором — скрипка. В каждом разделе три эпизода (говоря условно: экспозиция темы, миниатюрная разработка и реприза с небольшой каденцией). Они слиты единством тематического движения.

Во второй части Трио (*Allegro*) рисуется народная игровая сцена. Это юношески темпераментное Скерцо. Оно написано в простой, но своеобразно трактованной трехчастной форме и обрамлено небольшими — тематически однородными — эпизодами вступления и заключения.

11 Allegro

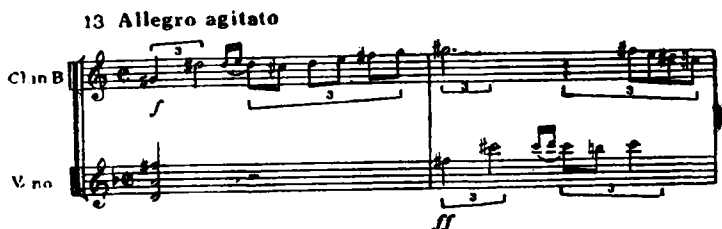
Музыкальный фрагмент для Трио (Кларнет, Виолончель, Фортепиано). Начиная с такта 1, мелодия развивается в двух регистрах. В такте 2 и 3 используются динамические обозначения *mf* и *pizz.*. В такте 4 появляется обозначение *mf*. Музыкальная фактура характеризуется сложными гармоническими связями и выразительными ритмическими рисунками.

Скерцо (как и первая часть Трио) построено на одной выразительной теме народного склада. Заметим, что интонационно она близка теме-мелодии первой новеллеты, но по характеру резко от нее отличается (ср. примеры 7 и 12). В творчестве Хачатуряна это, как увидим ниже, один из многих примеров единства тематического развития — через раскрытие внутренних контрастов.



Простодушную сценку народной игры композитор живописует, пользуясь тем же методом вариантного изложения — развития темы-мелодии. В первом разделе Скерцо (Allegretto после вступления) она течет плавно, непринужденно, словно изображая грациозные движения девушек. В повторных проведениях тема «колорится», расцвечивается мелодическими узорами, ритмическими и тембро-гармоническими нюансами...

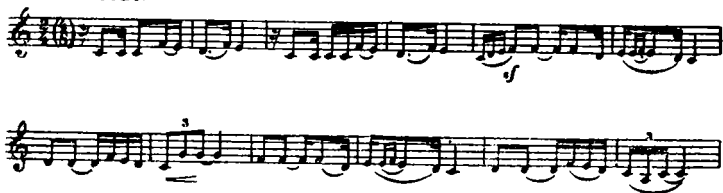
Но вот в игру включилась ватага юношей — в порыве стремительного движения внезапно меняется облик темы (средний раздел Скерцо — *Allegro agitato*). Контраст настолько разителен, что тема воспринимается как «новая» — она обретает динамичность, пылкую мужественность. Впечатление усиливается полифонной разработкой, небольшой по масштабам формы, но весьма выразительной.



Молодостью и отвагой дышит музыка, выражающая общую увлеченность игрой, которая достигает своего апогея в шумном вихре быстро пронсящегося хороводного кружения (*più presto*). Не останавливаясь, оно подходит непосредственно к репризе (третий раздел Скерцо—*Mae-stoso pesante*). Широко и торжественно звучит теперь каноническое изложение темы у кларнета и скрипки на фоне «раскинутых» аккордов фортепьяно. Органный пункт на нижнем С мерно устанавливает тонический покой миксолидийского лада. Изящная концовка — «возвращение» (тема вступительного эпизода, см. пример 11) завершает вторую новеллетту — Скерцо.

В финале Трио (*Moderato—Presto*) господствует поэзия танца. Эта часть написана в свободной форме вариаций на узбекскую народную тему (начальное соло кларнета):

#### 14 Moderato



Пленительно грациозная мелодия, с ее тонким ритмическим профилем, с ее благоухающим колоритом национального танца — открывает простор фантазии композитора. Выбор этой пластичной темы-мелодии для финальных вариаций удачен еще и потому, что она по стилю гармонирует с темами предыдущих частей Трио.

Римский-Корсаков не без остроумия заметил как-то, что «вариации — это ряд пьес, похожих друг на друга, а иногда и нет. Они связаны между собою общею тональностью, а иногда — и нет». Эти слова приходят на память, когда ближе знакомишься с финалом хачатуряновского Трио. Композитор не стесняет себя заданной схемой. Разрабатывая народную тему в форме вариаций, он стремится наиболее полно раскрыть ее внутреннее содержание, показать ее своеобразие — в многообразии выразительных средств, добываясь при этом органичности развития. И надо сказать, что в общем это ему удает-

ся, хотя порой (особенно во второй половине финала, начиная с *Presto*) он слишком увлекается излюбленными приемами ритмического движения и пряными гармониями, придающими импрессионистскую изысканность простой народной мелодии.

Тема (вступительное соло кларнета) и первые три вариации, слитые общою тональностью (*C-dur* с мелькающей миксолидийской септимой), составляют экспозицию финала. Танцевальная мелодия гибко передается от инструмента к инструменту (фортепьяно — кларнет — скрипка), оставаясь неприкосновенной. В сущности, она еще не варьируется, а колорируется тембро-гармоническими красками и оттенками на переменчивом фоне ритмического движения (отмечу характерное *martellato* фортепьянной партии, имитирующей узбекскую дойру). Вместе с тем, уже после первой вариации — в небольшой интерлюдии — начинается «мотивная работа». Из темы вычленяется остро ритмованный подголосок, который становится своего рода лейтмотивом вариаций, а в дальнейшем преобразуется в побочную тему-мелодию.

15



После экспозиции варьирование народной темы — с постепенным расширением круга выразительных средств — обогащается и смелыми штрихами разработки, оживляющей танец. Тема выходит из ладовой неподвижности и в следующих трех вариациях плавно «шестствует» — на фоне оstinатных фигур баса — в меняющемся освещении минорных тональностей (*g-moll—c-moll—g-moll*) придающем ей характер нежный и взволнованный.

16

Ткань фактуры заполняется изящными имитациями, графикой полифонических узоров. Здесь все большее значение приобретает отмеченный выше лейтмотив (см. пример 15): «обвивая» тему, он порывистым, беспокойным ритмом влечет ее к стремительному *Presto*, где весело кружит с нею в нарастающем движении (седьмая и восьмая вариации). Наконец, словно вырвавшись на волю, ликующе звучит в слившихся голосах кларнета и скрипки (см. такты 193—203). Так, на гребне кульминации финала утверждается побочная тема (гармонический C-dur). Далее следует заключительный раздел.

В девятой вариации обе темы контрапунктически соединяются в партиях кларнета и скрипки — на том же остро-ритмованном движении фортепьянной партии, имитирующей группу народных ударных инструментов. В последней (десятой) вариации (*Meno mosso*) вновь появляется основная тема, мягко интонируемая скрипкой в сумеречном es-moll (с имитациями кларнета). Звучание музыки постепенно затухает. Народная мелодия «растворяется» в тихих мотивных повторах с-moll'ной коды. Рассказ окончен.

Как видим, Хачатурян в своем Трио свободно распоряжается формой, всецело подчиняя ее замыслу — воплотить живые образы народного музицирования в композиции разнохарактерных жанровых пьес: Песнь (лирическая импровизация) — Игра (сцена-пантомима) — Танец (вариации на народную тему). Эти жанровые пьесы-новеллеты, проникнутые духом народности, органично слиты в Трио внутренним родством контрастных тем-мелодий, единством принципов их изложения-развития, обще ладоритмической основой.

Вместе с тем, не нарушая национального колорита Трио, композитор столь же свободно применяет и разнообразные выразительные средства классической (и современной) музыки. Он ищет путей к синтезу, к творческому взаимопроникновению и взаимообогащению самобытных форм народной музыки (и музицирования) и классических форм камерной музыки. Результат, т. е. само сочинение, подтверждает плодотворность этих исканий.

В свое время критика упрекала Хачатуряна в том, что ни в одной части Трио он не воспользовался традиционным сонатным Allegro. Да, не воспользовался. Ибо

этого вовсе не требовал конкретный замысел сочинения. Но не забудем, к тому же, что музыка всех частей Трио насыщена внутренней тематической разработкой. И заметим: эта характерная черта (также воспринятая от народного искусства) сыграет важную роль в дальнейшем процессе становления стиля хачатуряновской музыки.

Но всему свое время. Трио — произведение молодого композитора. Оно увлекает нас искренней взволнованностью чувства, выраженного в певучей музыке с чисто-юношеской щедростью творческого вдохновения; оно радует — опять-таки чисто-юношеской влюбленностью в жизнь, в красоту народного искусства. И если непосредственность высказывания не всегда еще согласуется с законами мастерства, — то это от молодости. И если в сочинении нет еще мудрой строгости самостоятельного стиля, а влюбленность в красоту порой переходит (быть может, и незаметно для автора) в любование чувственной красотой пряных, изысканных звучаний, то это тоже — от молодости.

\*

«Танец, быть может, одно из самых характерных проявлений жизни человека, — писал Комитас. — В танце выступают отличительные черты каждого народа, прежде всего — его нравы и степень культурного развития. Все, что выражается в танце, подчинено законам такта, ритма, мелодии. Сообразно темпераменту и культуре каждого народа, ритм и мелодия, составляя, так сказать, душу танца, — выливаются в ту или иную форму»<sup>1</sup>. Комитас придавал высокое гуманное значение искусству народного танца. Хачатурян, следуя Комитасу, претворил это в своей музыке.

Стихия танца влекла Хачатуряна с юных лет. Первой его камерной пьесой был упоминавшийся уже Танец для скрипки и фортепьяно, за которым последовала целая серия пьес танцевального характера. Первым его симфоническим произведением была пятичастная Танцевальная сюита. И за нею — заглянув вперед — мы увидим ряд партитур, в которых запечатлены сильные и яркие образы, навеянные поэзией народного танца. Во многих

---

<sup>1</sup> Комитас. Статьи и исследования (на армянском языке). Армянские народные танцы и хороводы. Ереван, 1941.

иных произведениях Хачатуряна, непосредственно не связанных с танцем, мы нередко ощущаем почти зримую конкретность пластических движений, выраженных музыкою.

Все это лишь подтверждает мысль, высказанную ранее: народное песенно-танцевальное начало заложено в самой природе хачатуряновской музыки. И не трудно проследить неуклонное развитие этого начала — от ранних непритязательных пьес композитора, в которых он учился толковать язык народного танца, улавливать национальное своеобразие мелодий и ритмов, передающих гамму чувствований и переживаний человеческой души, — к его балетам, музыка которых представляет собою подлинную танцевальную симфонию.

В этом ракурсе самого серьезного внимания заслуживает и **Т а н ц о в а л ь н а я с ю и т а**. Она была написана Хачатуряном в 1933 году, вскоре после Трио, с которым ее, естественно, сближают и черты тематического родства, и характерные приемы изложения-развития; заметим, кстати, что в третьей части Сюиты (*Largo — Andante*) использована узбекская народная мелодия, послужившая темой вариаций в финале Трио. При всем этом Сюита, конечно, отличается от Трио, и не только «масштабностью» формы и нарядом оркестровых красок, но прежде всего — иным творческим замыслом.

Танцевальная сюита — программно-живописная композиция «a l'fresco», проникнутая идеей дружбы народов Востока. В творчестве Хачатуряна это — первый, еще несовершенный, но принципиально важный опыт симфонизации народного танца. Молодой композитор еще не умудрен в высоком мастерстве симфонического развития. В сущности, он здесь пока «новичок» и только лишь пробует силы в этой области, усердно заглядывая в партитуры классиков.

Строгий критик, слушая Сюиту Хачатуряна, сразу отметит в ней влияния Глинки, Бородина и, особенно, Римского-Корсакова. Однако, если это не только строгий, но и чуткий критик, то он добавит: «И хорошо, ибо следование великим образцам помогло молодому композитору показать свою хватку». И он будет прав. «Проба сил» в Танцевальной сюите оказалась важным моментом творческой биографии — она выявила его незаурядное симфоническое дарование. Напомню, между про-

чим, что известность Хачатуряна в широких массах слушателей началась и стала расти после первых исполнений Танцевальной сюиты, быстро завоевавшей признание большой аудитории (и можно лишь пожалеть, что в последнее время наши филармонии стали реже включать это произведение в репертуар популярной симфонической музыки).

Общая композиция Танцевальной сюиты основана на элементарном принципе слитного чередования контрастных по характеру симфонических картинок — жанровых сцен, пленяющих национальным своеобразием музыки армянской, азербайджанской, грузинской, узбекской... Первые две части — народные танцевальные сцены на армянской и, отчасти, азербайджанской тематике. Третья часть (*Largo — Andante*) — развитая музыкально-хореографическая поэма лирического характера (здесь использована известная уже нам узбекская народная тема). Четвертая часть — праздничное шествие — «Узбекский марш». Финал — стремительная, «Лезгинка».

Разрабатывая разноликие, мелодически рельефные темы народных танцев, создавая живые контрастные образы, Хачатурян улавливает и выказывает их внутреннее, порой «неприметные» связи (ладовые, интонационно-ритмические), скрепляя ими композиционное единство Сюиты. Скажем больше: он ищет синтеза, стремится к обобщениям — черта весьма важная для будущего симфониста. Вначале ее проявления подсказаны интуицией (вспомним Трио). В дальнейшем, по мере того как формируется мировоззрение и крепнет мастерство композитора, — она, при помощи «рацио», становится органическим свойством творческого метода (в обеих симфониях, концертах, балетах). И в этом смысле Танцевальная сюита сочинение «подготовительное». Расскажу о нем вкратце.

В основу первой части Сюиты — *Allegretto* (имевшей условное название «Армяно-азербайджанский танец») положена гибкая, пластичная тема:



Ее первоисток — армянская народная песня «Чэм, чэм», записанная Комитасом (Этнографический сборник, I, № 131). Но есть в интонационном облике темы и черты, напоминающие мелодию народного танца «Ша-

лахо», широко популярного (и поныне) в Армении, равно как и в Азербайджане. Приведу для сравнения азербайджанский вариант мелодии «Шалахо» — в записи Сеида Рустамова:

17.а



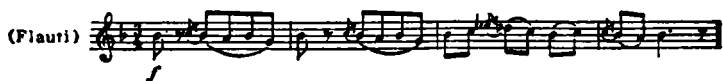
Тема-мелодия первой части Сюиты оригинальна — она воссоздана фантазией композитора. И я отмечаю ее родство, ее интонационно-ритмическую связь с народным источником лишь для того, чтобы подчеркнуть своеобразное преломление характерных черт национального мелоса в творчестве Хачатуряна.

В изложении темы композитор пользуется теми же излюбленными приемами колорирования и «мотивной разработки», которые были показаны в разборе Трио. В Сюите эти приемы подчинены задаче картинного изображения жанровых и танцевальных сцен народного праздника.

Большинство народных танцев Закавказья (да и не только Закавказья) строится, как известно, на одной теме, бесконечно варьируемой; скупая простота плясовой мелодии восполняется редкостным разнообразием ритмических и темповых оттенков. Хачатурян в общем придерживается этого принципа, но, конечно, не ограничивается им в своей Сюите. Он должен дать слушателям живое представление о самих танцах, воплотить в музыке их образное содержание, пластику движений. В каждой части Сюиты он стремится извлечь из основной темы-мелодии скрытые в ней выразительные возможности, исчерпать их в вариантном изложении темы, обогащая ее мотивной разработкой, полифоническими узорами подголосков, оркестровыми красками.

В первой части Сюиты из таких подголосков, обвивающих и орнаментирующих основную мелодию, возникает — в среднем эпизоде — «ответная тема», иллюстрирующая характерный поворот в движении танцующих:

.8



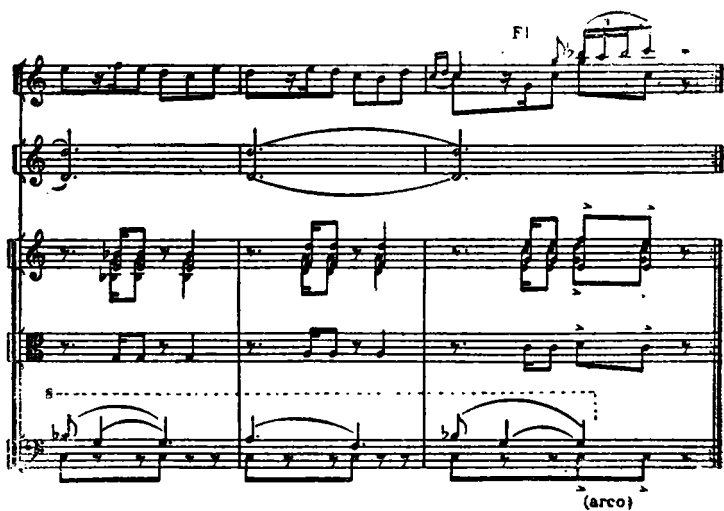
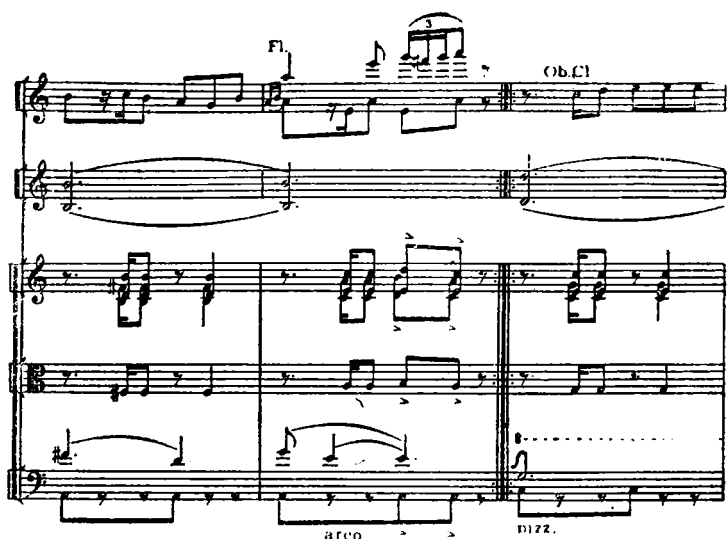
Затем естественное возвращение к основной теме—в динамичной репризе (пьеса написана в трехчастной форме). Тема ширится в постепенно нарастающем звучании оркестра, живописующем общее оживление народного танца. Мысль верная, но выражена грубовато — не без увлечения шумными эффектами.

Вторая часть — «Армянский круговой танец» (*Allegro ma non troppo*). Не лишним будет напомнить, что народная традиция делит армянские танцы, по их строению, на круговые—так называемые «клорпар», или «шырджпар», и линейные — «гёнд», «гёванд». В круговых танцах участвующие составляют движущийся круг, хоровод; в линейных—располагаются в один или два ряда. Заметим также, что большей частью армянские народные танцы сопровождаются пением (они и называются «паръ-ергер», т. е. песни-пляски); собственно танцы («парер»), без пения, исполняются обычно под аккомпанемент зурны или ударного доола, а на празднествах — с участием инструментального ансамбля (кеманча, тар, флейта — сринг, цитра — канон, бубен — дафф).

Хачатурян в своей Сюите сделал симфоническую зарисовку армянской хороводной песни-пляски. Ее тема — типичный вариант популярной танцевальной мелодии. И разработана она композитором скромно, без пышных эффектов, но очень искусно (в смысле верности национального колорита).

19 *Allegro ma non troppo* (♩ = 72)

The musical score is for the 19th movement, 'Allegro ma non troppo', with a tempo of 72 beats per minute. The score is written for a symphony orchestra, specifically showing the Oboe, Clarinet, Horns (in F), Violins I and II, Viola, and Cello/Bass. The Oboe and Clarinet parts are in the treble clef, while the Horns, Violins, Viola, and Cello/Bass are in the bass clef. The Oboe and Clarinet parts start with a *mf* dynamic. The Horns part has a *p* dynamic. The Violins and Viola parts have a *mf* dynamic. The Cello/Bass part has a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Слушая эту пьесу, вспоминаешь армянскую хороводную песню-пляску в поэтичном описании Комитаса. Рассказывая, как она зарождается в народе, как строится,

как возникает, импровизируется и «устанавливается» мелодия песни, неразрывно связанная с танцем, Комитас (показывая это в нотных записях, сделанных «с натуры»), замечает: «Воодушевляясь, певцы постепенно стали видоизменять и развивать мелодию. С ускорением ритма танца изменился и ритм песни...»<sup>1</sup>. Вот это воодушевление песней-пляской очень хорошо передано в музыке Хачатуряна. Тема-мелодия, колорируемая различными голосами оркестра, проходит через всю пьесу, развивается, растет; видоизменяется и ритмический рисунок (хотя метр кругового танца остается неизменным). А в оркестровке то и дело возникают знакомые тембры народных инструментов.

Центральное место в Сюите — и по масштабам, и по значению — занимает третья часть (*Largo — Andante — Allegro — Largo*). Эта развернутая хореографическая сцена могла бы украсить партитуру балета. Две прекрасные темы получают в ней своеобразное симфоническое развитие.

Мечтательная мелодия *Largo* (предвосхищающая известную песенную тему Симфонической поэмы — см. пример 40) рождается как импровизация ашуга, волнуемая образом любви, затаенной страсти.

20 *Largo* (♩ = 4)

V-ni I con sord. *p* *espressivo*

V-ni II con sord. *p*

Arpa & Viole (Arpa) (V-le) pizz

<sup>1</sup> Комитас. Армянская крестьянская музыка (на армянском языке). Выдержки из этой замечательной работы приведены мною в статье «Как народ слагает песню» (журнал «Советская музыка», 1948, № 4, стр. 22).

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, featuring a melodic line with a long note at the beginning and some grace notes. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a series of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of eighth notes.

Second system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, featuring a melodic line with a long note and the word "unis." written above it. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a series of eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of eighth notes. The label "(V-le)" is written below the third staff.



Представьте себе этот образ в движениях медленного танца, и вам откроется выразительный смысл оркестровки: в засурдиненных скрипках (так напоминающих тембр кеманчи) поет мелодия, возбуждаемая томительными «вздохами» ниспадающих секунд (вторые скрипки, затем виолончели с сурдиной) — на мерцающем органном пункте арфы и виолы (с—his). Этот характерный прием, гласящий разнообразные выразительные возможности, мы не раз заметим в музыке Хачатуряна; применение его будет более совершенным; так не забудем, что он найден был еще в пору творческой юности композитора — в первом его симфоническом произведении.

В *Largo* этот прием служит импровизационному развитию музыки, воплощающей танец любви, в котором исчерпывает себя тема-мелодия. На фоне затухающего звучания струнных возникает неторопливый напев английского рожа (solo); в нем слышатся еще отголоски темы *Largo*.



Постепенно он вводит нас в новый раздел пьесы — *Andante*. Гобои интонируют — под аккомпанемент струнных (*senza sordino*) и литавр, на педали валторн — знакомую уже нам узбекскую народную мелодию (в Es-dur):

22 Moderato

Oboe: *mp*

Corni in F: *pp*

Timpani: *pp*

Archi: *pp*

Она излагается дважды — гобоями, затем кларнетами. Оркестровая фактура становится плотнее, ритм сопровождения острее и учащенней, словно сцену заполняют все новые группы танцующих.

Раздаются возгласы труб, валторн и тромбонов. Начинается третий раздел — *Allegro*, представляющий собою небольшую, но талантливо выполненную разработку. Обе темы, видоизменяясь, чередуясь и контрапунктически сливаясь друг с другом, создают картину симфонического развития, полную движения, острых ритмов, ярких красок. Динамичное нарастание оркестровой звучности резко обрывается на мощной кульминации (*tutti — fff*). И удивительно свежо звучит после этого — в заключительном разделе — проникновенная музыка *Largo*...

Четвертая часть Сюиты — «Узбекский марш» (*Allegro ma non troppo*). В народной по складу теме Марша заметны интонационные связи с узбекской мелодией из *Largo*, но характер ее совершенно иной:

### 23 Moderato

Flauti (Ob.)

Arch.

*f* pizz.

*pp* pizz.

*f* T.A.

*f* T.A.

Это жанровая картинка праздничного шествия. Музыка колоритна, но, пожалуй, несколько однообразна. Небольшое трио (партитура: | 7 | — | 11 |) не вносит живительного контраста, а многократные повторы темы в нарядной оркестровке, изобилующей внешними эффектами, — усиливают впечатление «пышного однообразия».

Думается, что композиция Сюиты не так уж пострадала бы, если б в ней не было Марша, который носит характер вставной пьесы.

Финальная сцена — «Лезгинка» (*Presto*) — построена на популярнейшей теме стремительной народной пляски:

### 24 Presto

Fl. Ob.

Tamb. picc.

Arch. arpa

*f*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

Танец начинается после небольшого, эффектно оркестрованного вступления — оно рисует движение шумной, веселой и пестрой толпы, устанавливающей широкий круг. Грაციозная тема лезгинки скользит и кружится в легком вихревом ритме. Ее интонируют флейты и гобои под аккомпанемент струнных (*pizzicato*), арфы и ударных. Затем присоединяются английский рожок, кларнеты, фаготы. Звучность неуклонно нарастает, темп ускоряется... Неожиданно, обозначая изящный поворот в танце, возникает — из главной темы — побочная:

25



В этой певучей страстной мелодии мы слышим отзвуки взволнованной лирики *Largo* (ср. пример 20). Все тот же стремительный темп лезгинки и та же ритмическая линия сопровождения. Но явление новой темы-мелодии меняет картину: оркестр в этом эпизоде живописует сцену лирического дуэта юноши и девушки, напоминая нам о хореографической романтике грузинской лезгинки — «Лекури». Группе деревянных (флейты, гобои, кларнеты) нежно отвечают струнные (первые и вторые скрипки). Этот эпизод длится недолго. Непрерывный «ритмический

фон»  подготавливает

возвращение первой темы. И вот она уже вновь звучит (у струнных — скрипки и альты), контрапунктически соединяясь со второй, лирической темой (дерево и медь). Вариационная разработка обеих тем-мелодий, постепенно насыщая звучность оркестра, ведет к мощной кульминации, которою и завершается финальная часть Танцевальной сюиты.

— Во всяком произведении искусства, — говорит Гете, — великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции.

Концепция Танцевальной сюиты Хачатуряна, как это явствует из нашего краткого разбора, очень проста, я

сказал бы даже — элементарно проста. И не стоит выискивать в ней «глубочайшие глубины» и «высочайшие высоты» философской мысли. Сила и обаяние Танцевальной сюиты именно в простоте ее концепции, в юношеской непосредственности выражения чувствований и впечатлений, навеянных жизнью народа. А эта горячая непосредственность высказывания таит в себе и смелость творческих исканий.

В пору, когда сочинялась Танцевальная сюита, Хачатурян уже обдумывал Первую симфонию, вынашивал ее образы, сюжет, композицию. Работа над Сюитой послужила хорошей подготовкой к Симфонии. И не случайно, конечно, так много общего, сближающего в этих, столь различных, сочинениях. В Сюите он искал то, что должен был найти в Симфонии, «испытывал» то, в чем был еще не вполне уверен, но стремился утвердить. Иначе говоря, он пробовал писать в симфоническом роде. И в иных эпизодах Сюиты (особенно в третьей ее части и финале) вырисовываются контурные очертания образов будущей Симфонии.

Сюита охарактеризована была выше, как первый и безусловно интересный опыт Хачатуряна в симфонизации народно-танцевальных жанров. Приметим теперь, что если в Танцевальной сюите уже проявляются характерные черты симфоничности, то в Симфонии (вторая и третья части) еще сохраняются черты сюитности. И это вполне естественно. Настоящее мастерство достигается и умудряется деятельным опытом. Принципы тематического развития и обобщения, намеченные в Танцевальной сюите (и в более ранних пьесах, например — в Трио), найдут свое полное выражение в дальнейшем, когда расширится идейный кругозор композитора, окрепнет в творческом труде его мастерство. Точно так же и приемы оркестрового письма, примененные в Танцевальной сюите, неизмеримо обогатятся в последующих, новых и более совершенных произведениях Хачатуряна.

Находки художнической интуиции проверяет и суммирует опыт, воспитывающий мастерство; ошибки и промахи интуиции поправляет разум, воспитывающий творческую волю. Истинное же вдохновение художника оплодотворяется живым ощущением действительности, живыми связями с полнокровной, могучей и многообразной жизнедеятельностью народа.

Это живое ощущение современной нашей действительности одухотворяло труд Арама Хачатуряна с юных лет и очень способствовало развитию его таланта; быстрота этого развития — не от поспешности, а от внутренней силы таланта и его связей с жизнью. Потому-то уже первые крупные сочинения Хачатуряна, такие, как Трио и Танцевальная сюита, — при всей элементарной простоте их концепции, при всех недочетах мастерства — оказались жизненными. Они не померкли, не утратили обаяния и тогда, когда из-под пера композитора явились произведения гораздо более глубокие по замыслу и сильные по мастерству.

---

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

Настрой свой лад на благородный слз.  
Кто спорит с жизнью, тем она далась.

Н и з а м и



В жизни Арама Хачатуряна Первая симфония явилась событием во многих отношениях знаменательным. Ею — с отличием — завершил он в 1934 году консерваторский курс<sup>1</sup>. Ею увенчались творческие искания и борения юности композитора. И ею же начался период художественной зрелости Хачатуряна, период блестящего развития и расцвета его дарования.

23 апреля 1935 года Симфония была впервые и с громадным успехом исполнена оркестром Московской филармонии под управлением Э. Сенкара. И тогда уже это сочинение было почти единодушно признано одним из ярких образцов смелого претворения народно-песенной стихии в советском симфонизме. Слушателей, знавших молодого композитора по Танцевальной сюите, особенно пленила поэтичность жизненного содержания Симфонии, воплощенного щедрой фантазией в красочном своеобразии национальной формы. Аудитория горячо приветствовала Хачатуряна, понимая, что дебютировать т а к о й Первой симфонией, едва оставив консерваторскую скамью, может лишь многообещающий талант крупного масштаба. Чуткая наша публика не ошиблась.

Успех Симфонии был обусловлен, конечно, не только талантом, но и верной его направленностью, верным развитием. Читатель помнит, какую важную роль сыграло в развитии Арама Хачатуряна его обращение к «родным недрам» народного искусства. Своим талантом он сразу почуял здесь несметные творческие сокровища. Но чтобы овладеть ими — потребовались годы упорного

---

<sup>1</sup> По окончании консерватории, в 1935—1937 гг., он совершенствовался еще в аспирантуре — у Н. Я. Мясковского.

труда, учения и воспитания на великих классических образцах. В процессе органического усвоения народного музыкально-поэтического искусства зрела идея его Симфонии.

К полному осознанию и осуществлению этой идеи Хачатурян шел долгим и вовсе не легким путем пытливых исканий и экспериментов. В предыдущей главе я попытался обрисовать путь молодого композитора — от самых ранних его пьес, вокальных и инструментальных зарисовок, в которых непосредственность граничит с наивностью, а оригинальность спорит с подражанием, — к Песне-поэме, Сонате и Токкате, затем — к Трио и Танцевальной сюите, содержащей в себе уже эскизы Симфонии. Суммируя и обобщая рассказанное, нельзя не подчеркнуть внутреннюю целеустремленность исканий в произведениях, составляющих, если можно так выразиться, — «цикл творческой юности» Хачатуряна.

Постепенно, преодолевая случайное и преходящее, он проникал в самую глубь «родных недр» искусства, стремясь распознать характерное, типическое — в воплощении народных чувствований, дум и чаяний. Здесь ему неоценимую помощь оказывало изучение опыта классиков: он постигал процесс «кристаллизации» многих замечательных произведений из народного творчества, из народных песен, о которых А. Серов мудро говорил — как о «монадах музыкальных, послуживших зародышами для развития всех дальнейших организмов, до самых сложных симфоний и опер».

Произведения «юношеского цикла» показывают, как упорно учился Хачатурян отбирать в народном творчестве индивидуально-характерное и общезначимое, как в импровизационном искусстве ашугов и сазандаров воспринимал он необычные принципы тематического развития, почувствовав и подметив в нем скрытую силу образных обобщений, таящую неисчерпаемые выразительные возможности национально-самобытного симфонизма. Он начал применять эти принципы в своей музыке, задумывая исподволь крупное симфоническое произведение, воплощающее сцены и образы народной жизни.

Таковы характерные тенденции в творчестве молодого Хачатуряна, подготовлявшие появление его Первой симфонии. Они, разумеется, обусловлены формированием и развитием его художнического мировоззрения — жиз-

нерадостного и жизнеутверждающего, проникнутого идеей народности искусства. Заметим, что в музыке Хачатуряна — с юных его лет — господствует светлый тон жизнелюбия, эмоциональная приподнятость речи «ашуга», влюбленного в красоту. Вместе с тем, техническое вооружение (далеко не последнее условие творческого прогресса) позволяет ему все более свободно и уверенно распоряжаться многообразием выразительных средств, подчинять их своим задачам, своим симфоническим замыслам.

Некоторые черты, элементы симфоничности заметны, как уже говорилось, и в ранних сочинениях Хачатуряна — в Песне-поэме, в Трио и особенно в Танцевальной сюите. Но то, что там найдено «стихийно», в процессе не всегда осознанных исканий и экспериментирований, — здесь, в Симфонии, вполне сознательно закреплено, развито, сформировано с широко задуманной концепцией. То, что там по необходимости стеснено сравнительно узкими рамками задания и формы, — здесь получает более свободный размах. Таким образом, естественная преемственная связь обнажает и качественное различие — между Симфонией и предваряющими ее произведениями.

Итак, перед нами первая Симфония композитора, написанная им в период окончания консерватории. Обычно в таких случаях доброжелательная критика торопится оправдать «многие неизбежные недостатки»; потом первая симфония забывается, появляется вторая и... повторяются «многие неизбежные недостатки». Нет, произведение Хачатуряна не нуждается в подобных «скидках»; оно принадлежит к числу тех первых симфоний, которые остаются жить. В Симфонии, конечно, есть недостатки, и довольно существенные (о них будет сказано). Но в ней так много ярко талантливое, свежего и, главное, принципиально нового, чреватого плодотворным развитием, что недостатки, хоть и досадные, не могут серьезно повлиять на общую оценку произведения. Обратимся к разбору.

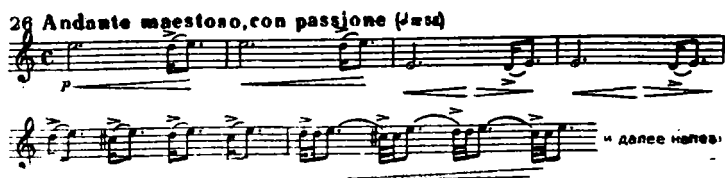
Первая симфония Арама Хачатуряна посвящена Советской Армении (в ознаменование пятнадцатилетия республики). Это сочинение проникнуто духом нашей современности. Оно навеяно думами о Родине, величавым эпосом новой жизни народа — жизни кипучей, напряжен-

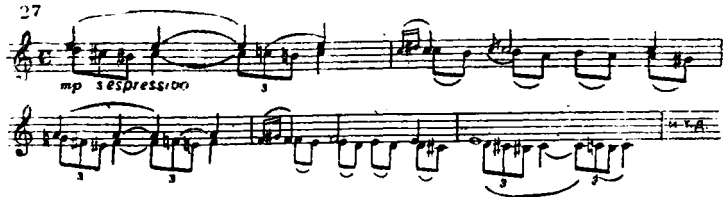
ной и радостной в труде и борьбе. Тема трактована композитором смело, широко.

Симфония повествует о пробуждении и могучем развитии духовных сил освобожденной нации, раскрывая в контрастном движении певучих образов непреходящую красоту древнего и вечно-юного народного искусства. Идейное содержание Симфонии обусловило и рельефные черты национального своеобразия формы. Вместе с тем, в самом повествовании (с весьма непринужденными «лирическими отступлениями») энергично проявляется творческая индивидуальность композитора. Замечу тут же, что язык Симфонии совершенно свободен от нарочитого этнографизма, цитатной подражательности и, тем более, от вычурной экзотики. Высказывая свои мысли и чувства о Родине, Хачатурян пользуется всеми доступными и нужными ему выразительными средствами современной музыки. И он поступает правильно. Ибо прекрасное в национальном своеобразии искусства (каждого народа) — общечеловечно.

Композиция Симфонии трехчастная. Наиболее интересна и значительна развернутая первая часть, которую составляют: *Пролог* (*Andante maestoso, con passione*) и симфоническое *Allegro* (*Allegro ma non troppo*) с эпилогом. Всю эту часть, вполне самостоятельную и по тематическому содержанию и по принципам развития, можно назвать симфонической поэмой о Родине.

Пролог — симфоническая импровизация ашуга. Дума о Родине вызывает в воображении композитора излюбленный образ народного певца. Выразительно звучит напряженно-страстный мотив рапсодического вступления и возникающая из этого мотива взволнованная тема, мягко колорируемая «поющими секундами»; это тема созерцательно-лирическая (струнные).

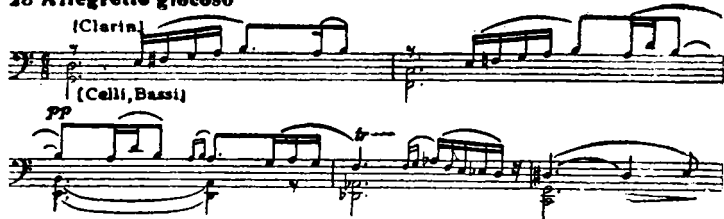




Она очень напоминает мелодию *Largo* из Танцевальной сюиты (ср. пример 20). Ассоциация не случайная. Тема-напев Пролога — характерный образец интонационно-ритмического мышления Хачатуряна. Мелодия, навеянная близким ему творчеством ашуггов, родственна многим (в том числе лучшим) темам композитора. Типичным в его музыке становится и колорирование национального мелоса, наполнение народной диатоники «поющими хроматизмами» (что нередко придает изысканную пряность и хачатуряновским гармониям).

Но вернемся к Прологу. Созерцательно-лирической теме непосредственно противопоставлен новый эпизод импровизации — живое, остро ритмованное танцевальное движение *Allegretto giocoso* (solo кларнета):

### 28 *Allegretto giocoso*



Контраст побуждает тематическое развитие, и признаки его заметны уже в следующем эпизоде — *Con spirito*: легкий порыв ритмического движения (*Allegretto giocoso*) увлекает напевно-созерцательную тему, придавая ей (или открывая в ней) новые черты — возбужденной стремительности.

Вот, если угодно, один из конкретных примеров творческого усвоения традиций и принципов народного искусства. В трех небольших, следующих друг за другом и, на первый взгляд, «замкнутых» эпизодах симфонической импровизации Пролога Хачатурян не просто подражает ашугам — ради любования самобытной красотой их патетического пения и игры (как это было отчасти в его ранних пьесах). Здесь он строго обдуманно пользуется методом и богатейшим многообразием форм народной импровизации, взыскательно отбирая и по-своему совершенствуя выразительные средства и приемы — для слитного воплощения мысли-чувства в развитии через внутренние контрасты мелодических напевов и ритмических движений.

И вот еще несколько штрихов, характеризующих логику оркестрового мышления Хачатуряна. Созерцательно-лирическая тема (первый эпизод; пример 27) звучит в насыщенных унисонах струнных (лишь контуры темы дублируются гобоями и фаготами). Танцевальная мелодия *Allegretto giocoso* (второй эпизод; пример 28) излагается кларнетом соло — на гармонической опоре виолончелей и контрабасов.

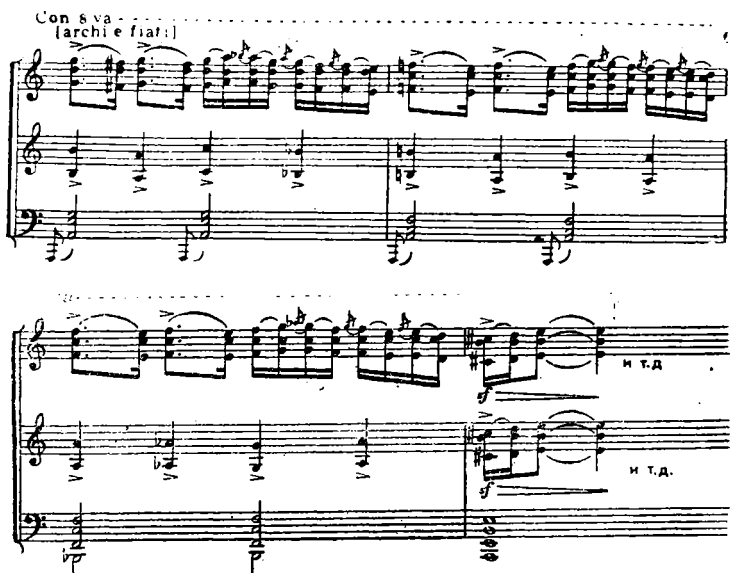
Наконец, в «синтезирующем» эпизоде *Con spirito* (пример 29) обновленная лирическая тема проходит в каноническом соединении струнных и деревянных (*tutti*; гармоническая опора — тромбоны, туба, контрабасы); и здесь — в энергичном контрапункте валторн чуткое ухо заметит очертания возникающей главной темы симфонического *Allegro*:

20 *Con spirito*  
Con *Allegro*...

[Archi]

[Corni]

[Tromboni, Tuba, Bassi]



Связь двух начал: созерцания и движения — основа «музыкального бытия» искусства ашугов — во многом определяет и конструктивные принципы хачатуряновской Симфонии, в частности ее монотематизм (единство многообразия контрастного тематического развития).

Это ясно чувствуется уже в широко изложенной импровизации Пролога, где разрабатывается материал охарактеризованных выше эпизодов и формируется тематизм всей Симфонии. В Прологе заключена еще скрытая сила могучего — в духе Бородина — симфонического развития, в котором важную, организующую роль играет ритм. Посмотрим теперь, как разворачивается картина этого развития в живых образах Симфонии.

Главная тема первой части (*Allegro ma non troppo*) очень естественно, органично вырастает из Пролога. Весь облик этой прекрасной темы точно «вылит» из интонационно-ритмического материала импровизации; мелодические контуры темы вырисовываются уже в эпизоде *Con spirito* (партия валторн; см. пример 29); в последующем изложении Пролога (см. партитуру — до *Allegro ma non troppo*) все отчетливее проявляются, «кристаллизуются» характерные черты сурового ладоритмического об-

лика темы. И вот она строго звучит в унисонах виолончелей и контрабасов (на педали валторн):

30 **Allegro ma non troppo** (♩ = 96)

[Corni]

[Celli e Bassi]

*p* *Con sva.*

*poco a poco* *poco a poco cresc.*

*poco a poco cresc.*

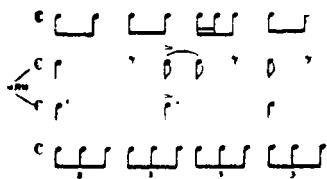
и т. д.

В интонационном складе этой темы есть неуловимое сходство со знаменитой секвенцией Фомы Челанского «*Dies irae*»<sup>1</sup>. Но образный смысл хачатуряновской темы совершенно иной. В ней нет замкнутой неподвижности средневекового хорала. Напротив, она вся — движение, наполнение, устремление. И в картинном развитии этой темы возникает образ древней богатырской мощи, проснувшейся силы народной, — образ, вызывающий в памяти «великанские» темы Бородина (припомните начало его «Богатырской симфонии»).

Сразу после изложения главной партии Хачатурян начинает разработку. В ней раскрывается мужественный характер темы, явственней и ярче проявляется и ее национальный колорит. Энергичное движение получает широкий размах. Ритмическое дыхание, словно прерываемое

<sup>1</sup> Здесь не место историческим экскурсам; замечу только, что восточное происхождение средневековой хоральной секвенции «*Dies irae*» («День гнева») для меня несомненно.

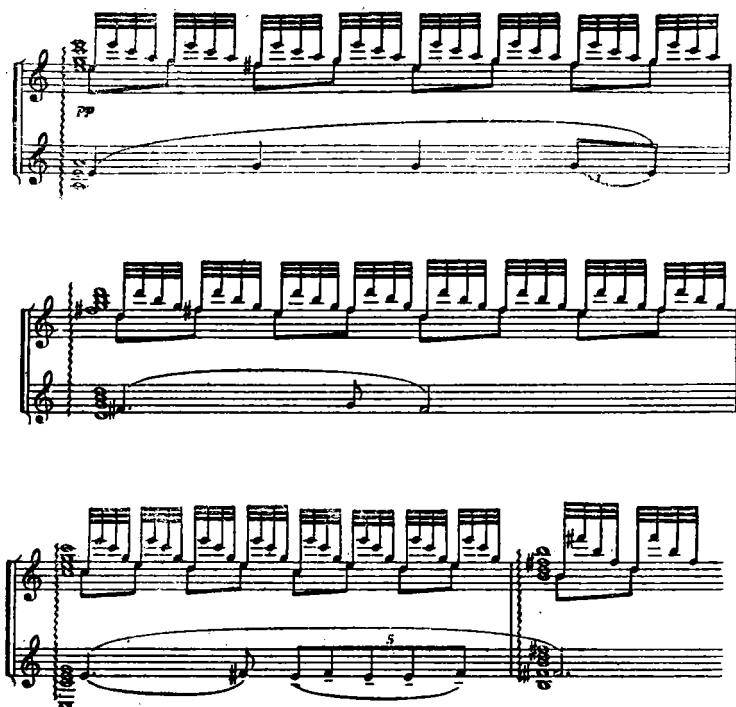
синкопами, становится острей, напряженней. В насыщенную, густую полифоническую ткань вплетаются мотивные нити из Пролога; то тут, то там слышатся веселые отголоски *Allegretto giocoso*. В ширящемся движении возникает характерная хачатуряновская полиритмия: выделяются, сливаясь в беге, три ритмические фигуры; синкопированная — играет роль «лейтритма»:



Волна динамического нарастания достигает, наконец, своей вершины и — «дробясь и пенясь» — постепенно спадает.

И вот — словно Афродита из морской пены — рождается чудесная мелодия *Andantino cantabile* (побочная тема). В ней воплотилась сердечная нежность народно-песенной лирики:

### 32 *Andantino cantabile* (♩ = 72)



Тема выразительно звучит в высоком регистре виолончелей. Мелодический рисунок роднит ее с армянской народной песней «Ампел а камар, камар», записанной Комитасом<sup>1</sup>. Вместе с тем обращает внимание интонационная и ладовая связь темы с эпизодом *Allegretto giocoso* из Пролога. По складу и характеру она представляет яркий контраст энергической теме главной партии. Мягкий шелестящий фон гармонического окружения мелодии *Andantino* подчеркивает эту контрастность.

Заметим: в изложении и разработке главной темы композитор максимально использовал приемы контрапунктного письма и полифонного развития (богатые воз-

<sup>1</sup> Комитас. Народные песни. Этнографический сборник. Ереван, 1931, стр. 37, № 124.

возможности такого развития заложены в самой теме); для побочной напевно-лирической темы он предпочел выразительные средства тембро-гармонического колорита. Это и понятно: там господствует движение, порыв; здесь — созерцание, воспринимающее и фиксирующее мягкие тона и переливы красок, тонкое разнообразие оттенков (что, конечно, находит свое выражение и в оркестровке).

Изложение лирической темы-мелодии (после двукратного ее проведения в различных оркестровых вариантах) разрастается в новую разработку. И здесь вновь вступает в силу закон контраста.

Хачатурян подчиняет его действие своему творческому замыслу (верный признак овладения мастерством). И делает это новаторски смело, — отнюдь не по схеме сонатной формы (что заставило бы его вновь вернуться к главной теме, господствовавшей в прозвучавшей только что первой разработке). Источник контрастного движения для новой разработки он находит в самой лирической теме, вернее — в ее прообразе *Allegretto giocoso* (их связывает, как уже говорилось, общая тональность ми минор и общий «интонационный абрис»; ср. примеры 28 и 32).

Связь в развитии обнаруживает различное, разнохарактерное в едином. Лирическая тема побочной партии (*Andantino cantabile*) отличается от своего прообраза иным характером — созерцательной напевности; в ней нет танцевальности *Allegretto giocoso*. И все же она таит в себе не только общие черты тонального и интонационного родства с эпизодом *Allegretto giocoso*, но и общее внутреннее свойство гибкой пластичности. И разрабатывая лирическую тему, композитор органично вводит — как характерный контраст побочной партии — новый танцевальный наигрыш:

33



И здесь контраст не самоцель, а побудительное средство развития, подсказанное логикой композиторского замысла. Этот народный наигрыш, своими «опорными» интонациями опять-таки связанный с тематикой Пролога

(отчасти и с главной темой), прекрасно оттеняет созерцательную лирику побочной партии свежей краской, новым ритмическим движением. Более того, он призван сыграть, по мысли автора, важную роль в дальнейшем — соединить в развитии Пролог с финалом Симфонии, где танцевальное движение *Allegretto giocoso* выливается в веселый народный пляс.

Останавливаясь на некоторых «технических подробностях» анализа (быть может, утомительных для читателя, но необходимых), чтобы нагляднее, рельефнее показать индивидуально-характерное в тематизме хачатуряновской Симфонии и в методе его развития. Совершенно очевидно, что это новое, самобытное проявляется благодаря органическим (не цитатно-механическим!) связям с народными истоками. Для Хачатуряна народная музыка — родная речь, которую он владеет без пособия этнографических сборников. И в образном развитии тематизма Симфонии он опирается на внутреннюю логическую закономерность народной импровизационности.

Да, можно сказать, что импровизационность народного искусства преформирована в его Симфонии. В этом ее сила и замечательное своеобразие. Симфоническое повествование, проникнутое идеей народности, обусловило метод концентрированного развития формируемых в Прологе-импровизации контрастных тем; общая композиция первой части Симфонии приобрела новые, необычные очертания:

### Пролог

Импровизация (*Andante maestoso, con passione*)

Симфоническое *Allegro*:

Главная партия (*Allegro ma non troppo*)

Разработка и первая кульминация

Побочная партия (*Andantino cantabile*)

Разработка и вторая кульминация

Реприза (*Allegro vivo*) — утверждение

тематизма главной и побочной партий

### Эпilog (*Andante*)

Метод концентрированного развития тем в первой части Симфонии исключает необходимость специальной разработки, построенной по правилам сонатной формы (в известной степени эту функцию выполняет реприза, в

которой утверждение тематизма дано также в разработке). Но именно сонатность является главенствующим принципом всей композиции. В сущности она представляет почти непрерывную разработку единого в своей контрастности тематизма, что создает и насыщенность ладовой атмосферы.

Все это, разумеется, не «капризы» стихийной импровизации, нарушающей каноны симфонического *Allegro*, а творчески смелое и убедительное претворение живых традиций народного искусства, обогащенное усвоенным опытом классического симфонизма. Как уже говорилось, народная импровизационность преформирована в Симфонии Хачатуряна; удачно введенная в глубокое русло симфонического развития—она вносит сюда своеобразие национальной формы, обновляет и расширяет выразительные возможности, усиливает, вместе с тем, роль и значение разработки контрастного тематизма, — способствуя реалистическому воплощению замысла.

В нем несомненны и черты программности (хоть и не обозначенной самим композитором). В импровизации Пролога воображению слушателя предстает образ ашуга, размышляющего о судьбах Родины; вся «сердцевина» первой части (изложение и разработка контрастного тематизма главной и побочной партии, вместе с репризой) — раскрывает картину эпического повествования жизни и борьбы народной, проникнутую героическим пафосом и национальной романтикой; а в Эпilogе (*Andante*) вновь возникает образ ашуга..

Так, поэтическая идея, заложенная во вступительной импровизации, получает широкое развитие в симфоническом *Allegro*. И хотя композиция первой части не свободна от некоторых «разработочных длиннот» (и это существенный недостаток формы), все же в целом она отличается монолитностью и компактностью, производит большое впечатление своим «богатырским складом». В ней чувствуешь живое веяние могучей традиции симфонизма Бородина — то же ощущение силы и света, та же пластичность широких тем, та же мощь ритма, наконец — тот же лирико-эпический тон повествования.

Вторая часть Симфонии (*Adagio sostenuto — Allegretto*) представляет собою поэтичную жанровую кар-

тину — в горах Армении. Это яркий солнечный пейзаж, в котором с чисто сарьяновской красочностью передано ощущение синевы небес, прозрачного воздуха, горных далей... Небольшое вступление создает мягкий, светлый и покойный фон картины («звонящие» октавы флейт и арфы на педали кларнетов):

34 **Adagio sostenuto**

[Flauti]  
[Arpa]

[Clar.]

*mp*

и т.д.

В этой звонящей тишине гор возникает, словно где-то вдали зазвучавший свирельный наигрыш, певучая раздумчивая мелодия (соло кларнета; Des-dur). И мы легко узнаем в ней знакомый облик лирической темы *Andantino cantabile* — из первой части Симфонии. Здесь она видоизменена (интонационно и ритмически) и колорирована, украшена своеобразными пастушьими фиоритурами; это — основная тема-мелодия *Adagio*:

35

[Clar.]

*mf cantabile*

Звонким эхом откликаются и разносятся в горных просторах отголоски-мотивы пастушьего наигрыша, и — словно в народной сказке — пробуждается, оживает природа. Горы и доли наполняет пение. Живописная картинка тонко передана оркестром. Плавная мелодия, напетая кларнетом соло, импровизационно развивается и колорируется в партиях английского рожка, гобоя, трубы, флейт, струнных (все на том же мягком фоне «звнящей тишины»). Постепенно голоса сливаются в общем хоре, движение нарастает — и мелодия пастушьего наигрыша выливается в простодушный народный танец (*Allegretto a battuta dolcemente*):



Народно-танцевальная сцена (своего рода *скерцо*) составляет средний эпизод второй части Симфонии. Оживленная мелодия, положенная в основу этого эпизода, — типичный пример хачатуряновского монотематизма. В ней органично слились характерные попевки лирической мелодии *Andantino cantabile* из первой части и — танцевального наигрыша оттуда же (разработка побочной партии; ср. примеры 32, 33 и 36). Вместе с тем, чуткий слушатель воспримет танцевальную тему среднего эпизода как модификацию только что прозвучавшей пастушьей мелодии (ср. примеры 35 и 36). И он будет прав, тем более, что последняя, как уже замечено, также связана с лирической темой *Andantino cantabile*. Сравните эти четыре темы — их интонационное родство (скажу даже единство) несомненно, — но все они весьма различны, каждая отличается своей рельефно выраженной индивидуальностью.

Неприхотливый сюжет этой части Симфонии не требует развернутого тематического развития. Применяя обычный прием вариантного изложения темы, пользуясь красочными контрастами оркестровых звучаний, композитор рисует пасторальную сцену в народном духе, пол-

ную обаятельной непринужденности, поэзии национального колорита. Повторные проведения темы, повернутые к общей кульминации, описывают полный круг танца. Затем, после небольшой интермедии импровизационного характера (*Lento*), следует третий, заключительный эпизод (*Maestoso sostenuto*), в котором вновь звучит первоначальная мелодия, окаймленная звенящими отголосками горной пасторали.

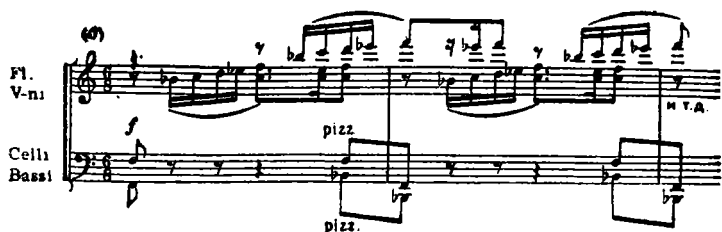
Кода (*Maestoso*; *Des-dur*) опускается, как вечерний сумрак в горах. Звучность постепенно ослабевает. Краски бледнеют, точно растворяясь в синеве воздушных просторов. Но издали все еще доносятся легкие и нежные фиоритуры пастушьего напева...

И вот—финал (*Allegro risoluto*). Шумная радость народного торжества выражается в ликующем танце. Композитор вновь в родной стихии ритма. И утверждением организующей силы ритма он открывает праздничную картину финала Симфонии (вступительные аккорды — удары оркестра *ff*; ср. лейтритм первой части — пример 31).

Истоком симфонического развития финальной части служит (опять-таки) тематизм Пролога, и прежде всего — танцевальное движение *Allegretto giocoso* (пример 28). В разборе Симфонии мы уже не раз обращались к этому эпизоду, отмечая его важную роль в тематическом развитии. Не случайно и сам композитор считает *Allegretto giocoso* «квинтэссенцией тематизма всей Симфонии».

На материале этого небольшого эпизода вступительной импровизации он конструирует композицию финала. Танцевальное движение *Allegretto giocoso* получает здесь широкий разгон. Стремительно проносится в непрерывном кружении остро ритмованный мотив плясовой темы:

37 *Allegro risoluto* ( $\text{♩} = 88$ )



Настойчивая и, я бы сказал, неистощимая в проявлениях вариантности повторность танцевальной темы (и ее ритмического «зерна-мотива») — весьма характерна для народных плясовых мелодий. Они, обычно, коротки; «каждая из них, — замечает Комитас, — состоит из одной только строфы и припева, а пляска иногда длится часами. За это время, если не попросят переменить мотив, пение будет продолжаться непрерывно, питаюсь готовым запасом других строф, — любой крестьянин знает их десятки»<sup>1</sup>.

Тема финала хачатуряновской Симфонии и есть такая — свободно интерпретированная фантазией композитора народно-плясовая мелодия, стимулирующая, «подхлестывающая» общее танцевальное движение вариантными повторами одного и того же полюбившегося мотива.

Хачатурян типизирует и самый метод изложения плясовой темы, обогащая его, конечно, приемами симфонической разработки. Метр движения остается неизменным, но ритм изысканно варьируется, а сама тема щедро колорится мелодическими узорами подголосков, расцвечивается оркестровыми красками. Все это, вместе взятое, создает впечатление зримой пластики народного танца, его выразительных жестов, эмоциональных движений, поворотов, фигур. И если бы этим ограничивалась задача финала, ее можно было бы считать отлично выполненной.

Красочно-изобразительное выражение стихии народного танца составляет главную особенность финала хачатуряновской Симфонии. Но насколько изобретателен и щедр здесь композитор в эффектах музыкальной живописи

<sup>1</sup> Комитас. Армянская крестьянская музыка.

си, в варьировании и оттенках, в разнообразных сочетаниях и сопоставлениях ритмов, красок, оркестровых звучаний и т. д., — настолько скуп и лаконичен он в самом тематизме, особенно в тематическом развитии и образных обобщениях, которых требует финал Симфонии с большим идейным замыслом.

Энергичная, с многообещающим размахом начатая разработка танцевальной темы явно затянута (она занимает почти весь первый, большой раздел финала). Движение, не побуждаемое контрастами, приобретает характер однообразного кружения — в бесконечно варьируемой повторности все той же, сравнительно короткой темы (разнообразие оттенков, в силу этого, уже не воспринимается).



Это поворотный момент, подготовка к срединному разделу финала, небольшому, но выразительному (*Meno mosso. Recitando espressivo*). После затянувшегося изложения плясовой темы он звучит очень свежо (закон контраста). Танцевальное движение приостанавливается.

Смолкает шум народного пиршества. Мы слышим импровизацию ашуга, славящего жизнь. И его патетически страстному и торжественному напеву вторят — где-то вдалеке, в горах, — отзвуки свирельных наигрышей (пейзажные мотивы *Adagio*):

39 *Meno mosso Recitando espressivo*



Поэтичная картина. И после нее ждешь, что композитор воспользуется великолепием силы красочного контраста — для нового, обобщающего и завершающего (синтезирующего) развития тематизма Симфонии. Но — в третьем (и последнем) разделе финала снова повторяется, варьируется, разрабатывается, словом — безраздельно царит та же танцевальная тема. Стало быть, задача финала сведена все-таки к картинному изображению народного праздника. Мне думается, что это необходимая и важная часть содержания, но еще не все содержание финала, который должен был бы увенчать Симфонию. Хачатурян не выдержал до конца высокий ток образно-тематического развития, отличающий первое *Allegro*.

Никак нельзя сказать, что *Adagio* и финал не органичны в Симфонии. Нет. В них получает колоритное освещение тот же прекрасный тематизм, проникнутый духом подлинной народности. Понятен и общий замысел произведения с его сочными контрастами, рельефными сопоставлениями широкой песенности и динамичной танцевальности. И все же, если не *Adagio* (вторая часть), то финал уже утомляет слушателя, несмотря на то, что обо

эти части в техническом отношении выполнены не без блеска.

Очевидно, это объясняется и неточным композиционным расчетом формы, или, иначе говоря, неопытностью мастерства. Ибо мастерство формы, помимо всего прочего, заключается в умении «гнуть материал по воле» и соразмерять содержание с законами художественного восприятия.

Глубину, яркость, образную силу тематизма Симфонии композитор увлеченно раскрывает в Прологе и первом Allegro. Здесь, в сущности, дана высшая кульминация симфонического развития, которая, логически рассуждая, должна была бы зазвучать в финале, — таков был, кажется, и замысел автора. Но в импровизации Пролога и первом Allegro Хачатурян сказал гораздо больше, чем, быть может, сам предполагал (высказать поскорее все, что знаешь и чувствуешь, — тоже черта молодости). Получилась талантливая, вполне законченная симфоническая поэма (с прологом и эпилогом).

Но, увлеченный стихийной силою и щедростью своего творческого темперамента, Хачатурян — в осуществлении широко задуманного замысла — упустил из виду перспективу развития в Симфонии, как драматургически целостной композиции. И если мягкое, созерцательное Adagio (вторая часть), с его свежей «горной лирикой», с его легким танцевальным скерцо, воспринимается с интересом, как новый поэтический контраст симфоническому Allegro, то финал уже не оправдывает больших ожиданий слушателя, испытавшего могучее воздействие первой части Симфонии.

Правда, щедрость творческого темперамента проявляется и в финале, но она не может возместить отмеченных недостатков развития музыкальной мысли. К тому же щедрость здесь далеко не всегда согласуется с мудрым чувством меры. Финал утомляет «монотонией роскоши» оркестровых красок (временами положенных чересчур густо), разработочными длиннотами<sup>1</sup> и повторными кульминациями, оставляющими впечатление экзальтации.

---

<sup>1</sup> Разработочные длинноты (заметные и в первой части) приобрели в финале весьма внушительные размеры. Хотя в эстетическом разборе и не место арифметическим выкладкам, все же не безынтересно отметить, что из 413 тактов музыки финала 363 занимает изложение-разработка плясовой темы.

В звучащем потоке танцевальной стихии финала ощущается некий «пафос количества», который, однако, не вызывает нового качественного развития тематизма, несмотря на все затейливые узоры полифонного и полиритмического письма, несмотря на блистательную игру красками. В финале нет той непрерывной линии динамического нарастания — через контрасты, — которая придает первой части Симфонии такую стройность, монолитность, целеустремленность.

Вообще, как уже было замечено, последние две части Симфонии носят скорее «сюитный» характер. Связанные с Прологом и первым Allegro единством тематизма, они выявляют преимущественно жанровые черты этого тематизма; и, если хотите, именно в этом — прелесть своеобразия Adagio и лучших страниц финала. Пейзаж и народная сценка в горах (Adagio), а затем — картина народного празднества и пляски (финал) следуют друг за другом, как части колоритной симфонической сюиты.

Нет слов — они дополняют, в известной мере расширяют содержание первого Allegro (я говорил об их органичности). Но в том-то и дело, что этого еще недостаточно для Симфонии, да еще с такою глубокою и сильною первой частью. Здесь (особенно в финале, конечно) требуется мощное драматургическое развитие с обобщающим выводом. И это вовсе не исключает жанровости. Мне нет необходимости подчеркивать закономерность жанровой характерности в симфоническом развитии и вообще в симфонизме: великие образцы творчества Бетховена и Глинки, Чайковского и Шуберта, Бородина и Берлиоза подтверждают это. Тем более важна и всеобъемлющая роль обобщения, возвышающего конкретное до типического и, следовательно, углубляющего поэтический смысл жанра. Такого обобщения и не хватает в финале Первой симфонии Хачатуряна.

Итак, выделяя первую часть Симфонии — как самостоятельное, глубокое по мысли, законченное по форме произведение (с некоторыми, впрочем, незначительными недостатками), я не хочу утверждать, что Adagio и финал сами по себе слабы. Вовсе нет. Как жанровые симфонические пьесы они колоритны, поэтичны, по-своему обаятельны (особенно Adagio), — что явствует и из разбора. Но в общей композиции Симфонии, поставленные непосредственно после первой части, — они не могут

выдержать приданной им идейно-эстетической «нагрузки». Стало быть, здесь они проигрывают во впечатлении, и можно сказать, что это объясняется не столько их собственной слабостью, сколько силой и могучим размахом первой части.

Такова Первая симфония Арама Хачатуряна. Закончу разбор словами, его предварившими. Да, в этой Симфонии есть недостатки, и довольно существенные. Но в ней так много ярко талантливого, свежего и, главное, принципиально нового, чреватого плодотворным развитием, что недостатки, хоть и досадные, не могут серьезно повлиять на общую оценку произведения. В нем выкристаллизовываются и утверждаются характерные черты своего стиля, полное и многогранное выражение которого раскроется в дальнейшем развитии творчества Хачатуряна.

---

### ХАРАКТЕР, ЗАМЫСЛЫ, ДЕЛА

...Постоянный труд столь же является законом искусства, сколь и законом жизни.

Бальзак



Революция открыла талант Хачатуряна, революция и воспитала его. В учении и труде, в постоянном общении с жизнью народа и его культурой, в энергичной деятельности во имя развития этой культуры он нашел свое призвание, свободное и плодотворное применение своих сил и способностей.

Это подчеркивает и сам композитор. — Революция коренным образом изменила всю мою жизнь, — говорит он. — И если я действительно вырос в серьезного художника, то этим я обязан только революции, партии, народу. Народу и посвящена вся моя сознательная жизнь, как и вся моя творческая деятельность.

Да, жизнь Хачатуряна после Великой Октябрьской революции складывается счастливо: перед ним открыта широкая дорога, ему обеспечены благоприятные условия для творческого совершенствования, он работает с увлечением, добивается успехов, и ощущение духовной близости с народом, ощущение своей «нужности» народу наполняет радостью его сознание, умножает силы, влечет к смелым замыслам и исканиям — «к новым берегам безбрежного искусства». Это и есть счастье художника (только в обывательском, пошлом представлении оно рисуется как «самоуслаждение шикарнейшей жизнью»).

Мировоззрение Хачатуряна, не тронутое ядом рефлексии, не отягощенное сложными внутренними противоречиями, развивается гармонично, о чем свидетельствуют и разобранные выше произведения его юности. Но гармоничное развитие вовсе не значит легкое развитие. Оно требует больших преодолений. Хачатуряну придется работать много, очень много, и не только над ком-

позицией, но и над общекультурным самообразованием.

В 1932 году в Москве организуется (после ликвидации РАПМ) Союз советских композиторов. Хачатурян, тогда еще студент консерватории, принят в число членов Союза как молодой талантливый автор. Он и здесь проявляет активность своей натуры, участвуя в начинаниях композиторской организации. А после окончания консерватории он целиком отдается творческой и музыкально-общественной деятельности.

Целеустремленность способствует сосредоточенности интенсивного труда; нетерпеливая эмоциональность вносит свои «непредвиденные поправки». Жизненные и творческие интересы Хачатуряна были и раньше достаточно разнообразны; теперь их проявления глубже, содержательнее; постепенно они концентрируются вокруг больших проблем искусства современности. Вопросы реализма и народности, национальных традиций и новаторства волнуют композитора. Вместе с тем, продолжая настойчиво работать над совершенствованием техники и мастерства, слушая, учась и экспериментируя, — он пылливо проверяет себя, ищет применения сил во многих жанрах. Пишет песни, романсы, концертные пьесы, камерно-инструментальные и симфонические произведения, музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам, задумывает балет, мечтает об опере.

Сочиняет он много и бурно. Правда, не все задуманное осуществляется и далеко не все написанное в те годы удовлетворяет самого композитора. Характер его еще формируется, устанавливается. Продуктивность, подогреваемая темпераментом, легко воспламеняющимся, то и дело ускользывает от контроля строгой взыскательности. Хачатурян вообще легко увлекается, а потому порой и отвлекается случайным, минутным, преходящим. Некоторые его пьесы того периода (к примеру: вроде песни-романса «На бульваре Гоголя...»), вероятно, останутся лишь в нотографических перечнях и указателях. Но ведь не такие случайные пьесы (в которых «сбрасывается» излишек темпераментной энергии) определяют творческий рост художника.

В тридцатые годы, после Танцевальной сюиты и Первой симфонии, Хачатурян среди множества пьес создает ряд новых превосходных сочинений, таких, как Фортепьянный концерт (1936), Симфоническая поэма

(1938), балет «Счастье» (1939), наконец, блистательный Скрипичный концерт (1940). Громадную и вполне заслуженную популярность завоевывает его музыка к кинофильмам «Пэпо», «Зангезур», «Сад», а затем и к драматическим спектаклям «Валенсианская вдова», «Маскарад». Особенно влекут Хачатуряна крупные симфонические замыслы, претворяемые опять-таки в разных жанрах. И именно в области симфонизма примечательны его творческие достижения.

Воспевание широкозвучной красоты жизни, творческая радость созидającego труда, радость преодоления — вот главная тема хачатуряновской музыки. И каждое значительное произведение композитора (большой или малой формы) по-новому освещает и по-новому утверждает эту тему, раскрывая неисчерпаемое богатство ее внутреннего содержания. В этом радостном воспевании прекрасного нашей жизни выражается могучая сила таланта Хачатуряна и его яркая художественная индивидуальность.

Ему свойственно народное — этически возвышенное понимание жизненно-прекрасного, которое он образно передает и в революционном пафосе борьбы и созидания, и в чисто-созерцательной напевной лирике, и в стихии танцевальных движений. Заметим, что и повествуя о настоящем, и обращаясь к прошлому, — он говорит как наш современник, высказывается искренно и горячо, волнуясь думами и чувствами, близкими, понятными каждому. Все это и объясняет быстро растущий интерес широких масс слушателей к произведениям Хачатуряна.

Язык, формы, выразительные средства его музыки, пленяющей нас неповторимым своеобразием национального колорита, — народны и в то же время современны в полном смысле слова. Хачатурян, как уже говорилось, чужд этнографизму и архаике, равно как и национальной ограниченности. Национально-прекрасное в его творчестве общечеловечно. Он стремится к широкому охвату жизненных явлений, к простоте и ясности их образного воплощения, к прочному мастерству развитых симфонических композиций. И он упорен в достижении намеченной цели, — черта чрезвычайно важная, тем более, что ему постоянно приходится «обуздывать» свой буйный темперамент, учиться отбирать в многозначной сумме жизненных впечатлений главное, типическое, вы-

рабатывать в себе строгий художнический самоконтроль, воспитывать взыскательное чувство меры, не давая растекаться мысли в декоративном многословии.

Так постепенно складываются, формируются черты характера Хачатуряна как композитора и музыкального деятеля. Он продолжает занятия (весьма полезные) в аспирантуре у Н. Мяковского, с которым его связывает теперь и самая сердечная дружба. К своему любимому питомцу Н. Мяковский относится с тою же требовательно-суровой заботливостью, заставляя его вновь и вновь совершенствовать свои произведения. Так, в частности, после исполнения Первой симфонии (в 1935 году) Хачатурян — по совету учителя — возвращается к этой партитуре и существенно дорабатывает ее в деталях. Советами и указаниями Мяковского он пользуется и в сочинении Фортепьянного концерта, Симфонической поэмы, балета «Счастье»...

Уклад жизни Хачатуряна по-прежнему отличается трудолюбием и скромностью. Еще студентом консерватории (в 1933 году) он женился: спутницей его стала Н. Макарова, также талантливая ученица Н. Мяковского. Он очень возмужал и теперь мало похож на того «экзотического восточного юношу», который более десяти лет тому назад явился «на пробу» в техникум Гнесиных. Годы учения увенчались значительными творческими успехами; в нем чувствуется радостная и, пожалуй, даже горделивая уверенность в своих силах, однако без «жирка» самоуверенности. Он не утратил чисто юношеской эмоциональной непосредственности, душевной открытости. Энергичный, порывистый, увлекающийся, не очень организованный, но бесконечно преданный любимому искусству, — таким помнится автору этих строк Арам Хачатурян в начале его самостоятельного творческого пути.

\*

В 1935 году на экранах Советского Союза демонстрируется армянский фильм «Пэпо» с музыкой (дебютирующего в кино) Хачатуряна. Проникновенно выразительная Песня Пэпо (слова Е. Чаренца) становится вестницей широкой популярности композитора. Особенным успехом, естественно, эта песня пользуется в Закавказье. Она проникает в самую гущу народных масс,

передается из уст в уста, бытует — в различных вариантах — как «своя» народная песня. Любопытно отметить: через несколько лет фольклорная экспедиция в Нагорном Карабахе записывает Песню Пэпо, напетую (в своем варианте) крестьянином-пастухом. На вопрос, откуда узнал он эту песню, пастух простодушно отвечает:

— Как откуда? Да ее все знают. Это же народная песня...

Факт этот (переданный мне одним из участников фольклорной экспедиции) весьма примечателен для характеристики прочных органических связей музыки народной и хачатуряновской.

Через некоторое время произошла любопытная «встреча» композитора со своею песней в народе. «Мне довелось вспомнить о «Пэпо» при следующих обстоятельствах, — говорит он. — В одном из районов Армении на вечере самодеятельности исполнялись произведения народного творчества. Выступали инструменталисты и певцы. Каково же было мое удивление, когда ту самую песню, которую пел мой Пэпо, закидывая в море сеть, представили присутствующим как одну из народных песен! Что же произошло? Люди полюбили эту мелодию, признали ее народной. Мог ли я получить лучшую награду за свой труд!»<sup>1</sup>.

Песня Пэпо глубоко народна — и воспринимается как народная. Таковы лучшие мелодические темы Хачатуряна, всегда «почвенные» и всегда отличающиеся «лица необщим выраженьем» — в его песнях, концертах, балетах, симфониях.

Одно за другим являются из-под пера композитора новые произведения разных жанров. В 1936 году он заканчивает Концерт для фортепьяно с оркестром. 12 июля следующего года с крупным успехом проходит в Москве премьера Концерта, мастерски исполненного Львом Обориним и филармоническим оркестром под управлением Л. Штейнберга. Тогда же Хачатурян задумывает большую симфоническую композицию с хоровым эпилогом, в которой хочет образно воплотить идею дружбы народов

---

<sup>1</sup> А. Х а ч а т у р я н. Музыка фильма. Статья в № 11 журнала «Искусство кино» за 1955 год, стр. 31.

и любви к Родине. Осуществление этого замысла он начинает с конца, т. е. с эпилога будущей Симфонической поэмы: в 1937 году он создает «Песню ашуга» — для смешанного хора и симфонического оркестра — на слова азербайджанского ашуга Мирзы из Тауза (Мирзы Байрамова). Эта Песня звучит тою же осенью — в дни традиционной декады советской музыки, а через год с небольшим (29 ноября 1938 г.) исполняется уже полностью завершенная композитором Симфоническая поэма (с хоровым эпилогом). Критика отмечает Поэму как одно из лучших сочинений Хачатуряна тех лет.

Он продолжает и успешно начатую работу в кино. В 1937 году пишет музыку к фильму «Зангезур», повествующему о героике революционно-освободительной борьбы армянского народа. Через год на экраны выходит таджикский фильм «Сад» с музыкой Хачатуряна. В 1939 году он принимает участие в работе над фильмом о башкирском национальном герое и поэте Салавате Юлаеве. Лучшие номера его киномузыки, особенно марш «Зангезур» и лирическая «Песня Зюльфи» из фильма «Сад», завоевывают популярность. Наряду с этим сочиняются песни, инструментальные пьесы, наконец, подготавливается балет.

В 1937 году завершены занятия в аспирантуре Московской консерватории. Значительно расширяется сфера общественно-музыкальной деятельности Хачатуряна. Он избран теперь заместителем председателя Московского Союза композиторов. На этом ответственном посту он проявляет незаурядные организаторские способности. И когда, в 1939 году, создается Организационный Комитет Союза композиторов СССР, — Хачатурян назначается заместителем председателя этой всесоюзной творческой корпорации.

Принимая активное участие в руководстве деятельностью Оргкомитета Союза советских композиторов, Хачатурян, как видим, не ослабляет своей творческой работы, не снижает ее темпов. В энергичном труде музыканта и общественного деятеля все глубже проявляется свойственная натуре Хачатуряна общительность, сказывается его отзывчивость на события современности, многообразие его жизненных и художественных интересов. В те годы он тесно сближается с известными рус-

скими композиторами и артистами — Р. Глиэром, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, Ю. Шапориным, Дм. Кабалевским, Л. Обориным, Д. Ойстрахом, А. Гауком и другими, знакомится и сотрудничает со многими деятелями литературы, театра, кино, живописи. С живым интересом изучает музыкальную культуру братских республик. Громадное впечатление производят на него проходящие в Москве декады национального искусства — украинского, казахского, грузинского, азербайджанского. Он участвует в конкурсах, творческих смотрах, обсуждениях, дискуссиях. Начинает выступать в прессе. Находит время и для поездок по стране, посещает родные края Закавказья...

Весну и лето 1939 года Хачатурян проводит в Армении, собирая материалы и работая над национальным балетом «Счастье» — по либретто драматурга Г. Ованесяна (Кимика). Эта большая и ответственная работа, предназначенная к показу в дни предстоящей (осенью) декады армянского искусства в Москве и, поэтому, строго ограниченная сжатыми сроками, проходит в энергичных, напряженных темпах. Хачатурян на месте изучает жизнь и быт армянских колхозов, записывает мелодии народных песен и танцев, обдумывает музыкальные характеристики действующих лиц, детализирует совместно с либреттистом, режиссером и художником сценический план спектакля, трудится над партитурой; к концу лета он завершает сочинение балета (пять картин с эпилогом).

В сентябре того же года балет «Счастье» поставлен на сцене Ереванского оперного театра имени А. Спендиарова. А через месяц, в дни декады армянского искусства в Москве, он с успехом демонстрируется на сцене Большого театра столицы.

Балет Хачатуряна — не феерия, не хореографическая сказка о «синей птице», о счастье, ускользающем от людей. Композитор увлекся смелым замыслом — показать в движении пластичных образов музыки и танца живую реальность счастья, обретаемого народом в труде и борьбе во имя процветания социалистической Родины. Большая тема нашей современности положена в основу первого армянского национального балета, созданного А. Хачатуряном в содружестве с коллективом Ереванского театра имени А. Спендиарова. И несомнен-

но, в музыкально-сценическом решении этой задачи было немало находок, удач.

Советская общественность отнеслась к спектаклю одобрительно, понимая, что это, конечно, лишь успешное начало благородных и смелых художественных исканий, заслуживающих поощрения. Высоко оценивая талантливую музыку Хачатуряна, критика справедливо отметила вместе с тем и весьма существенные недостатки драматургической композиции балета. Впрочем, Хачатурян и сам чувствует их. Несмотря на успех, он далеко не удовлетворен своим сочинением и решает его переделать капитально. Впоследствии (уже в годы Отечественной войны), начав работу в этом направлении, композитор увлекся новой задачей и... написал второй свой балет — «Гаянэ» (на либретто К. Державина), в котором широко использовал музыку «Счастья»<sup>1</sup>.

В 1939 году (после декады) творческие заслуги Арама Хачатуряна отмечены высокой наградой — орденом Ленина. За год до этого ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Армянской ССР. Тогда же (в 1938 г.) он избран был депутатом в Верховный Совет Армянской ССР.

Окрепший, возмужавший талант композитора вступает в пору своего расцвета, в пору идейно-творческой зрелости, обозначающей и зрелость индивидуального стиля, художественного мастерства. Хачатурян быстро выдвигается и как крупный, активный музыкально-общественный деятель.

Яркому развитию хачатуряновского таланта несомненно способствовала и вся общественная атмосфера подъема, бурного роста советской музыкальной культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию. Живым свидетельством тому были и систематически проводившиеся с середины тридцатых годов декады литературы и искусства народов СССР, и ставшие тогда уже традицией смотры творческих достижений советской музыки (всех жанров) в Москве и в городах братских республик, и блистательные победы наших исполнителей на всесоюзных и международных конкурсах, и широкий размах художественной самодеятельности, из рядов которой выдвинулось немало само-

---

<sup>1</sup> Разбору балетов посвящена восьмая глава книги.

бытных дарований... Не говорю уже о разнообразной концертной и музыкально-театральной жизни, столь богатой увлекательными премьерами, новыми талантливыми произведениями (в том числе такими, как «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, Пятая симфония Д. Шостаковича, Шестнадцатая Н. Мясковского и другие), о теоретических конференциях, творческих диспутах на волнующие темы современности и т. д. Хачатурян оказался в самой «буче — боевой, кипучей», в самом центре мощного движения за реализм и народность нашего искусства, и пафос этого движения захватывал, открывал его...

В 1940 году появляется один из шедевров хачатуряновского творчества — Концерт для скрипки с оркестром, произведение, созданное могучим порывом вдохновения (в исключительно короткий срок: за два месяца) и вскоре завоевавшее мировую известность. Концерт посвящен замечательному советскому скрипачу Д. Ойстраху, впервые исполнившему его с выдающимся успехом 16 ноября 1940 года в Москве (оркестром дирижировал А. Гаук).

К тому же периоду относятся интереснейшие театральные работы Хачатуряна, также получившие широкую популярность. Я имею в виду его музыку к «Валенсианской вдове» Лопе де Вега (постановка театра имени Ленинского Комсомола, 1940) и, особенно, музыку к лермонтовскому «Маскараду» (театр имени Евг. Вахтангова, 1941). Глубокость искреннего чувства, одухотворенного поэтичными образами пьесы, изящная простота выразительных мелодий, живая характеристичность — отличают лучшие страницы этой музыки, столь полюбившейся слушателям.

Тогда же в концертах зазвучали и две симфонические сюиты из партитуры «Счастья». Предполагая коренную переработку балета, композитор выделил для концертного исполнения некоторые танцы и симфонические фрагменты.

Так протекает многообразная и плодотворная деятельность Арама Хачатуряна до памятных — тягостных и тревожных — дней июня 1941 года.

В пятилетие, минувшее после окончания консерватории, вслед за Первой симфонией, он написал два Концерта с оркестром (фортепьянный и скрипичный), Сим-

фоническую поэму, балет «Счастье», музыку к четырем фильмам и двум театральным постановкам, ряд песен и инструментальных (в том числе оркестровых) пьес. Итог хороший...

\*

В грозные дни Великой Отечественной войны, в дни суровых испытаний, тяжелых невзгод и бедствий, народы Советской страны, охваченные могучим порывом патриотизма, поднялись на борьбу с жестоким и злобным врагом за свободу и независимость любимой Родины.

Беспримерный героизм этой борьбы, раскрывшей исполинскую мощь и величие духа советского народа, героизм, увенчавший Красную Армию ореолом бессмертной славы, — нашел отражение во всех областях жизни Советского государства. Священной борьбе со злейшим врагом человечества отдали все свои силы и деятели советской культуры, советского искусства.

С первых же дней войны Дом Союза композиторов в Москве превратился в своеобразный штаб боевой песни. Ежедневно, невзирая на воздушные тревоги и налеты вражеской авиации, здесь собирались композиторы, поэты, исполнители — для прослушивания и обсуждения новых боевых песен и маршей. Отобранные и одобренные произведения оперативно издавались листовками в массовых тиражах. Они быстро распространялись и, благодаря радио, исполнялись в формирующихся частях ополчения, в рабочих клубах, на митингах и собраниях. Боевая песня и марш вновь становились на вооружение борющегося народа, его героической Армии, они звучали и в тылу, и на фронте, —

Перебивая  
                    пуль разговор.  
Знаменами  
                    бой овевая...

Хачатурян, один из руководителей Союза композиторов, принимал самое горячее участие в организационной и творческой работе коллектива. В первые годы войны он написал ряд массовых произведений, прославляющих самоотверженную любовь к Отчизне, мужество и отвагу, душевную чистоту и стойкость простых совет-

ских людей, поднявшихся на врага. В числе этих произведений — песня о славном герое-летчике капитане Гастелло, превосходный «Марш героям Отечественной войны» (для духового оркестра), песни «Могучий Урал», «Уральцы бьются здорово», «Гвардейский марш» (для хора с инструментальным ансамблем), лирические песни «Уралочка», «Жду тебя» и другие.

Как истинный советский художник-патриот, Хачатурян проявлял деятельную энергию и в самый тяжелый период войны. С осени сорок первого года многие наши композиторы (также и писатели, художники, артисты), по решению правительства, находились в эвакуации — на Урале, в Поволжье, на Кавказе, в Средней Азии... Хачатурян вместе с группой композиторов жил некоторое время в Чернобровском совхозе, недалеко от Свердловска. Он не прекращал творческой работы.

В те суровые дни и годы, когда грохотали пушки, музы — вопреки изречению древних — не молчали. Напротив. Мощный патриотический подъем, охвативший всю страну, воспламенил и сердца художников. Создавались произведения не только в боевых, оперативных жанрах песни и марша. Создавались кантаты, оратории, симфонии, оперы! Известно, что еще летом сорок первого года, в осажденном Ленинграде, Д. Шостакович начал работу над своей Седьмой — ныне всесветно знаменитой — симфонией; он закончил ее в декабре того же года, в городе Куйбышеве. В ту пору С. Прокофьев поглощен был обдумыванием и сочинением монументальной патриотической оперы «Война и мир» (по роману Льва Толстого), Н. Мясковский писал Симфонию-балладу о Великой Отечественной войне, Р. Глиэр — симфоническую увертюру «Дружба народов», Д. Кабалевский — кантату «Родина великая»... Можно привести еще немало таких примеров.

В ту же пору Хачатурян обращается к прерванной работе над балетом. Именно тогда — зимою сорок первого года (мы помним эту первую, суровую зиму войны) — окончательно складывается в сознании композитора замысел «Гаянэ», и он с жаром принимается за сочинение. Тема «Гаянэ» — тема любви к Родине и борьбы за счастье Родины — особенно близка Хачатуряну и особенно волнует его в эти дни.

Замысел «Гаянэ» увлекает и коллектив Ленинград-

ского оперного театра имени С. М. Кирова, он горячо поддерживает инициативу композитора. В городе Перми (где обосновался на время войны театр), в трудных условиях эвакуации, А. Хачатурян напряженно работает над своим произведением, которое одновременно готовится к постановке. Тесное творческое содружество с артистическим коллективом одного из лучших музыкальных театров (с его прославленной балетной труппой) ускоряет темпы работы.

К осени 1942 года Хачатурян завершает партитуру балета. 3 декабря того же года с огромным подъемом и блистательным успехом проходит премьера «Гаянэ» — в постановке Ленинградского театра имени С. М. Кирова (г. Пермь). Балет «Гаянэ» получает широкое признание, и весной 1943 года Хачатуряну присуждается за это сочинение премия, которую композитор передает в фонд обороны Советской страны.

Не буду сейчас останавливаться на достоинствах и недостатках балета «Гаянэ», разбору которого посвящена специальная глава этой книги. Замечу все же, что только художник, живущий со своим народом одною жизнью, одною думою и одним дыханием, — мог создать в лихую годину войны произведение такой могучей, жизнеутверждающей силы. И красота его особенная — мужественная, драматичная и лучезарная. Не потому ли так полюбил народ музыку «Гаянэ»? Популярность ее росла стремительно. Я уж не говорю о таких номерах, как знаменитый «Танец с саблями», который стал, можно сказать, своего рода «музыкальным спутником» Земли — в самых разнообразных транскрипциях и переложениях он звучит везде...

В начале сорок третьего года Хачатурян возвратился в Москву. Война еще бушевала. Столица жила напряженной жизнью. Но ее уже освещали зарницы великих побед. Все богаче и разнообразнее становилась и культурная жизнь города-воина, не померкшая даже в трудные дни осени и зимы сорок первого года.

Основным оперативным центром музыкальной деятельности в Москве было радио. Здесь концентрировались и творческие, и исполнительские силы. Виднейшие композиторы и артисты страны, навещавшие столицу еще с декабря сорок первого года, выступали в спе-

циальных радиопередачах для фронта, для воинов Советской Армии. С авторскими концертами по радио выступал и Хачатурян. В 1943 году, по предложению Всесоюзного радио, он составил из партитуры «Гаянэ» три симфонические сюиты, вобравшие лучшие номера балета. Первая сюита уже в октябре того же года была исполнена впервые в Москве Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением Н. Голованова. Вскоре все три сюиты «Гаянэ» были изданы. Они получили широкое распространение тогда же и в СССР и в дружественных зарубежных странах.

В 1943 году Хачатурян вступил в ряды КПСС.

Когда завершалась работа над балетом «Гаянэ», в творческом сознании композитора зрел уже замысел нового большого сочинения, непосредственно связанного с событиями Великой Отечественной войны. Оно долго обдумывалось. Летом и осенью сорок третьего года Хачатурян осуществил свой замысел, написав Вторую симфонию (см. главу «Симфония с колоколом»). Она задумана как эпопея героической борьбы советского народа. Глубокие мысли и большие чувства нашли в ней выражение — и скорбь невозвратимых утрат, и гнев к врагам — виновникам неисчислимых бедствий и страданий народа, и ликующая радость побед, и, наконец, светлая, неколебимая вера в полное торжество высоких идеалов правды и свободы. Всепобеждающая сила любви к Отчизне одухотворяет музыку этой Симфонии, проникнутую драматическим пафосом и взволнованной лирикой.

Вторая симфония Хачатуряна, исполненная в Москве 30 декабря 1943 года Государственным оркестром под управлением Б. Хайкина, произвела на слушателей глубокое впечатление. Но автор остался не вполне удовлетворен своим произведением и после премьеры продолжал работать над партитурой. В окончательной редакции Симфония прозвучала 6 марта 1944 года (дирижировал А. Гаук).

«Гаянэ» и Вторая симфония относятся к выдающимся достижениям советской музыки эпохи Великой Отечественной войны. Они могут быть смело поставлены в один ряд с такими произведениями, как Седьмая симфония Д. Шостаковича, «Война и мир» С. Прокофьева, «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, Симфония-баллада Н. Мясковского..

Сочинение балета и симфонии потребовало от композитора большого напряжения сил. Теперь много энергии и времени отнимала у него и организационная работа. Надо было налаживать и улучшать деятельность Союза композиторов, восстанавливать и укреплять нарушенные в первые годы войны и эвакуации связи с творческими организациями и коллективами республик и городов, надо было всемерно содействовать сплочению композиторских сил для решения новых ответственных задач, выдвигаемых жизнью; надо было преодолевать многие серьезные трудности... Хачатурян руководит подготовкой и проведением пленума Оргкомитета Союза композиторов СССР, который собирается зимою (в феврале) 1944 года в Москве. Он выступает на пленуме с докладом о советском музыкальном творчестве военных лет и перспективах дальнейшего его развития.

Общественная деятельность, выступления в печати и по радио, насущные заботы и дела, связанные с жизнью Союза композиторов, занимают все больше места в ежедневном расписании Хачатуряна. Времени на творческую работу не хватает. Тем не менее она продолжается. В 1944 году он успешно выполняет важную и трудную задачу — создание музыки Гимна Армянской ССР. В том же году появляются симфонические пьесы-транскрипции — Русская фантазия (сцена из балета «Счастье») и Хореографический вальс, затем Сюита для двух фортепьяно (в трех частях). В следующем году на экраны выходит фильм «Человек № 217» с музыкою Хачатуряна. Замышляется и новое крупное сочинение — Концерт для виолончели с оркестром. Но осуществление этого замысла относится уже к 1946 году. Почти одновременно с Виолончельным концертом написаны были и Три арии для высокого голоса и симфонического оркестра («Если алым стал бы я», «Ахтамар», «Дифирамб»).

Напомню, наконец, что в годы войны Хачатурян не оставлял и работы в драматическом театре. В 1942 году на сцене Московского Художественного театра имени Горького была поставлена пьеса Н. Погодина «Кремлевские куранты» с музыкою Хачатуряна. Песня «Море Балтийское» (слова Я. Родионова) из музыки к этому спектаклю пользовалась в свое время большой популярностью. В 1943 году композитор написал музыку к пьесе

А. Крона «Глубокая разведка» (для постановки в том же театре).

...Иным деятелям стран зарубежных казалось непонятным, непостижимым то, что в годы мировой войны, несшей смерть и разрушение, советская музыка не только не приумолкла, но, напротив, — возвысила свой страстный голос в борьбе за победу над черными силами зла и насилия, в борьбе за счастье человечества; что в эти суровые годы тревог, испытаний и бедствий наши композиторы сумели воплотить в образах неувядаемой красоты духовное величие народа, его несокрушимую мощь, его преданную любовь к Отчизне.

Для советских людей это вполне понятно, естественно и закономерно. Ибо в социалистической стране жизнь и судьба художника (писателя, музыканта, артиста), выражаемая в его творчестве, совершенно неотделима от жизни и судьбы народной. И не в исключительных случаях, а как правило. Опасность, нависшая над Родиной, не повергает, а умножает духовные силы истинного художника, трудности закаляют его волю к борьбе, к преодолению, победе.

Арам Хачатурян не был исключением. Он работал, как и многие другие его товарищи по оружию, не покладая рук, в полную меру своих сил и своего таланта. Этой мерой и определяется достигнутое. Подводя некоторые (предварительные) итоги его творческой и музыкально-общественной деятельности в период войны, можно сказать, что и в ту трудную пору он служил своим искусством народу самоотверженно и честно.

---

### СИМФОНИЧЕСКАЯ ПЕСНЬ

...Песней радости и труда  
огласятся широкие дали...

Ашуг Мирза



Работа над этим сочинением началась с простой, задушевной лирической песни и ею же была увенчана. Написана она была композитором в 1937 году на слова талантливого азербайджанского ашуга Мирзы из Тауза<sup>1</sup> и названа скромно «Песня ашуга». Под таким названием, как нельзя более соответствовавшим замыслу композитора, она фигурировала и в программах декады советской музыки (1937), и в первых критических отзывах прессы<sup>2</sup>. Но вскоре автор переименовал название.

Мелодию песни Хачатурян положил в основу Симфонической поэмы для оркестра с заключительным хором; она была закончена осенью 1938 года и 29 ноября впервые исполнена (во время традиционной декады советской музыки в Москве; дирижировал А. Гаук).

Это произведение лирико-эпического склада. Замысел Хачатуряна заключался в том, чтобы в развитой лирико-повествовательной форме симфонического произведения — выразить свои думы и чувства о Родине, о братстве народов, о счастье созидательного труда.

---

<sup>1</sup> Ашуг Мирза Байрамов (из Тауза) родился в 1892 году, в селении Джиловдар Таузского района (Азербайджан). С отроческих лет учился у известного ашуга Гусейна. Затем крестьянствовал и выступал как ашуг, играя на сазе, импровизируя оды, газеллы, поэмы. На I съезде азербайджанских ашугов он занял второе место. Тетрадь песен Мирзы из Тауза вышла в Баку, в 1938 году (мелодии в записи композитора Сеида Рустамова, тексты с русским переводом Ю. Фидлера). Две песни Мирзы из Тауза включены в Антологию азербайджанской поэзии (М., 1939).

<sup>2</sup> См., в частности, статью автора этих строк «Смотр советской музыки», опубликованную в «Правде» 2 декабря 1937 г.

исполненного революционной романтики. И музыка хачатуряновской Поэмы прозвучала не как фанфарное славословие (увы, довольно частое в те времена), а как симфоническая песнь радости и труда, волнующая думой поэта-ашуга, —

Я смотрю на народ, в душе весна...

Стремясь к ясности и полноте выражения охвативших его чувств «весенней радости», Хачатурян, естественно, ищет опоры в родной, близкой его сердцу народной песенности. И творческая фантазия композитора «откликается» широкозвучной лирической мелодией «Песни ашуга»:

40

[Fl.]

[str.]

[Viole]

[Fl., Cor., Arpa]

[Cl.]



В ней, будто подслушанной в народе и, в то же время, такой индивидуально-яркой, типично «хачатуряновской» (вспомним предвосхитившую ее тему *Largo* в третьей части Танцевальной сюиты, ср. пример 20) — целый мир раздумий, чувствований, переживаний.

— Весь простор могучих мыслей заключает краткий стих, — говорит Шота Руставели. Такому стиху подобна простая мелодия песни. В ней — простор музыкальных мыслей, и они послужат истоком симфонического развития в Поэме.

Песня сама по себе оставляет впечатление органичной целостности, полной завершенности. При этом — в ней словно растворены попевки (или, если хотите, ритмонинтонации) разнохарактерных тем, которые раскрываются на просторе симфонического развития Поэмы в живых контрастных образах. Словами этого не передашь. Только слушая музыку, можно ощутить всю свежесть и силу этого образного развития («прорастания») песенной мелодии.

Обратим внимание и на другую принципиально важную особенность. В симфоническом развитии Поэмы Хачатурян выявляет и синтезирует различные черты национального мелоса и колорита — армянского, грузинского и азербайджанского. Стремление к такому синтезу проявлялось и в более ранних сочинениях композитора (вспомним Трио, Танцевальную сюиту, Симфонию). В Симфонической поэме оно осуществляется с тою органичностью, которая позволяет говорить об этом синтезе — слиянии разнохарактерного в едином, — как об особенности стиля хачатуряновской музыки. Подтверждение этой мысли читатель найдет и в разборе Симфонической поэмы.

В композиции формы Хачатурян свободно сочетает принципы сонатного *Allegro* и импровизационных построений в духе народных традиций ашугского искусства. И это хорошо, так как соответствует содержанию

Симфонической поэмы, в основу которой положена Песнь ашуга. Композиционный план Поэмы отличается строгой простотой и стройностью:

I. Пролог — в форме импровизации, концентрирующей тематизм Поэмы, — непосредственно вводит в центральную часть произведения —

II. Симфоническое *Allegro* — в развитой сонатной форме. Его завершает, как обобщающий результат симфонической разработки, —

III. Эпилог — заключительный хор с оркестром — Песнь ашуга (слова Мирзы из Тауза; в коде композитор добавил четверостишие другого ашуга).

Пролог написан в излюбленной Хачатуряном «рапсодической» манере. Но здесь уже нет той текучей изукрашенной многословности, которая была характерна для некоторых его ранних сочинений. Язык этой вступительной импровизации сдержанно суров, я сказал бы, даже лаконичен. В Прологе кристаллизуется тематизм Поэмы. И теперь, умудренный опытом, композитор умеряет стихийную порывистость мелодического движения. Он добивается ясности и простоты.

Выразительным эпиграфом к Поэме звучит — в самом начале Пролога — широкая, проникновенная мелодия песни (солирующие флейты; см. пример 40). Она возникла из глубин народной песенной лирики (как и близкая ей тема *Largo* в Танцевальной сюите). Ее величавое, сосредоточенно спокойное течение еще ничем не выдает взволнованности, внутреннего порыва. В этом — первом своем проведении тема носит характер задумчивой созерцательности.

У меня в голове много дум...

Так импровизирует народный певец-ашуг. И звонкие удары струнных (*pizzicato*) словно подражают звукам серебряного саза.

Думы и чувства певца изливаются в симфоническом *Allegro* — центральной части Поэмы, которую венчает Эпилог, утверждающий первоначальную тему-мелодию в торжественном звучании хора и оркестра, «конец с началом сопрягая». Этим определяется органическое единство целого — при естественном, живом разнообразии частей.


Оркестровое изложение песенной темы в Прологе отличается удивительной скромностью, даже скупостью

выразительных средств. Сравнивая окончательную редакцию партитуры с первоначальным ее эскизом, мы убеждаемся в сознательном и последовательном стремлении Хачатуряна к простоте выражения. Так, в эскизном наброске партитуры первое изложение темы было поручено флейтам и английскому рожку. В окончательной редакции композитор оставляет только флейты, — он чувствует необходимость чистого тембра именно здесь — в экспозиции основной темы-мелодии. Смещение оркестровых красок (даже и эффектное в смысле звучности) в данном случае нарушило бы строгую простоту народно-песенного образа. Это один из многих подобных примеров, приводить которые не стану, чтобы не утомлять читателя.

Вообще же надо сказать, что в Симфонической поэме А. Хачатурян проявляет стремление к классической ясности оркестрового стиля, принципы которого были так четко сформулированы Глинкой и Чайковским.

Искусство оркестровки, писал Чайковский, «состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то-есть тембра к музыкальной мысли»<sup>1</sup>. Чайковский же, между прочим, мудро заметил, что свободному исполнению мелодической партии одного инструмента не должен мешать другой или второстепенный музыкальный материал, исполняемый на инструменте того же тембра и силы...

Если Хачатурян и ранее отличался умением чередовать и колоритно сочетать различные группы инструментов, то в сущности лишь теперь, в период творческой зрелости, он по-настоящему осознает принципы классического оркестрового стиля — мудрую экономию эффектов силы и разумное применение краски к фигуре, т. е. тембра к музыкальной мысли.

Но вернемся к Симфонической поэме. После первоначального изложения песенной темы в Прологе возникает характерная ритмическая фигура  (см. пример 40), играющая немаловажную роль в даль-

<sup>1</sup> П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898, стр. 17.

нейшем тематическом развитии. Здесь она служит импульсом небольшой разработки импровизационного характера.

Выразительное соло валторны —



Вновь возвращает к песенной теме (на этот раз в неполном изложении у струнных). И вот — из начальных интонаций темы откristаллизовывается ведущий, энергический мотив главной партии. Широкозвучной волной музыка Пролога «вторгается» в симфоническое *Allegro*, центральную часть Поэмы (*Allegro vivace*).

42 Allegro vivace  
[Cl. solo]



Все в этой теме главной партии контрастирует песенной мелодии Пролога. Там царил созерцание, здесь — порыв. Там — спокойное широкое течение напевного мелоса в русле мерного метра, согласующего мягкие очертания ритма; здесь — бурное, стремительное движение силы, дробящей — в крутых поворотах метра (4/4 — 2/4 — 3/8 — 2/4 — 3/8 — 4/4) — волну интонаций и ритмов. Там — лирическая сосредоточенность мысли и чувства; здесь — волевая энергия, требующая действия, борьбы... Но — вслушайтесь внимательно, и вы узнаете в этих двух контрастных темах противоположные свойства, разнохарактерные черты органического единства.

Далее, в живом и ритмически-остром развитии темы главной партии обозначается новый эпизод, воссоздающий своеобразие грузинской народно-песенной лирики. Этот эпизод и в гармониях тонко передает (сох-

раяя интонационную основу темы) самообытный трехголосный склад карталино-кахетинских хоровых песен:

43

Con. 8  
[Fl., V-ni]

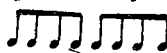
[Ob., Cl.]

[Cor.]

[Fag., V-le  
Celli]

[Bassi, Timp.] *sf*

Колоритное своеобразие эпизода подчеркнуто в оркестровке: движение мелодических голосов темы (удвоенных в октаву) поручено гобоям, кларнетам и валторнам; характерный «органирующий бас» (струнные, английский рожок, фаготы, литавры) ритмически динамизирован:

 В высоком регистре (флейты и скрипки)

композитор вводит контрапунктный мотив, интонационно подготавливающий тему побочной партии (см. партитуру — тт. 84—90 и далее).

Заметим, что внутренняя связь этого эпизода, как и всего последующего тематического развития Allegro с песенной мелодией Пролога (а, значит, и Эпилога, т. е. заключительного хора) не только не ослабевает, но крепнет; связь эта проявляется каждый раз по-новому — в разнохарактерности, в колористическом многообразии единого движения.

На высокой волне движения вновь возникает тема главной партии. Теперь она звучит как героический марш:

44

Fl., Cl.,  
Corni  
Tr-be  
Tr-ni

*ff marcato*

Tuba

[Con 8<sup>va</sup>]

[str.] *ff*

(Tr. Tr-ni, Corni, Bassi)

Тематическое развитие *Allegro* подходит к первой кульминации. Раздаются призывные кличи (медь и дерево; тема главной партии — марш). Гулким эхом звучат каскады струнных и флейт. Наконец, после кульминации, в наступающей тишине покоя, овеваемая отголосками пронесшейся маршем главной темы, появляется певучая, горделиво нежная мелодия побочной партии — *Andante* (засурдиненные скрипки, альты и виолончели на «педали» флейт, арфы и контрабасов, составляющих своеобразный органнй пункт):

45 *Andante*  
con sord.

[Ob.]

Vni I, II

con sord.

Viole

con sord.

Celli

C-Bassi

(div.)

*pp.*



Новый контраст, новый колорит и — новое подтверждение единства образно-тематического развития Поэмы. Мелодия побочной партии также связана с песенной темой Пролога (ср. примеры 40 и 45); она «опевается» ее интонациями и своим, неповторимым напевом ей отвечает. Она исполнена пафоса любви и творческой радости, выраженного в словах ашуга, которые зазвучат в заключительном хоре Поэмы:

Я смотрю на народ, в душе весна.  
Нет ни бедности, ни печали...

Эту радость весеннего обновления родной страны, радость любви, дружбы и труда Хачатурян стремился воплотить в музыке Симфонической поэмы образно-выразительными средствами живого народного языка, не забираясь в холодные сферы риторических абстракций. И именно народность скрепляет отмеченное мною единство разнохарактерных тем и тематического развития в Поэме.

Оригинальная ладовая структура основного тематизма Поэмы зиждется на творчески свободном соединении — сочетании звукорядов (и их элементов), типичных для армянской народной музыки. По терминологии (условно традиционной), применяемой известным фольклористом Спиридоном Меликяном, это — т. н. лидийский

(*c—d—e—f*), дорийский (*d—e—f—g*), фригийский (*e—f—g—a*) и, в меньшей степени, «восточный» (*c—des—e—f*) тетрахорды<sup>1</sup>.

Хачатурян пользуется ими с полной художнической непринужденностью. Он мыслит в ладовой сфере народной музыки, и воспитанное в ней (с детства) чуткое ухо композитора подсказывает почти безошибочно выбор выразительных средств, свежее сочетание, яркий штрих и т. д. — в соответствии с конкретным замыслом или намерением. Более того. Опираясь на ладовую основу армянской народной музыки, он расширяет и обогащает ее творчески синтезирующими связями с музыкой азербайджанской и грузинской. И это получается у него вполне естественно, органично. В национально самобытных музыкальных культурах народов Закавказья он непосредственно воспринимает и живые черты близкого родства<sup>2</sup>.

Взгляните, к примеру, на песенную мелодию Поэмы — эта ярко-индивидуальная, хачатуряновская тема — один из весьма характерных образцов народности ладового мышления композитора:

46 Тема песни

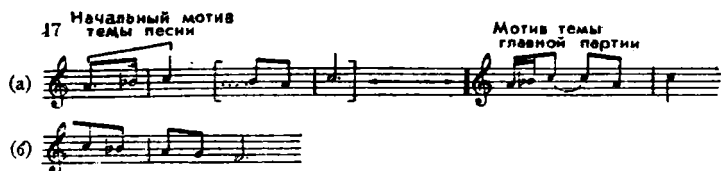


Ладовое единство темы образуется органическим слиянием, синтезированием различных элементов, подчиненных общей задаче воплощения образа. Начальный мотив, в котором — мы это видели — заключен импульс интонационно-ритмического движения главной партии (пример 47а), так же как и заключительный, ка-

<sup>1</sup> См. работу Сп. Меликяна о звукорядах армянской народной песни. Ереван, 1932, стр. 23 и след. По наблюдениям Сп. Меликяна, наиболее распространен в армянской народной музыке «излюбленный» фригийский тетрахорд.

<sup>2</sup> Об этом я говорил уже в первой главе книги — «Истоки».

денционный оборот (пример 476), — придают теме-мелодии ясный мажорный характер (условно говоря, «лидийское наклонение»).



Совсем иная ладовая окраска отличает «сердцевину» песенной темы. Здесь, в интонационных изгибах мелодии, в сопряжении элементов фригийского тетра хорда и «восточного» (с увеличенной секундой) — промелькивают черты родства с народными ладами азербайджанских мугамов Сейгя и Чаргя. Ибо фригийский тетра хорд лежит в основе лада Сейгя, а т. н. «восточный» тетра хорд типичен для Чаргя (ср. пример 3).



Народные первоисточки лада песенной мелодии Хачатуряна очевидны, и притом очевидны в своей разнохарактерности. Но как органично слиты все эти составные элементы в теме, и как естественно в своих внутренних контрастах ее плавное мелодическое движение, открывающее столь богатые возможности яркого и многокрасочного развития! Насколько широко и талантливо использовал эти возможности композитор, — об этом лучше всего говорит само произведение.

Единство ладоритмической структуры объемлет весь тематизм хачатуряновской Поэмы. Главная партия (Allegro vivace), «отпочковавшаяся» от начального ритмически-характерного мотива песенной темы

(вспомним роль этого мотива в Прологе), — звучит в дорийском ладе с фригийской окраской («фригийская секунда»).

Свежее сочетание фригийского и «восточного» тетрахордов — в новом (острый контраст главной партии!) метроритмическом движении — составляет ладовую основу побочной партии. Примечательно, что и в ее мелодической линии, и в контурах ритмического движения — явственно вырисовываются черты, вызывающие в памяти характерные попевки, обороты азербайджанской народной музыки, в частности и мугамов. Читатель убедится в этом, сравнив хачатуряновскую мелодию с приведенным ниже отрывком — началом теснифа из мугама-рапсодии Дюгях дастгахы.

49 Adagio



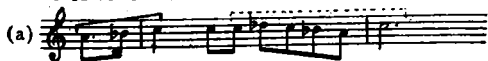
Небезынтересно заметить также, что каденция побочной темы построена на оборотах, типичных для лада Чаргя (два соединенных «восточных» тетрахорда с тоной посередине); подобный оборот с увеличенной секундой придает характерный изгиб песенной мелодии в Прологе (ср. пример 48б).

50

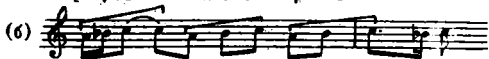


Можно привести немало таких примеров, подтверждающих единство разнохарактерного тематизма Поэмы, синтезируемого на богатейшей ладовой основе народной музыки. И нет надобности доказывать, что это ни в какой мере не стирает национально-самобытные черты хачатуряновского творчества, напротив — лишь содействует их выявлению, более яркому и многообразному. В тематическом развитии музыки Симфонической поэмы (особенно в ее интенсивной разработке) этот творческий опыт синтеза решен талантливо и смело. И здесь, конечно, Хачатурян мастерски пользуется излюбленными приемами выразительной трансформации одних и тех же попевок и ритмических мотивов, играющих важную роль в тематическом развитии.

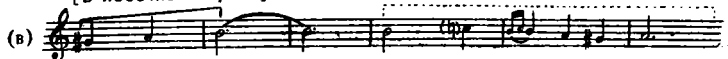
51 [В теме песни]



[В развитии главной партии]



[В побочной партии]



Привольная песенная мелодия, «напетая» в импровизации Пролога, открывает простор образному развитию многозвучного и многокрасочного тематизма Поэмы. В симфоническом *Allegro* колоритные темы (и их характеристические попевки), сочетаясь и сливаясь в едином движении, воссоздают обогащенный прообраз песенной мелодии, которая в Эпиллоге звучит с чисто эпической широтой и силой.

\*

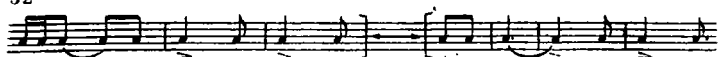
Композиция Поэмы отмечена строгой пропорциональностью частей, объединяемых логикой тематического развития, в котором Хачатурян свободно пользуется выразительными средствами современного искусства. Теперь он более опытен, а значит, и экономен — умеет разумно сочетать вдохновение и расчет. Это видно и в общем композиционном плане сочинения, и в структуре частей. Пролог заключен в предельно сжатую форму вступительной импровизации (сорок два такта). Симфоническое *Allegro*, центральная часть Поэмы, — отличается масштабностью развернутой сонатной формы (шестьсот сорок тактов!). Эпиллог, заключительный гимн-хор, венчающий все произведение, — изложен в простой форме величальной песни (ее шестикратное варьированное проведение — в постепенном нарастании звучности — с кодой составляет семьдесят восемь тактов).

Скрытая сила динамизма, заключенная в Прологе, действует в симфоническом *Allegro*, где тематическое развитие исполнено здоровой «мускульной» энергии, и преформируется в торжественной статике Эпиллога. Такова внутренняя закономерность композиционного

плана Поэмы, основанной на принципе непрерывного движения контрастного тематизма.

Этот принцип, естественно, определяет важную «формулирующую» роль разработки, прочно скрепляющей разнохарактерное в едином. Даже в экспозиции тем Хачатурян применяет разработочные приемы — это очевидно и в Прологе, и особенно, конечно, в *Allegro*. Его «сердцевиной» и является мощная, талантливо выполненная разработка. Она начинается сразу после изложения побочной партии (*Andante*, см. пример 45). Ритм волевого мотива главной темы становится движущей силой развития:

52



На гребне волны первой кульминации появляется энергическая «фраза призыва» из Пролога (знакомое нам соло валторны, см. пример 41). Как и в Прологе, она обозначает поворот: возникает побочная тема (струнные), контрапунктически слитая с маршевым вариантом главной (соло фагота; педаль — валторны):

53 (♩ = 100)

Слияние тем осуществляется с той естественной непринужденностью и простотой, которая служит признаком зрелого мастерства. Маршевый мотив главной пар-

тии, соединившись с побочной темой, исчезает: его воздействие скажется далее.

В следующем большом разделе разработки, поднимающей волну движения ко второй кульминации (см. партитуру — т. 445 и сл.), новое развитие получает тема побочной партии, в которой все отчетливее вырисовываются черты мелоса и ритма заключительного хора. И здесь виден логичный композиционный расчет формы, ибо в репризе — место побочной (и заключительной) партии займет Эпilog; в нем торжественно прозвучит хорошо подготовленная разработкой тема песни-хора, мелодический прообраз которой был дан в импровизации Пролога.

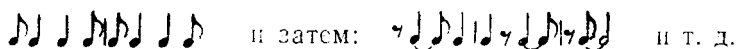
После второй кульминации (на спаде волны) вновь возникает характерная ритмическая фигура (валторны, затем трубы и дерево):



Это вычлененный ритмический мотив главной темы:

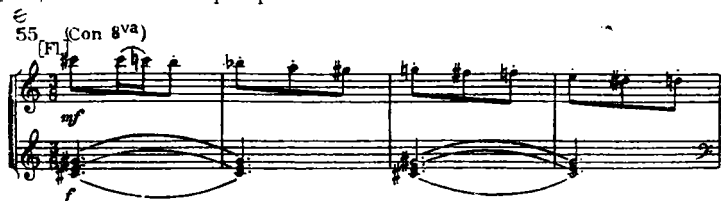


Он возникает не случайно, а в результате нагнетания синкопированного «лейtritма» —



настойчиво сопровождающего (в разработке) движение-развитие побочной темы. Этот напряженный ритм служит импульсом нового нарастания, которое приводит к третьей — последней перед репризой — кульминации.

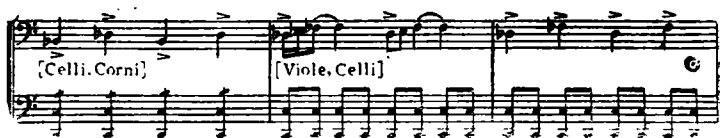
Широко и величаво звучит теперь в мощном tutti оркестра вдохновенная лирическая мелодия побочной партии (Maestoso; см. партитуру — с 534 такта). В этом страстном излиянии — исход напряженности нарастающего движения, и «высвобожденная» сила ритма легко устремляется к репризе:





Маршем-шествием «разворачивается» тема главной партии в репризе (*Allegro vivace*, партитура — с 570 т.):

56 *Allegro vivace*



Размашистое движение темы, получающей вольный разбег, оттенено (как в экспозиции, ср. пример 43) колоритным «грузинским эпизодом». В основных чертах тематическое развитие соответствует экспозиции и далее — до подхода к побочной партии, которая, как уже говорилось, в репризе отсутствует. Здесь маршевое движение главной темы властно ведет к заключительному хору<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В общей композиции Поэмы Эпилог (заключительный хор) выполняет функцию расширенной коды. Он так же прочно слит с репризой, как Пролог с экспозицией. И в пропорциях формы Пролог с экспозицией (194 такта) соответствует репризе с Эпилогом (193 такта). Разработка же, занимая центральное место в Поэме, по своим размерам (373 такта) составляет почти половину всего сочинения (а считая эпизоды разработочного характера — в Прологе, экспозиции, репризе, — и того больше). Все ссылки на партитуру Поэмы даются по изданию Музгиза (М., 1947).

Воображению слушателя рисуется картина народного праздничного шествия, в котором зреет радостная песня. И вот уже разносится призывный клич (вспомним соло валторны — ср. пример 41). Он звучит в мощных унисонах дерева, меди и струнных дважды (сначала — гобои, кларнеты, фаготы и струнные; затем — трубы и тромбоны; тт. 675—680 партитуры). Призыв находит дружный отклик. Могучим порывом вздымается торжественная песнь, увенчивая Поэму и утверждая воплощенную в ней идею братства народов и любви к Родине.

Таким образом, идея народности получает в Поэме конкретное и глубокое выражение. Хачатурян, как видим, очень далек от узко-этнографического и, тем более, механического применения народных тем, ладов и созвучий. Его художническое мышление синтетично и оно объемлет весьма обширную сферу народной музыки. Оно умудрено жизненным опытом и, что не менее важно, богатым творческим опытом классического симфонизма (особенно русского — в его лирико-эпической ветви). Оставаясь почвенно национальным, оно в то же время ярко индивидуальное.

Все это определило и своеобразие тематизма Поэмы, напоенного живым дыханием народного мелоса. Симфоническое развитие — контрастное и единое в национально-колористической разнохарактерности тем — последовательно, конкретно и картинно, хотя и не вполне свободно порой от пышной патетики, навеянной восторженными строфами ашуга. Выразительные и изобразительные средства, коими мастерски владеет композитор, подчинены в Поэме (блестяще оркестрованной) решению большой идейно-художественной задачи.

Разбор этого сочинения подтверждает и высказанную в начале главы мысль о творчески свободном, широко обобщающем толковании стихотворения ашуга Мирзы в хачатуряновской Поэме. Опираясь на образно-поэтическую основу народного творчества, композитор создал крупное симфоническое произведение с самостоятельной идейной концепцией. Движимый чувством искренней любви к Отчизне, он написал симфоническую песнь о весеннем обновлении жизни народной, о счастье, завоевываемом в дружбе, труде и борьбе. Он воспел народ, и именно образ народа — живой, многогранный, динамичный — составляет главное содержание хачатуряновской Поэмы.

Более двадцати лет назад, впервые прозвучав, Поэма была горячо принята аудиторией, полюбившей это талантливое сочинение. Оно завоевало популярность, прочно вошло в репертуар симфонических концертов. Но вот в последнее время нашлись музыкальные деятели, поспешившие причислить хачатуряновскую Поэму к порождениям культа личности. Это досадное недоразумение могло возникнуть только лишь в связи с некоторыми патетически выпренными строками текста заключительного хора. Но, как показывает разбор, не этот текст выражает идейное содержание и образный смысл Поэмы. И, мне думается, произведение несколько не проиграет, если автор, сохранив цельность замысла и его воплощения, сделает новую оркестровую редакцию эпилога Поэмы — без хора. Это освободит путь широкому исполнению Симфонической поэмы, которого она заслуживает.

---

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ТРИАДА

(Три концерта)



Три концерта с оркестром — Фортепьянный, Скрипичный и Виолончельный — обнимают целое десятилетие в биографии Арама Хачатуряна. В 1936 году был написан Фортепьянный концерт — первое крупное сочинение композитора после Симфонии (т. е. после окончания консерватории). Через четыре года появился Скрипичный концерт (1940). Спустя шесть лет, осенью 1946 года, впервые прозвучал Концерт виолончельный.

Концерты Хачатуряна обычно рассматриваются обособленно, как сочинения, помимо жанровой общности, ничем не взаимосвязанные. Однако это не совсем правильно. Временные расстояния отдалают, но не отделяют друг от друга эти три произведения, ибо они — звенья одного обширного замысла.

Безусловно, три эти Концерта — произведения вполне самостоятельные, законченные; безусловно, каждое из них отличается своим творческим профилем, и в каждом по-своему проявляется и сила народности, органически присущая музыке Хачатуряна, и его индивидуальное мастерство. Вместе с тем, они великолепно дополняют друг друга как произведения — части широко задуманного цикла, представляющего, я бы сказал, своеобразный «Концерт концертов».

Трудно переоценить художественное значение этого блистательного цикла. Не случайно все три Концерта Хачатуряна (в особенности Скрипичный) завоевали уже мировую известность, стали любимыми сочинениями многих выдающихся исполнителей и большой аудитории разных стран. Они покорили слушателей поэтической одухотворенностью музыки, в которой почувствовалось свежее веяние новой жизни, упоительной красотой ме-

лодий, дерзкой роскошью красок, блеском виртуозного мастерства.

Счастливая идея — дать в триаде инструментальных Концертов яркое, праздничное освещение образов нашей современности так, как ощущает и воспринимает ее художник, кровно связанный своим искусством с жизнью народа, — вот что вело Хачатуряна в его исканиях к новаторски-смелому решению замысла. Деятельная фантазия композитора, все глубже проникая в недра народной музыки, создала произведения в высшей степени оригинальные, обогащенные творческими открытиями.

Завоевывались они не легко; годы упорного труда, настойчивого экспериментирования и совершенствования пролагали путь к этим открытиям. И дело, конечно, вовсе не в том, что Хачатурян пытался изобрести нечто небывалое, поразить слушателей чем-то неслыханным. Нет, он был далек от подобных формалистских сенсаций, столь же шумных, сколь и бесплодных. Изучая классиков, работая над мастерством, овладевая умением «гнуть по воле», т. е. подчинять идейно-творческим задачам все многообразие выразительных средств современного искусства, он искал полного и свободного проявления своей художнической индивидуальности в живых связях с народной музыкальной культурой. И духовная сопряженность с народным искусством внесла фермент нового в творчество Хачатуряна, способствуя естественному выявлению и развитию природной оригинальности его жизнерадостного и эмоционально щедрого таланта.

В самом даровании Хачатуряна еще Б. Асафьев отметил «постоянную направленность к «репрезентативному», представительному, виртуозно-блестящему (и по красочно-ораторскому пафосу и по пышной отделке и сочности показа идей) стилю». Характеризуя его музыку как искусство «высокого Ренессанса», он подчеркивал, что во всех крупных произведениях Хачатуряна, вне зависимости от жанра, «довлеет язык и строй концертантности, с присущими этому строю блеском и щедростью изложения и «витийством» произнесения»<sup>1</sup>. Наблюдение очень тонкое, хотя определение не очень

---

<sup>1</sup> Очерки советского музыкального творчества. М.-Л., 1947, том I, стр. 17 (статья «Пути развития советской музыки»).

точное. Но в данном случае нас интересует именно наблюдение.

Действительно, концертантность — весьма характерное, можно сказать органическое свойство хачатуряновского таланта. Оно проявляется уже в манере письма ранних сочинений композитора (даже и не крупных), на что мы обратили внимание, разбирая, в частности, его скрипичную Песню-поэму — «в честь ашугов» (см. стр. 48). Пример этот вспоминается не случайно: он обнаруживает и истоки хачатуряновской концертантности, воспринятой опять-таки в народном музицировании. — В патетических импровизациях ашугов (отчасти и сазандаров), в эмоциональной приподнятости их образной речи, в виртуозности мелодического колорирования, игры красок и оттенков — берет начало концертантность музыки Хачатуряна. Со временем она обогащается творческим опытом и мастерством композитора, приобретает важную роль в становлении его индивидуального стиля.

Строй концертантности ощущаем мы в инструментальных и вокальных пьесах, в балетной и театральной музыке, в камерных и симфонических произведениях Хачатуряна. Что же касается его Концертов, то они представляют сублимацию этого строя, в народных истоках которого творческая фантазия композитора находит обаяние новизны и неповторимость индивидуального выражения. И тут в свободном сочетании народного начала с техническим мастерством современного искусства — хачатуряновская концертантность обретает широкий размах.

Виртуозность импровизации и упоенность чувственной красотой мелоса и ритма, щедрая наполненность форм и пышное убранство колорита — все это составляет обширную сферу проявления концертантности, придающей музыке Инструментальной триады характер неомраченной праздничности. И все это не беспечный гедонизм, не бездумное самоуслаждение (в котором всегда звучит нотка расслабленности), а великолепие силы здорового и мужественного таланта, влюбленного в жизнь и прославляющего торжество жизни.

Непосредственное выражение этой силы — хачатуряновская виртуозность (необходимое свойство концертантности), в которой громадную роль играет опять-таки

народно-импровизационное начало. Здесь можно говорить о виртуозности в прямом смысле — как изъяснении творческой доблести таланта, обладающего, помимо всего прочего, хорошо развитой «мускулатурой» (*virtus* и значит — доблесть). Она очень далека от внешне блестящего салонного виртуозничанья, которым легко прикрывается слабость мысли, вялость чувства, бедность творческого изобретения. Правда, Хачатурян порою (и не только в Концертах) чрезмерно увлекается роскошью виртуозного колорирования — и тогда это идет в ущерб красоте, — но он никогда не опускается до бездумного виртуозничанья.

Концерты, образующие триаду, во многом родственны друг другу. Это замечается и в самом тематизме, и в методах его «концертантной» разработки, и в облюбованной, общей для всех трех сочинений, композиции формы (трехчастный цикл *Allegro — Andante — Allegro* с небольшим оркестровым вступлением — прологом). В то же время Концерты весьма отличны друг от друга, ибо каждый обладает своими, неповторными чертами характера и в каждом блистательно выявлена индивидуальная природа солирующего инструмента, соревнующегося с оркестром.

Единое содержание Триады (о чем говорилось выше) раскрывается в разных ракурсах, в разном освещении, и это создает живую, естественную контрастность «эмоциональной настройки» Концертов. Если позволена критике поэтическая вольность образных сравнений, я бы сказал, что музыка Фортепьянного концерта озарена ясным утренним светом, в ней господствует «тон» утренней свежести, бодрости духа, легкость движений, прозрачность красок...

Иную картину представляет Концерт скрипичный: музыка словно пронизана горячими лучами полуденного солнца, блестит и сверкает динамикой ослепительно ярких красок (невольно вспоминаешь колоритные полотна М. Сарьяна, изображающие горы и доли Армении, сплошь залитые светом). Здесь царит пафос жизнедеятельной энергии и радость преодоления...

Виолончельный концерт — вечерняя поэма. Музыка серебрится в отблесках заката. В мягких движениях выразительного мелоса, будто окутанных сумеречным светом, возникают знакомые образы и кар-

гины, подернутые дымкой воспоминанья. В этом сочинении преобладает «тон» лирических раздумий и чувствований...

... Так единая жизнеутверждающая идея, рожденная нашей современностью, получает разностороннее и разнохарактерное воплощение в трех инструментальных Концертах Хачатуряна, определяя в каждом — соответственно конкретному замыслу композитора — свой круг тем и образов, свою линию развития, богатого красочными контрастами и оттенками<sup>1</sup>. В этой Триаде есть, конечно, и недостатки (где их нет). Но они, как покажет разбор, не помешают назвать все три произведения — выдающимися образцами, если хотите, даже шедеврами советской музыки в концертном жанре.

---

### ФОРТЕПЬЯННЫЙ КОНЦЕРТ

...При соответствии закона формы с выражением чувства, всякая манера чувствования непременно влечет свою собственную манеру его воспроизведения.

Ф. Лист

Помнится мне первый авторский вечер Арама Хачатуряна в небольшом уютном зале Дома культуры Советской Армении в Москве, 30 мая 1936 года. В этот вечер состоялась скромная, «предварительная» премьера Фортепьянного концерта: исполнена была только первая часть и — без оркестра (в сопровождении второго рояля). Солировал даровитый пианист А. Клумов. Горячий прием аудитории был добрым предзнаменованием и хорошим поощрением. Но судить о Концерте по одной

---

<sup>1</sup> Наши филармонии все еще не рискуют (хотя бы изредка) ставить три Концерта Хачатуряна в программу одного симфонического вечера. А жаль. Такая программа представила бы большой интерес и для слушателей, и для исполнителей.

его части было, конечно, рано. Осенью того же года А. Клумов сыграл весь Концерт (опять без оркестра). Впечатление осталось сильное. Слушателей особенно поразило вдохновенное *Andante* (вторая и, действительно, лучшая часть).

Фортепьянным концертом Хачатуряна заинтересовались многие музыканты, о нем заговорили как о ярком, новаторски смелом произведении современного искусства. Известный наш пианист Лев Оборин, чей талант находился тогда в полном расцвете, выразил желание исполнить Концерт с оркестром. С увлечением он принялся за работу. Завершая партитуру, Хачатурян часто встречался с Обориным и воспользовался некоторыми ценными его советами по части пианизма и фортепьянной фактуры Концерта. Л. Оборину и посвящено композитором это сочинение.

Наконец, 12 июля 1937 года — на симфонической эстраде парка Сокольники — впервые прозвучал хачатуряновский Концерт с оркестром. Л. Оборин играл блистательно, дирижировал опытейший Л. Штейнберг, — и это определило полный успех дебюта, несмотря на досадные организационные и технические «неполадки» в подготовке и проведении летнего симфонического концерта<sup>1</sup>. По-настоящему же широкую известность Фортепьянный концерт А. Хачатуряна завоевал в памятные дни первой всесоюзной декады советской музыки, когда это произведение было исполнено тем же Л. Обориным в Большом зале Московской консерватории (14 ноября 1937 года). Оно встретило восторженный прием аудитории и единодушное признание критики, отметившей, впрочем, и некоторые частные недостатки хачатуряновского Концерта.

Более двадцати лет прошло с тех пор. Фортепьянный концерт отлично выдержал испытание временем. Сила его эмоционального воздействия не ослабла, краски не

---

<sup>1</sup> В отчете об этой премьере музыковед В. Дельсон, между прочим, писал: «Ни безобразное отношение организаторов концерта (одна репетиция!), ни неблагоприятные внешние условия (плохая акустика, скверный кабинетный рояль) не смогли помешать огромному впечатлению, которое оставило это произведение, блестяще сыгранное лауреатом I-го Международного шопеновского конкурса — Львом Обориным» (см. журнал «Советская музыка», 1937. № 9, стр. 55).

потускнели. Он прочно вошел в репертуар любимых сочинений советской музыки, хотя по размаху популярности должен был уступить первенство Концерту скрипичному.



Слушая музыку, вникая в партитуру Фортепьянного концерта, невольно думаешь: вот живой пример органического решения проблемы традиций и новаторства, по поводу которой так много теоретизируют. Хачатурян не ставил перед собой теоретически такой проблемы. Он столкнулся с нею практически — в процессе осуществления своего замысла, и фантазия художника подсказала ему верное решение. Он открыл новое в глубинных пластах «целины» народного искусства и, чтобы поднять эти пласты, мастерски использовал хорошо усвоенные традиции классиков.

Результат получился разительный. Концерт увлек, захватил слушателей силой образного строя музыки, ее новизной, оригинальностью. Между тем трехчастная композиция Концерта очень проста, обычна, вполне традиционна. В ней строго соблюдены общие принципы классического строения формы (сонатное *Allegro* — сосредоточенно созерцательное *Andante* — блестящее финальное *Allegro*). В расположении и развитии тематического материала последовательно проведен и принцип «концертирования» (красочное сопоставление «состязующихся» партий фортепьяно и оркестра). Более того. По-своему разрабатывая мелодическую, ритмическую, гармоническую основу национально-колоритной тематики Концерта, Хачатурян свободно пользуется (там, где это ему нужно) некоторыми пианистическими приемами Листа, Чайковского и Прокофьева (что особенно заметно в крайних частях Фортепьянного концерта <sup>1</sup>). Иначе

---

<sup>1</sup> В этом нетрудно убедиться, сравнив хотя бы изложение главной партии первой части хачатуряновского Концерта и начало b-moll'ного Концерта Чайковского или же аккордовые эпизоды (*Allegro deciso*) A-dur'ного Концерта Листа. Подобных примеров можно привести немало. В финале чувствуется увлечение Хачатуряна «токатной графикой» прокофьевского пианизма (изложение и развитие основной темы — см. пример 64); используются и характерные рахманиновские приемы (лирический эпизод *Meno mosso* — см. пример 65-6).

говоря, он не только не боится прямых, самых непосредственных связей с традицией, но сознательно закрепляет их, поскольку они способствуют выражению того нового, что он хочет высказать.

Не ломая традиционно-классической формы Концерта, он придает ей удивительную гибкость, эластичность и добивается, чтобы она мягко и плотно «облегала» новый, необычный тематизм, рельефно выделяя его мелодическую красоту, ладоритмическое своеобразие и давая простор его свободному импровизационному развитию. Тем самым достигается соответствие закона формы с выражением мысли — чувства. Слушатель непосредственно воспринимает пленительную свежесть и новизну «утренней» музыки Фортепьянного концерта, в которой так ярко выявлена своя — хачатуряновская манера чувствования и высказывания...

Охарактеризуем в общих чертах композицию этого сочинения.

Первая часть Концерта — *Allegro ma non troppo e maestoso* — написана в широко трактованной сонатной форме. Импровизационная свобода изложения национально-самобытного тематизма легко сочетается с классичностью масштабных построений. Великолепна мужественная тема главной партии (Des-dur), возникающая на подъеме короткого, но очень энергичного оркестрового вступления. В звонких «перекличках» фортепьяно и оркестра вырисовывается облик темы — воплощение бодрости духа.

57 *Allegro ma non troppo e maestoso*

Piano (solo) *ff pesante*

Orch (Piano II) [tutti] [Archi] *mp*



Тема эта главная и по существу и по форме. Она устанавливает и утверждает образный строй всего сочинения: ею оно начинается (на «разбеге» вступления), ею и увенчивается (как увидим далее, подобную же роль играют главные темы в Скрипичном и Виолончельном концертах Хачатуряна). Именно эта тема сразу вносит в музыку Фортепьянного концерта ощущение горделиво-радостной упоенности жизнью, заставляющее вспомнить строки из поэмы Вл. Маяковского «Хорошо» —

Надо мною  
                    небо.  
Синий  
                    шелк.  
Никогда  
                    не было  
так хорошо!

Главная партия изложена размашисто, крупно; она

расширена, как обычно у Хачатуряна, мотивной разработкой, украшена игрой красочных контрастов ладоритмического движения. В главной партии уже заключены интонационные элементы побочной темы, и появление последней воспринимается как изящный поворот в естественном развитии музыкальной мысли.

Так, в момент бурного прилива душевных сил, в воображении художника рождается нежный романтический образ. И вот — меняется ладовая настройка (дорийское наклонение), меняется и настроенность музыки. Мелодия побочной партии отличается характером легким и грациозным; она исполнена обаяния армянской народной песенно-танцевальной лирики:

58 Allegro ma non troppo

Народный характер этой мелодии удачно оттенен и оркестровым колоритом: гобой (solo), поющий мелодию, имитирует народный инструмент дудуки; альты мягко воспроизводят звучание кеманчи (см. пример 58). Но тут я должен заметить, что в дальнейшем некоторые изысканно-манерные приемы привносят в изложение темы (имею в виду ее второе проведение) стилистическую пестроту, порой даже вычурность, казалось бы, совершенно не свойственную музыке Хачатуряна.

Как хорошо звучит лирическая мелодия побочной партии в первом проведении: солирующий гобой в гармоническом окружении струнных (и на мягкой педали кларнетов); полная ясность ладовой «атмосферы»; пленительная грациозность плавного ритмического движения — покачивания. Ничто не нарушает здесь чистоты глубокого чувства, вызвавшего в сознании художника народный лирический образ.

Второе проведение побочной темы, порученное солирующему фортепьяно, разрастается, вернее, растягивается в своего рода каденцию (перед разработкой). Не хочу назвать неудачной самую мысль о такой каденции — неудачно ее осуществление. Ибо скромной и просто-душной мелодии народного склада совсем не подходит претенциозный гармонический наряд, в который облачает ее теперь композитор.

Изящный мелодический рисунок темы не вяжется с вычурной орнаментацией. Все это начинает тормозить естественное развитие, создавая впечатление импровизационной расплывчатости, растянутости («каденция» с переходом к разработке занимает шестьдесят четыре такта). Вдохновенная простота музыкальной речи уступает место изысканной пестроте. Нарочитая сложность письма оборачивается манерностью (ср. примеры 58 и 59).



Что это — «капризы темперамента», промахи вкуса? Да, конечно, не более. Они, естественно, вызывают досаду, но уже симфонический поток разработки ее рассеивает. Сила самобытного тематизма легко одолевает слу-

чайную манерность. Погружаясь в музыкальные красоты *Andante* (второй части Концерта), слушатель и вовсе забывает об этих «капризах темперамента». Впрочем, они еще напомнят о себе в финале Концерта.

Компактная разработка первой части Концерта (тт. 182—307 партитуры) построена своеобразно. В ней нет драматических столкновений, острых конфликтов. Развитие контрастного тематизма, свободное от внутренних противоречий, дано в «прямом движении», стремительном и легком. Здесь безраздельно царит радостная возбужденность молодости, жадно ошущающей красоту природы и жизни, но еще не изведавшей жизненных бурь и нетерпеливо пробующей свои силы пока что не в борьбе, а в игре.

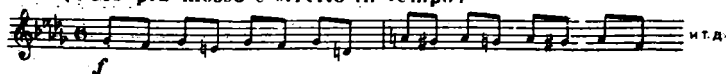
Обобщая, можно сказать, что разработка тем развертывается в том же «эмоциональном ключе», в каком они излагаются и утверждаются в экспозиции и репризе. На первый взгляд это может показаться неинтересным. Но только на первый взгляд. Слушая хачатуряновский Концерт, вы сделаете совсем иной вывод.

Действительно, осуществить классический принцип «прямого движения» очень не легко. Композитора тут всегда подстерегает опасность выдохнуться, сбиться на однообразие искусственной напряженности развития. Хачатурян счастливо избежал этого. Пожалуй, строго говоря, следовало бы его упрекнуть в чрезмерном увлечении приемами организования и остигатности (что, впрочем, замечается и во многих других его произведениях). Но самый тематизм настолько привлекателен своею народной самобытностью, так богат красочными контрастами, а в его разработке композитор проявляет такую неистощимую изобретательность, что не нарадуешься.

Колоритно оркестрованная разработка выигрывает во впечатлении и благодаря своей компактности. Вырисовываются три небольших разнохарактерных эпизода, слитые общим движением. В первом — главная тема (импульс — ее начальный мотив) «рассыпается» блестками оживленной токкаты (на органном пункте *ces* — *e*).

В непосредственно следующем втором эпизоде легким причудливым танцем проносится побочная, лирическая мелодия (органный пункт — *fis*). Третий эпизод — *Roso più mosso e stretto in tempo* — мастерски построен на остигатном ритме вычлененного мотива главной партии —

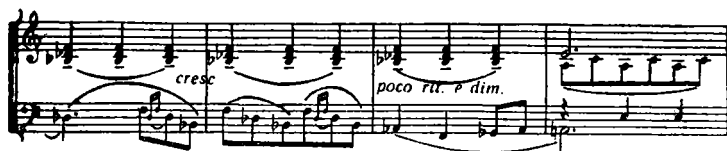
## 60 (Poco più mosso e stretto in tempo)



Непрерывной волной динамического нарастания он вторгается в репризу, где, как положено, получает новое утверждение основной тематизм в основной тональности (Des). О репризе распространяться не буду. Замечу только, что и здесь доминирующую роль играет главная тема. Ее смысловое значение подчеркивает и композитор. В коде, после виртуозной каденции солирующего фортепьяно (с интересной мотивной разработкой побочной партии), он вновь проводит главную тему, мощным звучанием которой и завершается первая часть.

Вторая часть Фортепьянного концерта — *Andante con anima* — принадлежит лучшим страницам музыки Арама Хачатуряна. Это вдохновенная симфоническая ария, свободно распетая оркестром (в котором фортепьяно выступает как инструмент «первый среди равных»). В музыке *Andante* выразилась мечтательная настроенность души художника, быть может, в момент благоговейного созерцания утренней природы, навевающей думы о вечно-прекрасном начале жизни.

Небольшое оркестровое вступление вводит нас в просторный мир философско-поэтических размышлений композитора:

61 *Andante con anima*

Звучит чудесная лирическая мелодия, сосредоточенно строгая и беспечальная в своем широком и плавном течении. В ней слышны отголоски возвышенной поэзии ашугов. Но они здесь лишь усиливают выражение хачатуряновского лиризма, оттеняя его национальную природу и его индивидуальный характер:

62

Piano *p espr.*

[Fl.]

Orch. [V-II] [V-I]

[Cello e C-b. pizz.]

This musical score block contains measures 62 through 65. The piano part is written in a single system with two staves, showing a melodic line with triplets and slurs, and a lower accompaniment. The orchestral part is in a single system with three staves: Flute (Fl.), Violins II (V-II), and Violins I (V-I). The Cello and Double Bass (Cello e C-b.) are marked 'pizz.' (pizzicato). The tempo/mood is indicated as 'p' (piano) and 'espr.' (espressivo).

В интереснейшей статье «Как я понимаю народность в музыке» Хачатурян, между прочим, замечает, что лирическую тему *Andante* он создал «путем решительной модификации одной популярной мелодии. Это была довольно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья:

63

This block contains measure 63, which is a single melodic line on a single staff. It continues the lyrical theme from the previous measures.

Путем коренного переосмысления этой мелодии, — говорит композитор, — ее расширения и существенного развития я пришел к своей теме...»<sup>1</sup>.

Этот пример творчески свободного отношения к национальному фольклору весьма показателен. И не случайно Хачатурян приводит его, говоря о своем понимании народности музыкального искусства. Он вовсе не отрицает непосредственного цитирования народных тем и попевок — «для достижения определенной художественной задачи». Но подчеркивает, что ему «дороже принцип смелого творческого обращения с народной мелодией, когда композитор, руководствуясь своим замыслом и художественным чутьем, использует народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную интонационную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать».

Хачатурян в совершенстве знает народное искусство, тонко чувствует своеобразие его национального стиля, его характерные особенности; и более того — он владеет им. Потому-то ему доступна полная художественная свобода в обращении с фольклором; смело разрабатывая народно-песенные темы и попевки, переосмысливая и обогащая их творческим развитием, он создал многие лучшие свои мелодии широкого дыхания.

Так, в процессе развития и глубокого переосмысления нехитрой песенки городского фольклора возникла проникновенная тема-мелодия второй части Фортепьянного концерта. В сущности лишь общий интонационный «абрис» связывает эту новую, хачатуряновскую тему с ее первоисточником («животворным зерном»). Во всем она отлична своим «лица необщим выраженьем», которое — как уже было замечено — оттеняется тонкими чертами ашугского распева<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Как я понимаю народность в музыке» — статья в № 5 журнала «Советская музыка» за 1952 год, стр. 40.

<sup>2</sup> Обратите внимание на неторопливое движение «спускающихся триолей» в мелодии (совершенно свободной от грубоватости городской восточной песенки), на характерную заключительную попевку с интонационно-ритмическим упором в квинту миксолидийского лада, а, вместе с тем, и на изысканную простоту вполне современной гармонизации.

Не отрываясь ни на минуту от родной национальной почвы и мастерски используя выразительные средства современного искусства, Хачатурян действительно «преобразил» наивно примитивную городскую песню, возвысил простонародный мотив до симфонической арии. Основная тема-мелодия *Andante* изложена классически просто и ясно. Свободное — на широком дыхании — развитие темы, щедро колорированное в среднем разделе этой части Концерта, раскрывает лирические глубины музыки, воплотившей философскую мысль о величии прекрасного и горячее чувство любви к прекрасному в нашей жизни. Такова сила поэтических обобщений хачатуряновского лиризма, в котором личное, индивидуальное гармонично слилось с общенародным.

Всем этим и определяется значительность идейно-эмоционального содержания музыки *Andante*, ее строгая сосредоточенность (умеряющая импровизационный «разлив чувств»), ее невозмутимо светлая настроенность. Замысел симфонической арии воплощен в простой трехчастной песенной форме. Оркестровка — прозрачная, в мягких акварельных тонах: ни одного лишнего мазка, нарушающего ясный строй музыкальных мыслей, чистоту голосоведения — ради самодовлеющих эффектов колорита.

В *Andante* уже отчетливо-ярко проявляются открыстализовавшиеся черты стиля хачатуряновской музыки, в которой армянская народная лирика выражена индивидуальным языком композитора с огромной силой образно-художественных обобщений.

Третья, заключительная часть Фортепьянного концерта — *Allegro brillante* — написана по всем правилам искусства «блестящих финалов», и в этом отношении цели своей достигает. Она в меру игрива, в меру и серьезна, а в общем легка, эффектна, темпераментна, искрится блестками виртуозности, значит — выигрышна во впечатлении.

И все же, как остроумно заметил однажды Чайковский, — подобная музыка несколько банальна именно потому, что слишком «финальна»... Иначе говоря, в ней немало общих мест, инструментальной «болтовни»

(«causerie»), — изящной и даже увлекательной, но по содержанию не слишком значительной и уж во всяком случае не претендующей на философско-поэтические обобщения. Такова, в сущности, основная тема финала. После веселых и размашистых аккордов вступления она излагается — сначала в оркестре (солирующие трубы на фоне тех же аккордов); затем в партии фортепьяно.

#### 64 Allegro brillante

Con 8.v.a.....

Piano

[Archil]

Orch.

Нетрудно установить интонационно-ритмическую связь этой темы с главной партией первой части Концерта (ср. пример 57, такты 5 и 7); «зерном» здесь послужил тот же вычлененный мотив, который был уже использован композитором в разработке первого *Allegro* (пример 60).

Теперь, конструируя финальную тему, Хачатурян придал ей моторность легкого круженья, игры, определив тем самым и доминирующий характер музыки последней части Концерта. Не скажу, что тема сама по себе плоха, что, разрабатывая ее, композитор не проявил свойственной ему изобретательности. Однако напомним, что увлечение моторностью таит опасность однообразия. А в финале такое увлечение заметно, стало быть, чувствуется и некоторое однообразие (несмотря на виртуозный блеск и изобретательность).

Говорю это не с укором, а с сожалением. Ибо, избрав моторность как основу или «тип движения» финала, Хачатурян не мог по-настоящему использовать все богатые возможности широких обобщений, заложенные в тематизме и тематическом развитии первых двух частей Концерта. А между тем автор несомненно стремился к таким обобщениям и, поскольку позволила ему композиция финала, осуществил их. Об этом говорят и взволнованные лирико-патетические эпизоды, и, особенно, заключение финала (большая кода), где вновь возникает и утверждается главная тема первой части Концерта.

В общем же все-таки финал вылился в блестящую рондообразную токкату для фортепьяно с оркестром. В ней немало страниц яркой, даже захватывающей темпераментом музыки, но довольно и виртуозных рамплиссажей, а порой и кокетливой игры пряными звучностями. Тут сказывается нетерпеливое желание композитора, де бю т и р у ю щ е г о в концертном жанре, показать все, что знает и умеет, блеснуть и пианистической виртуозностью, и оригинальностью гармоний, и нарядностью фактуры и т. д. Желание вполне понятное и оправданное, если оно согласуется с замыслом, содержанием, стилем произведения. Но в данном случае получилось так, что ради этого желания Хачатурян вынужден был несколько «потеснить» свой обширный замысел, пожертвовать широтой финальных обобщений, облегчить отчасти содержание. И что же — как раз эта последняя часть Концерта, сверкающая своим эффектным нарядом, оказалась менее оригинальной и, если угодно, менее индивидуальной по языку и стилю, нежели первое *Allegro* и, особенно, *Andante*.

От крупного таланта, разумеется, всегда ждешь и требуешь крупного (тем более в крупном сочинении). Но замечаешь все его проявления, подчас даже самые прихотливые. И в финале, как я уже говорил, есть свои достоинства, которые нельзя игнорировать только потому, что они менее крупны, чем достоинства первых двух частей Концерта<sup>1</sup>.

Композиции финала никак нельзя отказать в мастерстве и свежести колорита. И если красочные контрасты не восполняют недостатка широких философско-поэтических обобщений, то во всяком случае вносят черты живого своеобразия в общую картину финала. Весьма интересны в этом отношении лирические эпизоды, где — «отстраняя» веселое кружение моторной темы — вновь прорывается характерный хачатуряновский мелос с его взволнованно-страстной патетикой:

---

<sup>1</sup> Должен заметить, что в первом своем отзыве о Фортепьянном концерте Арама Хачатуряна (двадцать лет назад), восхищаясь красотами тематизма первого *Allegro* и, особенно, *Andante*, я склонен был недооценить достоинства финала, хотя критику его недостатков считаю и сейчас правильной (см. мою брошюру — «Арам Хачатурян». М., Музгиз, 1939).



# 65<sup>6</sup> *Meno mosso*



Эти эпизоды играют важную роль и в драматургии финала, подготавливая (впрочем, не столько тематически, сколько психологически) появление главной темы из первой части Концерта. И здесь Хачатурян выказывает тонкое мастерство симфонического развития. Лирический эпизод *Meno mosso* (пример 656) переходит в

развернутую каденцию солирующего фортепьяно. Затем, в процессе искусной мотивной работы все отчетливее вырисовываются очертания главной темы Концерта. Мы слышим, как все в том же легком и стремительном кружении финальной темы возникает, контрапунктически сливаясь с нею, — короткая, выразительная мелодия (напоминая лирического Меню mosso!). И в ней мы узнаем характерную начальную интонацию главной темы. Эту мелодию ведут, словно соревнуясь между собой, валторна, кларнет, фагот, гобой... Финальная тема разрабатывается в партии фортепьяно с сопровождением струнных. Движение постепенно нарастает. И вот, наконец, после веселой реплики оркестра, «высвобождаясь» начальный мотив главной темы (валторны *ff*; партитура, т. 340 и след.), а затем — на общем подъеме — величаво звучит и вся тема, мощным утверждением которой завершается Концерт.

Я остановился на этих страницах, ибо именно в них Хачатурян приподнимает значение финала обобщающим эпилогом. Тем самым прочно закрепляется яркое впечатление от всего Концерта, несмотря на то, что в финале композитор отчасти повторил заключительную мысль первого *Allegro* (утверждение главной темы в той же тональности — *Des-dur*).

Итак, разбор Фортепьянного концерта А. Хачатуряна — конкретизируя — подтверждает характеристику, данную в начале главы. Это сочинение глубоко современное, новаторски развивающее традиции народного искусства, радующее ясной открытостью выражения богатого духовного мира советского человека. А среднюю часть Концерта (*Andante con anima*) можно с полной уверенностью назвать образцом советской музыкальной классики.

В Концерте есть и недочеты, встречаются погрешности стиля, промахи вкуса, капризы темперамента. Но, отмечая их с самой придирчивой строгостью, я не колеблясь скажу: и все же в целом музыка Концерта, словно овеванная утренней свежестью, прекрасна. В ней раскрывается идея прекрасного нашей жизни (основная идея всей Инструментальной триады). И когда вы слушаете эту музыку, вас охватывает одно большое чувство — и жизнь хороша, и жить хорошо... От такой музыки легче и привольнее дышится.

## СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ

Флейта нежна, гобой весел, труба воинственна, валторна звучна, величественна, пригодна для большой выразительности. Но нет инструмента, из которого можно было бы извлечь более универсальную выразительность, чем из скрипки...

Жан-Жак Руссо

О любви Хачатуряна к скрипке, о глубоком понимании ее «универсальной выразительности» говорят и ранние пьесы композитора для этого инструмента (Танец в В-дур, Песня-поэма, Соната и другие), и прекрасные эпизоды в партитурах его симфонических произведений. И я не ошибусь, утверждая, что почти все лучшие темы-мелодии композитора (лирического, эпического и драматического характера) ассоциированы в его творческом воображении с выразительным звучанием скрипки или виолончели (реже — кларнета или гобоя). Примеров можно привести немало: вспомним тему *Largo* в Танцевальной сюите, напев Пролога, темы главной и побочной партии в Первой симфонии (*Allegro*), *Andante* в Симфонической поэме, мелодию Каринэ в балете «Счастье», развитие темы *Andante* в Фортепьянном концерте и т. д.

В партитурах Хачатуряна есть страницы, где оркестр — силой фантазии и мастерства композитора — звучит как одна незримая и мощная в своей универсальной выразительности скрипка...

В 1940 году, в период уже наступившей творческой зрелости, Хачатурян создал произведение, в котором поэзия скрипичной виртуозности раскрылась с необычайной силой и полнотой. Трехчастный Концерт для скрипки с оркестром написан был в очень короткий срок — за два месяца. Хачатурян работал с истинным упоением.

Все благоприятствовало его творческому порыву. Это было летом; композитор жил под Москвой — в живописной Рузе — среди расцветшей природы, вселяющей в душу художника поэтическую настроенность и жажду жизнедеятельности. Недавно прошедшая декада армянского искусства в Москве принесла композитору новые

большие успехи и всеобщее признание<sup>1</sup>. Все это радовало, окрыляло его. Он ощущал бурный прилив творческих сил. Он находился в том беспокойном состоянии художнической взволнованности, которое властно требует высказывания. Он был охвачен вдохновением и, подобно Низами, мог воскликнуть —

Себе сказал я: час пришел, восстань!  
Тебе судьба приносит счастья дань...

Вот этим ощущением творческой радости, от того, что жизнь прекрасна, труд плодотворен, силы кипят и счастье дается, — проникнута вся музыка Скрипичного концерта, светлая, порывистая и горячая. Этим воспеванием радости и красоты жизни и захватывает, увлекает она слушателя. Кажется, все лучшие качества хачатуряновского таланта соединились в этом произведении, явив полную гармонию замысла и его воплощения, содержания и формы. И органическая сопряженность с духом народной поэзии и музыки углубила черты нового в индивидуальном стиле зрелого художника, в его окрепшем мастерстве.

Первым исполнителем хачатуряновского Концерта явился крупный советский скрипач, прославленный лауреат международных конкурсов, Давид Ойстрах. Работу над Концертом он начал еще тогда, когда композитор занят был оркестровкой своего сочинения. И на этот раз содружество с талантливым исполнителем (как в Фортепьянном концерте с Л. Обориным) оказалось весьма благотворным. Д. Ойстрах вдумчиво изучил и почувствовал стиль и характер музыки Хачатуряна; в свою очередь и композитор, прислушавшись к конкретным критическим замечаниям Ойстраха, внес ряд поправок в партитуру, усовершенствовав форму сочинения. Автор посвятил его Д. Ойстраху.

16 ноября 1940 года, в торжественный день открытия традиционной декады советской музыки, в зале имени Чайковского, состоялась премьера Концерта для скрипки с оркестром А. Хачатуряна. Кто был на этой премьере,

---

<sup>1</sup> Напомню, что в дни первой декады армянского искусства в Москве (1939) показан был балет А. Хачатуряна «Счастье», исполнена его Симфоническая поэма. После декады А. Хачатурян был награжден орденом Ленина.

вряд ли забудет то громадное впечатление, которое произвел на слушателей хачатуряновский Концерт в интерпретации Д. Ойстраха. Аудитория встретила новое сочинение дружными овациями. Оно завоевало публику «сходу» и, собственно, в тот самый вечер определилась завидная судьба Скрипичного концерта — его популярность начала расти с феноменальной быстротой. Вскоре он приобрел всемирную известность; его исполняют с неизменным успехом лучшие скрипачи многих стран.

\*

Это сочинение иногда сравнивают (и не без основания) с известным Скрипичным концертом Мендельсона. Действительно, их сближают некоторые общие черты художнического мироощущения — гармоничного, светлого, не тронутого ядом мучительной рефлексии. Их сближают и некоторые общие черты жанра и характера: оба концерта представляют собою яркие образцы сольновиртуозного жанра; при этом в обоих сочинениях господствует широкозвучное песенное начало, и оба отличаются характером блестящим, праздничным, безоблачным.

Но этим, в сущности, и ограничивается то общее, что дает нам повод для сближения и сравнения. Во всем остальном они весьма различны. По стилю, по содержанию и форме выражения хачатуряновский Скрипичный концерт очень далек от мендельсоновского. И не только потому, конечно, что Концерт Хачатуряна написан почти на столетие позже. Как раз черты общности (выявленные равно талантливо) сокращают в восприятии расстояние времени, отделяющее эти два произведения. Но их резко отграничивает друг от друга принципиальное различие эстетических представлений, определяющих самую сущность выразительности стиля.

Хачатуряну чуждо благообразное прекраснодушие мендельсоновской романтики. В его художественном сознании проявление красоты всегда связывается с великолепием силы народной самобытности. Его темперамент не мирится с благодушием «уютной успокоенности»; он ищет выражения мощного и всегда чувственно-конкретного. Хачатурян мыслит не романтическими символами, указывающими, как говорил Гейне, на «бесконечное», но реальными (почти осязаемыми) образами,

словно выхваченными из жизни народа. В этом смысле Хачатурян — убежденный реалист, и выразительность его музыки рассчитана не на мир салонов и не на изысканную публику, ищущую в искусстве сладостного отдохновения от жизни, а на широчайшую, массовую аудиторию, воспринимающую искусство как образное воплощение самой жизни. Краткий разбор Скрипичного концерта Хачатуряна может служить наглядной иллюстрацией высказанных мыслей.

Композиция Скрипичного концерта (так же как и Фортепьянного) с внешней стороны не поражает особенными новшествами. Это обычная, хорошо рассчитанная и мастерски сформованная трехчастная конструкция: *Allegro — Andante — Allegro*. И здесь, раскрывая образное содержание музыки Концерта, Хачатурян следует классическому принципу единства развития контрастного тематизма. При этом роль концертирующего инструмента более рельефно выдвинута на передний план. Однако функция оркестра вовсе не сводится к простому аккомпанементу. Нигде не заслоняя — полную пафоса и виртуозного блеска — «концертантную» партию солирующей скрипки, оркестр то скромно «сопровождает», то расцветчивает, колорирует ее ослепительным сиянием мелодических узоров, красочных гармоний и причудливых ритмов, то вступает с нею в состязание, разрабатывая, развивая, обогащая выразительный тематизм. Все же скрипка почти безраздельно царит в этом пенящемся море звуков; виртуозное состязание с оркестром лишь подчеркивает ее «доблестный» характер и ее ведущую роль.

Властная сила эмоционального воздействия Скрипичного концерта заключена (как всегда у Хачатуряна) прежде всего в самом тематизме произведения, в его щедром и необычайно выразительном мелосе. С начальных тактов оркестрового вступления, где с лапидарной четкостью «начертана» тема-эпиграф первой части Концерта (*Allegro con fermezza*) —





слушатель вовлекается в знакомый и все ж неуловимо новый мир хачатуряновского мелоса, мир ярких песенно-танцевальных образов, которыми искрится эта музыка.

Оркестровое *tutti* короткого (девять тактов) вступления «взвывается» как занавес, открывающий картину музыкального «действия». В энергических ритмах, в рельефных интонациях, очертивших основной тональный контур Концерта (d — D) и подготавливающих появление главной темы, — легко угадывается широкий размах и вольный характер образного развития музыки.

Тема-эпиграф вступления отчасти напоминает нам начальную тему знаменитого Es-dur'ного Концерта Листа, сразу приковывающую к себе внимание своей внутренней значительностью, силой и лаконизмом выражения. Именно этими же свойствами (при совершенно ином содержании) отличается вступление (тема-эпиграф) хачатуряновского Концерта. Оно также сразу овладевает вниманием слушателей. Слово «возвещая» явление главной темы, оно открывает простор действию. Солист начинает свою партию энергичным, решительным ритмическим движением, основа которого заключена в первых тактах вступления (ср. пример 66):



Здесь мы вновь любимся хачатуряновским мастерством развертывания ритмического пространства, в перспективе которого зарождается певучая кра-

сота темы! Естественно и просто из этого ритмического движения возникает мелодия главной партии:

68 [Allegro]

V-no solo

Orch.

[Arch.] *p*

1.

2.

[Trombe]

Тема эта, интонационно и ритмически связанная с начальным мотивом вступления, — глубоко народна. Ее первоисток — в обаятельной армянской песне «Шест-вуй» («Келé-Келé»; запись и классическая обработка Комитаса). Небезынтересно привести ее для сравнения:

69 Andante amabile

Voce

*p dolce*

Сопоставив мелодию народной песни с хачатуряновской темой, вы легко заметите черты общности и в их интонационном профиле (с характерным нисходящим движением мелодии), и в ладовой основе, и в ритмической структуре. И при всем этом — тема хачатуряновского Концерта не цитата; она звучит «по-своему», и — как всегда у настоящего художника, — близко-родственная народной песне, она отлична от нее неповторимостью индивидуального выражения.

В двукратном изложении темы главной партии (в экспозиции первой части Концерта) мы все время ощущаем ширь «ритмического пространства», которое непрерывно заполняется звучным мелосом свободно льющейся темы. Ничто не мешает ее вольному разбегу, и стремительные пассажи концертирующей скрипки дружно отмечаются одобрительно веселыми репликами оркестра<sup>1</sup>. Все это создает впечатление живой народной сцены, воспроизведенной фантазией художника. Отмечу, что уже здесь — в экспозиции главной темы — Хачатурян дает простор певучей виртуозности солирующей скрипки, используя все регистры инструмента: диапазон звучания охватывает более трех октав (от нижнего соль до высокого, пятичертного си).

Яркая концертантность, сила, блеск выразительно-простой мелодии, народной по складу и, вместе с тем, индивидуально своеобразной; «остинатная» динамика упругого ритма; ясная перспектива общего целеустремленного движения; наконец, прозрачный, не отяжеленный густыми красками гармонический колорит оркестровки — вот черты, характеризующие главную партию первой части Скрипичного концерта.

Лирическая тема побочной партии (*Roso meno mosso*) столь же близка теме главной партии, сколь и контрастна ей. Обе темы связаны единством стиля, единством развития. И характерно, что побочная партия появляется без особой подготовки — она словно вырастает из главной партии, начиная новый круг развития. В процессе этого развития сохраняются едва уловимые черты интонационного родства с темой главной партии, но весь характер мелодического движения меняется, создается совсем

---

<sup>1</sup> См. партитуру — такты 25—30 и далее 56—70 (с переходом к побочной партии).

иная эмоциональная настроенность. Так возникает женственно-грациозная, кантиленная тема побочной партии:

Пользуясь выражением Гегеля, можно сказать, что по отношению к главной партии эта тема воплощает «другое», но не вообще другое, т. е. не вообще отличное, а «свое другое». Симфоническому мышлению Хачатуряна свойственна эта черта — раскрывать «другое в своем». Выявляя и сопоставляя контрасты, «соединяя разное», он ищет и добивается гармоничности образно-тематического развития. Это важная особенность хачатуряновского творчества, утвердившаяся в период его художественной зрелости.

Тема побочной партии также народна в своих истоках; она выдержана в тонах армянской песенной лирики. Искусный наряд хроматических гармоний, обвивая тему (в основе своей она диатонична), придает ей характер томной неги, не нарушая, впрочем, строгой красоты облика этой мелодии, «блистающей смиренно». Мягкие

ритмические «покачивания» в движении самой темы и в сопровождающих ее голосах оркестра—вызывают в воображении слушателя образ спокойного, пленяющего своей неторопливой грацией женского танца.

Постепенно мелодия разрастается в свободную импровизацию, и в ней все явственнее звучит затаенная взволнованность лирического чувства. Но ритм общего движения (с характерным «покачиванием») остается неизменным. Оркестровые краски по-прежнему скромны. И эта сдержанность в выражении чувства пленительна... Мелодия плывет и плавно поднимается к своей кульминации, заполняя верхний регистр солирующей скрипки (здесь вся ее партия изложена на струнах ля и ми) и — словно «истаивает» в легких фиоритурах миниатюрной каденции, завершающей экспозицию первой части.

Оркестр начинает разработку энергическими ритмами вступления (см. партитуру — *Tempo primo*, с такта 117). Сразу мужественная сила начального ритма выносит контрастный тематизм на простор симфонического развития. Выразительные средства оркестра, игравшего в экспозиции роль подчиненную, здесь — в разработке — значительно расширяются. Волевая энергия лаконичной фразы вступления (см. пример 66) формирует развитие тематического материала в разработке.

Самая сущность основных тем первой части Концерта такова, что их сопоставление или противопоставление исключает необходимость (да и возможность) драматической коллизии. Как уже замечено было, обе темы — главная и побочная, ярко контрастные по характеру и настроению, — в то же время гармонически дополняют друг друга. И, естественно, разработка здесь представляет не картину борьбы (как обычно), а картину игры, утверждающей гармонию красоты и силы.

Не драматизм, но пафос выражения характеризует два развернутых эпизода разработки. В первом господствует волевой напор мужественной тематики вступления и главной партии; во втором — женственная грация лирически взволнованной темы побочной партии (см. партитуру, тт. 117—187 и *Meno mosso*: 188--220).

Большая блестяще виртуозная каденция солирующей скрипки (*Lento ma non troppo*) — яркой гирляндой вариаций — соединяет разработку с репризой, где в новом оркестровом варианте и в полном соответствии с

классической традицией излагается основной тематизм первой части. В широкой коде (партитура — с 303 т. и до конца) властно звучит, утверждая главную тональность *Allegro* (d), тема-эпиграф оркестрового вступления.

Вторая часть Скрипичного концерта — *Andante sostenuto* — расширяет и углубляет сферу лирических настроений, запечатленных в побочной партии первого *Allegro* (см. выше). Там эти настроения выразились в завораживающей мелодии грациозно-женственного т а н ц а. Здесь они одухотворили широкозвучную п е с н ь поэзией созерцания и размышления. Посреди бурной жизнедеятельности наступает и время мечтательного раздумья. На этот лад настраивает слушателя речитативная мелодия вступления (фагот с виолончелями, затем кларнет с альтами), отдаленно напоминающая начало *Andante* из Фортепьянного концерта:

#### 71 *Andante sostenuto*



Излюбленная композитором импровизационность пока «сдержана» строгой сосредоточенностью мысли, погруженной в созерцание. В тишине поэтического созерцания рождается порыв сердечного чувства; художник отдается ему, и вот звучит вдохновенная песнь любви. Это и есть основная тема *Andante*, так хорошо подготовленная небольшим оркестровым вступлением и воплощенная в своеобразной *серенаде* солирующей скрипки под легкий аккомпанемент струнных (первое проведение):

#### 72 *Andante cantabile*





Счастливо найденная мелодия этой «армянской серенады», этой трепетной песни любви — полна глубокой страсти. И словно желая высказать ее всю, без остатка, Хачатурян — сразу же после изложения темы — дает простор импровизации. И тут, как и в *Andante* Фортепьянного концерта, талант композитора сочетает вдохновение и умение, творческую фантазию и технический расчет (*intuitio et ratio*). Он свободно разрабатывает мелодию, мастерски пользуясь методом вариантности ладогармонического развития, щедро применяя выразительные средства оркестрового колорирования и т. д. В широком распеве темы (охватывающем все регистры солирующей скрипки) мы ощущаем «беспредельность» импровизационного начала, придающего этой песне любви эмоциональную наполненность, обогащающего движение мелодии разнообразием оттенков. Вместе с тем, музыкально-поэтическая и жанровая выразительность самой темы предельно конкретна и, что очень важно, совершенно свободна от «импровизационной» расплывчатости или многословия.

Мастерство композитора согласует стихию народной импровизационности с законами классической формы, обновляя и обогащая ее, — характерная черта, свойственная творческой зрелости Хачатуряна (и, как увидим далее, «доминантная» в становлении его индивидуального стиля).

Итак, мелодия, возникшая подобно мечте — в момент созерцанья-раздумья (естественный контраст после деятельного *Allegro*), разрастается в полнозвучную песнь

любви. Целый поток чувств и мыслей, выражающих одну большую и сильную страсть, увлекает певца. Тема-мелодия расширяется, варьируется, поется голосами оркестра. Музыку проникает горячая взволнованность. Движение становится все более интенсивным, напряженным; фактура — более плотной, краски — насыщенней и динамичней. Оркестр вступает в свои права... Первый круг развития (соответствующий первому разделу *Andante*<sup>1</sup>) — после нового проведения темы-мелодии, которая звучит теперь порывисто, возбужденно (партитура, с т. 97), — завершается патетической кульминацией — «зовом пылкой любви» (*Allegretto* — *Allegro*; тт. 111—140).

Характерный (и уже знакомый нам по вступлению) «отыгрыш» серенады обозначает поворот и неожиданный контраст: в музыке слышатся нам грустные сетования и нежные мольбы, «ожиданье, нетерпенье и сомненье...». Широкая напевность лирических излияний дробится тревожной прерывистой речитацией.

Так вырисовывается срединный раздел *Andante* (новый круг развития; см. партитуру, тт. 145—195). Ремарка автора — *improvisato con licenza* — точна: это вольная импровизация, в основе которой лежит выразительный мотив вступления (ср. пример 71, тт. 4 и 5); импровизацию «ведет» концертирующая скрипка.

**73 Poco meno mosso**

The musical score is for a section titled "73 Poco meno mosso". It consists of two staves. The top staff is for "Violino solo" (Violin solo) and the bottom staff is for "Orch." (Orchestra). The Violino solo part has a melodic line with slurs and accents. The Orchestral part includes strings (Arch.) and brass (Arda, Corni). Dynamics include *p* (piano) and *ppp* (pianissimo).

<sup>1</sup> *Andante* написано в трехчастной (сложной) песенной форме; вся эта композиция построена, в сущности, на одной теме-мелодии (пример 72), мастерски трансформируемой; «зерно» ее интонационно-ритмического и ладового развития — в охарактеризованном выше вступлении (пример 71)



Страницы грустной и тревожной лирики, составляющие этот, сравнительно небольшой раздел, выделяют его в композиции *Andante*. Новой, контрастирующей темы здесь нет — разрабатывается мотив, прозвучавший еще в самом начале пьесы. Но его развитие отмечено удивительным своеобразием выражения. Словно волшебством импровизации скромный мотив распускается лентой взволнованно печальных рулад (неуловимо напоминающих любовные излияния ашугов). В тонко варьируемых интонационно-ритмических повторах обозначается извилистая, беспокойно пульсирующая линия речитативного напева (он рельефно оттенен оstinatным движением сопровождающих голосов оркестра).

Не следует придавать трагический или драматический смысл этой импровизации «певца любви, певца своей печали» (как и вообще всей музыке *Andante*). В ней этого нет. Не безутешное горе утрат, не отчаяние Меджнуна, скорбящего о своей Лейли, составляет ее содержание. В ней выражена тоска любовного томления, грусть нетерпеливого ожидания встречи, быть может, и горечь тайных сомнений («извечные мотивы» лирической поэзии). Но все это быстротечно в потоке большого и чистого чувства. Так и в этой импровизации. Она естественно возвращается к первоначальному образу (тема вступления), а затем — короткий рефрен серенады непринужденно вводит в репризу (*al tempo*, с 199 такта).

Обновленно звучит после грустной импровизации песнь любви. Начинает солирующая скрипка (теперь в низком регистре, *sul G*), соединяясь в дуэте с нежно «воркующим» кларнетом. На подъеме движения весь оркестр, словно теплый вихрь, подхватывает и увлекает лирическую тему — живое воплощение пафоса страсти. Тихая кода замыкает круг поэтических образов *Andante*. Но повествование не кончено. Впереди еще ф и н а л.

\*

Финалы крупных симфонических циклов даются трудно. Хачатурян испытал это в работе и над Первой своей симфонией и над Фортепьянным концертом. Впервые по-настоящему удался ему финал в Скрипичном концерте (третья часть — *Allegro vivace*). И удался на славу. Блистательный по мастерству, безупречный по форме, он не только завершает, но и обобщает образно-тематическое развитие музыки первых двух частей Концерта. Нет необходимости подчеркивать, как важна роль такого финала в концепции всего произведения.

В начальном *Allegro* и затем в *Andante* сопоставлены, если можно так выразиться, две различные сферы художественного восприятия и воплощения жизни: общее (объективное) и личное (субъективное). *Allegro* обращено в мир внешний, концентрирует впечатления окружающей действительности в динамичном развитии разноликих, контрастных образов, и здесь воображению слушателя рисуются в симфоническом движении колоритные сцены народной жизни. *Andante* погружает в мир внутренний, душевный: музыка повествует о личном — о думах, чувствованиях, переживаниях художника. Возникает созерцательно-лирическая сцена «наедине с природой».

Это характерное сопоставление, усиленное жанровым контрастом, в то же время таит образно-тематические связи, единство симфонического развития, венцом которого служит финал. Различное, раздельное обобщается, синтезируется; утверждается идея гармонической слитности личного и общего (метафорически: художник и народ), — философский мотив, который получает глубокое толкование, обогащающее эстетическое выраже-

ние народности в творчестве Хачатуряна («Гаянэ», «Симфония с колоколом»).

Да, финал Скрипичного концерта это — слияние и озарение. Он звучит как ода радости, рождаемой и чувством — сознаньем единения с жизнью народа, и мощным приливом творческих сил, и неукротимым желаньем трудиться, создавать прекрасное во имя любимой Родины. Радость, точно озаренная светом полуденного солнца, сияньем расцветающей природы, выливается в стихии песни и танца, вызывая веселую улыбку и веселый беспричинный смех — «самый лучший смех на свете», как говорил Тургенев.

И здесь обобщение дается через жанр (и, преимущественно, через народный жанр). И здесь Хачатурян охотно пользуется изобразительными средствами: в музыке финала промелькивают живописные народные сцены и эпизоды. Однако нигде он не переходит границ симфонизма, нигде не сбивается на внешнюю иллюстративность. Истинная доступность этой музыки — в красоте и силе народного по духу мелоса, в мастерстве симфонического развития, в правде художественных обобщений. Народная жанровость служит хорошей «канвой» для творческой фантазии композитора.

Ф и н а л Скрипичного концерта — *Allegro vivace* — написан в свободной форме рондо-сонаты. Оркестровое вступление (tutti, D-dur), возвещая приготовление к празднеству, распахивает широкое «ритмическое пространство». Оно заполняется торжественным и шумным движением. Вновь слышатся отголоски вступительной темы-эпиграфа из первой части Концерта. Мы узнаем ее интонационный облик, ее острое ритмическое очертанье (ср. примеры 66 и 74). Но она неуловима и, ускользая, представляет нам «знакомую незнакомку» — главную тему финала.



74<sup>6</sup> Allegro vivace

V-no solo

Orch

[Archi]

[Fag.]

Искрометной темой радости определен весь характер финала — светлый, порывистый, ликующий. Легко найти народные мелодии, интонационно родственные этой теме, но не найти такой же: печать творческой индивидуальности сообщает ей обаяние неповторимости. Арам Хачатурян — художник самобытный; учась и многое заимствуя у народа, он возвращает ему не цитаты и перепевы, а новые мелодии, обогащающие сокровищницу искусства<sup>1</sup>.

Стремительно-легкое движение финальной темы дает полный простор виртуозному размаху концертирующей скрипки. Мелодия «парит» в оркестре, словно крылатое воплощение поэзии танца. Ее грациозные взлеты, круженья, изящные повороты оставляют тонкий причудливый рисунок на фоне простых гармоний оркестра (D-dur).

В том же легком движении возникает «ответная» ме-

<sup>1</sup> Примеры, подтверждаемые анализом, не раз приводились мною. Подчеркиваю здесь это потому, что иные музыковеды склонны выискивать цитаты из народной музыки чуть ли не во всех произведениях Хачатуряна. Он же пользуется цитатами только тогда, когда это диктуется конкретным замыслом, заданием, сознательным художественным намерением.

лодия (побочная тема, *fis*), ладоритмическая природа которой вносит известный контраст; при этом она органично связана, слита с главной темой и воспринимается как ее непосредственное продолжение, хотя выражает «иное» (опять «другое в своем» — вспомним контраст тем в первой части Концерта).

75

Violino solo *dolce*

Orch [Arch] *p*

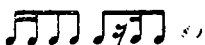
Последовательное изложение-развитие этих двух тем (их ведет, украшая блеском мелодической виртуозности, солирующая скрипка) создает образное единство и общий эмоциональный строй экспозиции. Краткая оркестровая интерлюдия (тт. 206—223) соединяет ее с разработкой — обширным средним разделом финала. В интерлюдии вновь проскальзывают ритмо-интонации вступительной темы-эпиграфа. И в начале разработки вновь проносится главная финальная тема (в той же тональности D-dur, однако в ином, несколько расширенном варианте). Но теперь вслед за нею является — в новом ритмическом движении — лирическая мелодия (побочная партия) из первого *Allegro* (ср. пример 70).

78 *Cantabile appassionato*

Violino solo

Orch.  
[Flati, Archi]

Ее развитие, проникающее в самую глубь тематической ткани финала, занимает центральное место в разработке. Движущим и формирующим началом развития становится лейтритм главной темы (в партии оркестра) —



Контрастируя лирической мелодии, он непрерывно сопутствует ей и, сплетаясь с нею, вовлекает ее в круг веселых песенно-танцевальных образов финала.

И здесь, как видим, контраст побуждает развитие, а развитие ведет к слиянию разнохарактерного через контраст. Не этим ли определяется и сила внутренней динамики хачатуряновского симфонизма?

В разработке финала лирическая мелодия обретает легкую стремительность, «полетность», сохраняя характер мечтательной взволнованности; *cantabile con affetto*, — подчеркивает композитор (см. партитуру, т. 381 и далее). Тематическое движение постепенно разрастается, играя бликами оркестрового колорита.

Возникает поэтичнейшая сцена — *brillante e grazioso* (с 529 такта), в которой преобразуются и синтезируются характерные черты, ритмо-интонации лирической мелодии (побочная партия первой части), песенной темы любви (*Andante*) и финальной темы. Вы слышите новую, самостоятельную тему и в то же время улавливаете в ней знакомые мотивы, отзвуки трех тем:

77 *Brillante e grazioso*

Отсюда тематическое развитие ведет к кульминации (tutti с 639 т.), предвещающей репризу (Темпо I, 671 т.). Чудесно звучит возвращение финальной темы (D-dur), колорируемой изящным полифоническим узором (соло кларнета, флейты). Весело отзывается «ответная» (побочная) тема. Но она не замыкает репризу. Следует новый увлекательный эпизод: в легком вихре танца-игры финальная тема, варьируемая солирующей скрипкой, контрапунктически соединяется с лирической мелодией, которую теперь ведут виолончели. И тут же — в грациозных каскадах скрипки высвечивается мотив главной темы из первого *Allegro*. Великолепным завершением симфонического развития служит размашистая ре-мажорная кода — в ней торжественно и мощно звучит мужественный распев той же — начальной темы.

Таким образом в финале композитор концентрирует, преобразуя, сливая и обобщая, — характерные черты контрастного тематизма всех трех частей Скрипичного концерта. Мастерство тонкой тематической работы подчинено творческому замыслу и достигает цели: в финале полностью утверждается глубокая жизненная идея этого замечательного произведения искусства наших дней.

## ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

Нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность виртуозных качеств, чтобы победоносно привлекать внимание публики на эстраде с виолончелью в руках.

Чайковский

Мысль о создании Виолончельного концерта возникла у А. Хачатуряна давно. Еще в годы юности, занимаясь игрой на виолончели в Музыкальном техникуме имени Гнесиных, он мечтал написать для этого инструмента большое произведение в концертном стиле.

Первой скромной данью этому творческому влечению были пьесы-импровизации для виолончели и фортепьяно. Затерянные в «юношеских тетрадах» среди записей тем и набросков, эти пьесы, казалось, были позабыты самим автором, как забыта была им и виолончель — спутник первых лет его творческой жизни.

Лишь через двадцать лет, будучи уже автором двух широко известных концертов — Фортепьянного и Скрипичного. Хачатурян обратился к осуществлению замысла, которым был увлечен в дни юности: в 1946 году он написал третий инструментальный Концерт — для виолончели с оркестром.

Чем объяснить эту, столь несвойственную творческому темпераменту Хачатуряна «медлительность» в осуществлении увлекавшей его художественной задачи? Понятно, что эта задача двадцать лет назад была не по силам начинавшему, неопытному композитору. Но возникает вопрос, — почему впоследствии Хачатурян, владея композиторским мастерством и, как виолончелист, хорошо зная природу своего инструмента и его возможности, начал все же с сочинения Фортепьянного концерта, затем написал Скрипичный концерт, после чего, наконец, завершил свою инструментальную «триаду» Концертом для виолончели с оркестром?

На первый взгляд этот вопрос может показаться несущественным. Так ли уж важно, скажут нам, выяснять и анализировать причины той или иной последовательности в сочинении трех инструментальных концертов? Последовательность может быть всякая; важно, чтобы концерты получались хорошие...

Такое суждение было бы вполне правильным, если бы последовательность в осуществлении творческих замыслов композитора не раскрывала в той или иной степени самый процесс его художественного развития и, стало быть, черты нового и в содержании, и в форме его произведений. Верно поэтому то, что последовательность в осуществлении творческих замыслов может быть различной, но у серьезного, мыслящего художника она не бывает случайной.

Не случайно, конечно, Хачатурян, интенсивно работая в различных жанрах, настойчиво отодвигал сочинение Виолончельного концерта. Думается, что он долго не решался приступить к этой задаче именно потому, что хорошо постиг природу и возможности виолончели — ее далеко не равное значение как инструмента оркестрового и инструмента сольного, виртуозного.

В одной из своих музыкально-критических статей Чайковский заметил: «Из многочисленных инструментов, входящих в состав существующего оркестра, только два: скрипка и виолончель, вместе с царем инструментов, фортепьяно, удержались на современных концертных эстрадах». Далее, развивая мысль, он писал: «Из трех соперников на арене виртуозности, виолончель мало-помалу отодвигается на последний план и удаляется подобно своим предшественникам, духовым инструментам, в музыкальную республику — оркестр... Инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым, производящий очаровательное впечатление, когда в оркестре он на время выделяется из числа других равноправных граждан инструментальной республики, перестал вызывать творческое вдохновение композиторов для форм, где он должен преобладать исключительно»<sup>1</sup>

Эти суждения Чайковского во многом справедливы. И если нельзя согласиться с его утверждением относительно упадка концертного жанра в виолончельной литературе (Чайковский сам блестяще опроверг это утверждение, написав вскоре<sup>2</sup> знаменитые «Вариации на тему

---

<sup>1</sup> П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898, стр. 264 и 265.

<sup>2</sup> Цитированная выше статья Чайковского относится к 1875 году. В следующем, 1876 году композитором были написаны «Вариации на тему рококо».

рококо»), то нельзя, конечно, не заметить снижения творческого интереса к этому жанру.

На протяжении второй половины прошлого столетия было создано лишь несколько выдающихся произведений концертного жанра для виолончели с оркестром (Шуман, Дворжак, Сен-Санс, Чайковский). А сколько в то же время появилось превосходных фортепьянных и скрипичных концертов!

Характерно и другое, верно подмеченное и подчеркнутое Чайковским: ярко и глубоко проявляя свои выразительные качества в симфонической и камерной музыке, виолончель как сольный инструмент все чаще уступает место на концертной эстраде инструментам «универсальным» — фортепьяно и скрипке.

Такова была характерная тенденция виолончельного искусства во второй половине прошлого столетия; она продолжалась и в первой четверти XX века. Лишь в наше время, и в значительной степени благодаря интересным, смелым творческим опытам советских композиторов, в концертном жанре виолончельного искусства обозначились черты перелома, позволяющие говорить о начале возрождения и нового развития этого жанра. Большой интерес представляют в этом отношении виолончельные концерты Н. Мясковского, Д. Кабалевского и особенно С. Прокофьева и А. Хачатуряна.

Став композитором — мастером симфонической музыки, изучив оркестр и осмыслив личный (скромный, но полезный) опыт виолончелиста, Хачатурян понял особую, исключительную трудность сочинения настоящего виолончельного концерта. Он откладывал свой замысел, не чувствуя себя готовым к решению поставленной задачи.

Задача же заключалась в том, чтобы создать симфоническое произведение в концертном стиле для виолончели с оркестром, произведение, современное по содержанию и виртуозное в истинном смысле этого слова, т. е. свободное от органически чуждой природе данного инструмента внешней виртуозности, которая, по меткому определению Чайковского, представляет собою «гимнастику пальцев, примененную к выделяванию пассажей, фиоритур, скачков», иначе говоря, виртуозность «того элемента музыки, в котором — нет мысли, а имеется лишь преодоленная физическая трудность».

Выдающиеся русские композиторы всегда убежденно выступали против такой — чисто внешней, «бездумной» виртуозности. И не случайно Чайковский в той же статье подчеркивал: «Чем более музыкальное понимание распространяется в массах публики, тем меньшую привлекательность представляет для нее виртуозность в тесном смысле...»<sup>1</sup>. Эти мудрые слова особенно относятся к виолончельному творчеству и исполнительству.

Виолончель — инструмент не «универсальный»; он строго ограничен в средствах выразительности, но в своей сфере он необычайно ярок и богат. Эта сфера — лиризм во всех его градациях: от созерцательности задушевно простых напевов, мелодических «раздумий» до высокого пафоса больших страстей и философско-поэтических обобщений. Выразительная сила виолончельного искусства — в эмоционально наполненной кантилене, в мелодическом пении, бесконечно богатом тончайшими оттенками выражения чувств и мыслей.

Все это определяет и свой особый виртуозный стиль концертного жанра виолончельного искусства. Черты этого стиля в современном его понимании раскрыл Н. Мясковский в проникновенно поэтичном Концерте для виолончели с оркестром. Создавая этот концерт, Н. Мясковский решительно порвал с ложной традицией внешне эффектной, но пустой виртуозности, которую так настойчиво культивировали многие виолончелисты-исполнители, сочинявшие «блестящие», но малосодержательные произведения для своего инструмента (Ромберг, Серве, Гольтерман и другие).

Смелый и плодотворный опыт Н. Мяковского, безусловно, помог А. Хачатуряну в решении его задачи. Композитор написал Виолончельный концерт — глубоко своеобразный и во многом весьма отличный от Концерта своего бывшего учителя. Вместе с тем он закрепил и по-своему развил новую традицию в концертном жанре советского виолончельного искусства.

\*

---

<sup>1</sup> П. И. Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки, стр. 265.

Замысел Виолончельного концерта долго вынашивался в сознании композитора; осуществлен же он был быстро. Весною 1946 года (в апреле и мае) Хачатурян «записал» все три части Концерта — в clavire. В середине сентября он принялся за оркестровку. Работа хорошо спорилась; 19 октября партитура была готова<sup>1</sup>.

Автор посвятил Виолончельный концерт первому его исполнителю — Святославу Кнушевицкому, неутомимому пропагандисту советского музыкального творчества. Концерт был сыгран мастерски, с артистическим темпераментом<sup>2</sup>. И все же надо заметить, что после первого исполнения далеко не все слушатели должным образом оценили Виолончельный концерт А. Хачатуряна. Несмотря на яркий тематизм, мастерство симфонического развития, богатство гармонических красок — впечатление осталось неполное.

Причина заключалась не только и не столько в новизне, необычности композиторского замысла, сколько в характере его интерпретации: исполнитель стремился выявить и блистательно показать в Виолончельном концерте Хачатуряна техническую виртуозность солирующего инструмента, которая именно в данном произведении сознательно «отстранена» композитором на второй план.

Для слушателей осталась скрытой иная — мелодическая виртуозность, составляющая важнейшую особенность стиля этого Концерта и требующая от исполнителя прежде всего глубоко осмысленной выразительности пения, раскрывающей поэтическое содержание музыки, богатство ее внутренних эмоциональных движений, контрастов, оттенков. Это было достигнуто в последующих исполнениях Концерта замечательными советскими виолончелистами — Д. Шафраном и тем же С. Кнушевицким. По-своему толкуя сочинение, они сумели тонко выявить именно эту его мелодическую виртуозность.

---

<sup>1</sup> 24 сентября А. Хачатурян закончил оркестровку первой части Концерта; вторая часть была оркестрована в три дня (11—13 октября), а финал — в пять дней (14—19 октября).

<sup>2</sup> Виолончельный концерт был впервые исполнен С. Кнушевицким и Государственным симфоническим оркестром в ноябре 1946 года в Большом зале Московской консерватории. Дирижировал А. Гаук.

Виолончельный концерт Арама Хачатуряна — современная лирическая поэма, проникнутая духом народной песенности. В этом произведении с новой силой раскрываются характерные черты таланта композитора. Он смело и убедительно спорит с привычной традицией виолончельного концертного жанра, полностью подчиняя нужные ему средства и приемы виртуозного мастерства выразительности певучего мелоса.

В интонационно-ритмическом развитии тем-мелодий Хачатурян мастерски претворяет своеобразные черты импровизационной виртуозности народного искусства ашугов и сазандаров, что придает музыке Концерта неповторимую красоту национального колорита.

Безусловно, Виолончельный концерт А. Хачатуряна во многом родственен более ранним его концертам — Фортепьянному и особенно Скрипичному. Не уступая последнему в композиционном мастерстве, Виолончельный концерт, однако, строже по стилю. В этом отношении он ближе к симфоническим произведениям композитора. Не случайно некоторые страницы Виолончельного концерта вызывают в памяти знакомые образы симфонической поэмы, «Гаянэ», «Симфонии с колоколом». Характерные для музыки Хачатуряна жанровые черты песни — игры — танца сильнее, глубже оттенены в Виолончельном концерте эпизодами драматической взволнованности и философских раздумий, овеянных воспоминаниями суровых лет войны.

Вместе с тем, в острой выразительной контрастности симфонического развития, в котором роль оркестра не менее значительна, чем роль солиста, — непосредственно проявляется общая идейно-эмоциональная целеустремленность произведения, его волевое жизнеутверждающее начало.

Три части Виолончельного концерта составляют единую, органически слитную композицию, построенную, как и все крупные сочинения Хачатуряна, на принципе монотематизма.

Первую часть — *Allegro moderato* — предваряет оркестровое вступление, или *пролог*, в котором заключены уже характерные интонационно-ритмические черты тематизма всего произведения. Пролог написан в при-

поднятых, патетических тонах. В его начальных аккордах (*tutti*) слышны отзвуки песенной темы из Симфонической поэмы:

78 **Allegro moderato**

Orch. [Archi, Fl., Corni] *ff espressivo*

[Arpa, bassi, timb.]

[V-le]

В тональном плане пролог выполняет доминантовую функцию, подготавливая появление основной темы (в ми миноре). Выразительное же значение пролога шире. Музыка вступления с пронизывающим ее — в беспокойном ритмическом кружении — характерным мотивом:

79 **Andante**

Ob.

V-le *p cresc.*


создает в восприятии слушателя живой «эмоциональный фон», на котором вырисовывается певучая, лирически взволнованная тема солирующей виолончели:

80

Cello solo

Orch. *p* [Archi]



Это тема широкого мелодического дыхания. В ее энергичном движении, заполняющем главную партию экспозиции, возникает и выразительно выделяется характерный мотив из пролога<sup>1</sup> с его четким и упругим ритмом . Композитор мастерски разрабатывает этот мотив (в общем движении темы-мелодии), за-

вершая главную партию изящным танцевальным эпизодом (который служит переходом к побочной партии).

Простой народный напев — в духе импровизации ашугов, положенный в основу побочной партии, определяет созерцательный, сосредоточенный характер этого «лирического размышления»:



<sup>1</sup> Этот мотив, как увидим далее, играет значительную роль в тематическом развитии Концерта.

Как видим, обе темы — и главная, и побочная — не выходят за пределы лирического жанра. Но каким глубоким контрастом характера и настроения осмыслено их сопоставление в Концерте! Я подчеркиваю — о с м ы с л е н о, ибо контраст характера и настроения выражен здесь не искусственно, а жизненно, и благодаря этому контрасту обе темы не только отличаются, но и взаимно дополняют друг друга.

Подобно тому, как в шумановском «Карнавале» характеристики пылкого Флорестана и задумчивого Эвсебия воплотили разные стороны одной творческой натуры, — так в Концерте Хачатуряна романтически взволнованная первая тема и сосредоточенно-созерцательная вторая выражают в контрастном сопоставлении одну сущность, одну лирическую идею. Но у Шумана это сопоставление дано раздельно (мимолетные образы, проносящиеся в пестром движении карнавала), у Хачатуряна же — слитно, в едином развитии разнохарактерного тематизма.

В экспозиции последовательное и полное изложение тем — свойственными каждой из них средствами ладовой, гармонической и оркестровой выразительности — раскрывает черты их индивидуального различия, их живой характеристический контраст. В разработке (*Allegro mosso*; см. партитуру с [19]) именно этот контраст служит основой динамического развития, выявляющего их слитность, их внутреннее единство. Здесь вновь сказывается симфоническое дарование композитора, свободно владеющего мастерством ритма и колорита.

Тематический материал обогащается в разработке новыми красками и сочетаниями, и упругая энергия ритма придает всему движению-развитию стройность и монолитность.

В разработке, естественно, главенствующую роль получает оркестр, солирующая виолончель становится его равноправным участником. Замысел и логика симфонического развития раздвигают границы концертного жанра. Но тем труднее оказывается задача правильного определения функции концертирующей виолончели.

В экспозиции, как мы видели, композитор своеобразно решил эту задачу. В изложении контрастных тем он превосходно использовал выразительные средства мелодической виртуозности виолончельного искусства.

Симфоническое же развитие тем в разработке усложнило задачу композитора: диапазон выразительных средств виолончели оказался узким, стесняющим это развитие, отказаться от которого — в угоду эффектности партии солирующего инструмента — значило бы пренебречь художественным замыслом. Хачатурян не мог пойти на это. Он передал инициативу оркестру. Но, стремясь при этом сохранить «концертный стиль» произведения, он усилил партию виолончели виртуозными пассажами и эффектными «репликами», заключив разработку традиционной, технически трудной каденцией.

Нужно сказать, однако, что весь этот «собственно виртуозный» материал виолончельной партии, хоть он и умело скомпонован из интонаций и ритмов основных тем, — несколько отяжеляет первую часть Концерта. Он утомителен для слушателя, ибо воспринимается как некое дополнительное украшение разработки; он неблагоприятен для исполнителя, ибо энергия, затраченная на совершенное преодоление технических трудностей, не дает здесь желаемого эффекта: в чисто виртуозном плане виолончель не выдерживает соревнования с оркестром, если только последний не ограничен скромной функцией аккомпанемента. И характерно: насколько солирующая виолончель выигрывает во впечатлении в экспозиции (и репризе), настолько же она проигрывает в разработке (и даже в каденции).

Разработка в первой части Виолончельного концерта представляется своего рода симфонической картиной с широким развитием тем, в котором, однако, партия солирующего инструмента со всеми ее виртуозно-техническими украшениями играет все же подчиненную, второстепенную роль. Но уже в *репризе* (см. партитуру с [31] — а *tempo*), подытоживающей тематическое развитие разработки, концертирующая виолончель вновь вступает в свои права.

Утверждая здесь полное единство основных (в экспозиции — столь контрастных!) тем и, разумеется, основную тональность (ми минор), композитор разрабатывает и видоизменяет побочную партию, сближая ее по характеру с главной.

В том же движении, явственно предвосхищающем динамичную тему *финала*, развернута стремительная ко-

да (*Allegro vivace*), завершающая первую часть Виолончельного концерта.

Следующую, среднюю часть Концерта — *Andante sostenuto* — я назвал бы лирическим *ноктюрном*. Музыка здесь проникнута тем особым ощущением полноты жизни, которое охватывает вас после плодотворного труда при созерцании ночной природы. Где-то вдали замирают последние отголоски угасшего дня, проносятся таинственные шорохи и звуки засыпающей природы, воцаряется торжественный покой ночи.

...Таинственно, как в первый день создания,  
В бездонном небе звездный сонм горит,  
Музыки дальней слышны восклицанья,  
Соседний ключ слышнее говорит.

На мир дневной спустилася завеса;  
Изнемогло движенье, труд уснул;  
Над спящим градом, как в вершинах леса,  
Проснулся чудный, еженощный гул...

Этими словами стихотворенья Ф. Тютчева («Ночные голоса») можно было бы охарактеризовать небольшое оркестровое вступление средней части Концерта, живописно рисующее ночной пейзаж. Как поэтическое раздумье, навеянное картиной природы, возникает медлительная и плавная тема-мелодия ноктюрна (соло виолончели):

82

Cello solo

*p molto cantabile*  
[V-ni II, V-le, arpa]

Orch.

*pp*

[Celli, Bassi]



Все в этой музыке окутано густым и пряным колоритом ночи: и мягкие, скрытые в прихотливых хроматических изгибах очертания темы-мелодии<sup>1</sup>, и неподвижные гармонии оркестра, создающие впечатление причудливо застывших тембров, и глубокие, затаенные «вздохи» басовых голосов.

Композитор пользуется в «ноктюрне» изысканными средствами музыкальной живописи. Но в музыке Хачатуряна совершенно нет томной расслабленности эстетских ощущений — «интересной бледности, изящного бессилия», как нет и изысканного обыгрывания натуралистических деталей, что порой так свойственно импрессионистам. Напротив, — тема-мелодия ноктюрна, составляющая единую основу всей средней части Виолончельного концерта, отличается удивительной эмоциональной наполненностью, жизненным полнокровием. По своему содержанию и характеру, по сочному народному колориту эта музыка сродни «Ноктюрну» из Второго струнного квартета А. Бородина.

---

<sup>1</sup> Отметим, что характерный хроматический мотив этой темы заключен в оркестровом вступлении (прологе) первой части Концерта.

В средней части хачатуряновского Концерта нет контрастов тематического развития. Тема этой части построена в форме законченной импровизации, исчерпывающей возможности ее мелодического развития.

В повторных, щедро колорированных проведениях темы-мелодии Хачатурян развертывает динамическое нарастание, приводящее к оркестровой кульминации — яркой, но, пожалуй, излишне многословной. И точно почувствовав это, композитор старается быть более лаконичным в заключительном изложении той же темы. Все же нельзя не упрекнуть его в чрезмерном увлечении пышной, нарядной красочностью гармоний и оркестровки. Порой это отяжеляет пленительную своей задушевной простотой тему-мелодию ноктюна.


**Финал** (*Allegro*) начинается неожиданно (*attacca*), мгновенно рассеивая мечтательное настроение ноктюна.

Острым и ярким контрастом «ночной импровизации» звучит чеканно ритмованная главная тема финала, напоминающая колоритный, живой, темпераментный «Танец с саблями» — из «Гаянэ». Тема сразу захватывает своим неудержимым, «неистовым» ритмом, придающим ей характер мужественной силы:

83 *Allegro a battuta*

Cello solo

Orch. *mp* [Cl., Corni, Arpa, Archi]

В основу движения здесь положен простой, лапидарный лейтритм  , которым пронизано

симфоническое развитие тем первой части Концерта, начиная с пролога и экспозиции и кончая репризой и кодой, где именно этот лейтритм, видоизменяя побочную лирическую партию, сближает ее с главной, предвосхищая в то же время динамичную тему финала (ср. примеры 79 и 83).

Таким образом, и в Виолончельном концерте Хачатурян мастерски пользуется ритмом как движущей силой развития.

Сопрягая в едином движении музыки финала характерные, типические интонации контрастного тематизма предыдущих частей (главным образом — первой), он раскрывает их внутреннюю связь и смысловое значение. Здесь, как и в финале Скрипичного концерта, он не только завершает, но и обобщает образно-тематическое развитие.

Весь финал воспринимается как просветленный эпилог лирического повествования. Темы, точно вобравшие в себя знакомые нам интонации, мотивы, ритмы, — приобретают новые качественные черты. Вслушайтесь в главную тему финала, — и вы заметите, что она слита, «спаяна» из характерных элементов тематизма первой части Концерта. Формально эта тема как будто повторяет в ином движении то, что было сказано ранее; на первый взгляд, в ее мелодической структуре как будто нет ничего нового. По существу же она в высшей степени оригинальна и звучит свежо и ново. Ибо она не повторяет, а обобщает рассказанное. И именно силою художественного обобщения раскрываются новые выразительные черты характера. Тема проникнута пафосом радости.

Широкое варьированное изложение этой темы, мастерски построенное на принципе свободного «концертирования» солирующей виолончели и оркестра, составляет первый большой раздел финала. Однако художественный замысел произведения еще не завершен.

Новым колоритным контрастом Хачатурян утверждает найденный творческий синтез тематического развития: в центральном разделе финала (*Moderato con moto*) возникает вторая тема — широкозвучный и тор-

жественный напев. Лаконичное предначертание этой темы прозвучало еще в начальных аккордах пролога — оркестрового вступления первой части Концерта. Мысль, заключенная в кратком эпиграфе, получает свое полное выражение в этом песенном образе финала:

84 *Moderato con moto*

Cello

Orch. [V-ni I] [Arch]

*espressivo*

Глубокий обобщающий смысл этой величавой темы в финале Концерта станет вполне ясным, если напомним, что ее прообразом является популярная песенная мелодия из Симфонической поэмы, отзвуки которой слышны и в прологе (см. стр. 175). Здесь, конечно, не случайное сходство и не цитатное заимствование. Композитор сознательно сближает лирическую тему финала с песенной мелодией, в которой воплотились его сокровенные думы о Родине...

Осуществление творческого замысла, как видим, отличается подлинной органичностью. Обе основные темы финала — стремительная в своем неудержимом ритме первая и торжественно напевная вторая — превосходно восполняют друг друга. Их колоритное сопоставление создает единый, целостный образ, синтезирующий разнохарактерное развитие тематизма.

И в репризе, где первая тема получает свободный и легкий ритмический разбег, композитор последним ярким штрихом воссоединяет конец с началом<sup>1</sup>: в празднично шумном потоке музыки финала раздаются радостные, торжествующие возгласы главной темы из первой части Концерта...

Круг развития завершен. Образ радости венчает произведение, одухотворенное ясным, певучим, жизнеутверждающим лиризмом.

\*

— Инструмент должен служить только для верной интерпретации произведения, — говорит один из выдающихся виолончелистов современности Пабло Казальс. Это мудрое определение означает, что и композитор, вкладывая в свое произведение жизненное содержание, должен найти для него разнообразные средства художественной выразительности и виртуозного мастерства, точно соответствующие требованиям и возможностям данного инструмента. Ибо только при этом условии инструмент может служить для верной интерпретации произведения.

Виолончельный концерт Хачатуряна в общем отвечает этим строгим требованиям. Поэтичный замысел произведения воплощен эмоционально-выразительными средствами инструментального мастерства, органически свойственными природе виолончельного искусства. Лишь в некоторых эпизодах первой части и финала Хачатурян отдал дань чисто внешней виртуозности, несколько отяжелившей виолончельную партию и (что особенно досадно) заслонившей ясный и глубокий лиризм, составляющий сущность музыки Концерта. В средней же части (*ноктюрн*), как уже говорилось, чрезмерное увлечение композитора пышной нарядностью изысканных гармонических и оркестровых красок порою создает впечатление «монотонии роскоши».

Нужно сказать, однако, что эти недостатки Концерта с лихвой окупаются многими его достоинствами — ме-

---

<sup>1</sup> Этот характерный прием Хачатурян последовательно применяет во всех трех инструментальных концертах: Фортепьянном, Скрипичном и Виолончельном.

лодическим богатством контрастных и колоритных тем, мастерством их симфонического развития, глубиной художественных обобщений — умением найти в многообразии личных жизненных впечатлений и наблюдений общезначимое и, как говорил Горький, «дать своим представлениям свои формы».

Вот почему лиризм музыки Хачатуряна отличается такой полнотой восприятия жизни, такой неукротимой силой оптимизма, таким ярким своеобразием выражения.

---

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### „СЧАСТЬЕ“—„ГАЯНЭ“

Народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность. Руководствуясь тонкою разборчивостью, творец балета может брать из них сколько хочет, для определения характера пляшущих своих героев.

Гоголь

#### ПРЕЛЮДИЯ



Симфонический дар и влечение к стихии танца, соединяясь, обещают в перспективе балет.

Такая перспектива вырисовывается уже в сочинениях молодого Арама Хачатуряна — в Танцевальной сюите, Первой симфонии, да и в Фортепьянном концерте (не говорю о небольших инструментальных пьесах танцевального характера). Уже в те годы, воссоздавая в своей музыке образы и картины народной жизни, композитор проявляет пылкий интерес к симфонизации танца, и именно народного танца с ярко выраженным национальным колоритом.

Хачатуряна влечет идея создать современный народный балет. И вскоре ему представляется возможность осуществить эту идею, испробовать свои силы в новом жанре. В начале 1939 года он получает предложение написать музыку к балетному спектаклю «Счастье» для декады армянского искусства в Москве. Трудность задачи, усугубляемая крайне сжатыми сроками (спектакль должен быть поставлен осенью того же года), не смущает композитора. В содружестве с либреттистом-драматургом Г. Ованесяном (Кимик) он энергично принимается за работу.

Балет «Счастье» задумывался авторами как национальный музыкально-хореографический спектакль, по-

вестующий о жизни и труде простых людей Советской Армении, об их любви к родине, об их героизме. Хачатурян поставил себе целью — в соответствии с общим замыслом произведения — раскрыть в широком симфоническом развитии красоту и силу певучих и пластичных народных тем.

«Первой стадией моей работы, — говорит он, — было ознакомление с тем материалом, которым мне предстояло оперировать. Сюда относятся и запись народных мелодий, и прослушивание этих мелодий в исполнении разнообразных коллективов Армянской филармонии, начиная от ашугского ансамбля... Вся эта подготовительная работа проделывалась для того, чтобы создать спектакль, драматургически тесно связанный с сюжетом.

Следующей стадией работы были поиски музыкальной характеристики образов. Я полюбил своих героев и хотел, чтобы музыкальные темы помогли раскрыть эти образы».

Завершив подготовку, Хачатурян принялся за сочинение музыки. «Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку, — замечает он. — Я это задание твердо поставил перед собой, и, мне кажется, что всякий, пишущий оперу или балет, должен это делать...». Работал он с подъемом и быстро. Все же времени явно не хватало. И далеко не все, что хотелось бы, успел он осуществить: «Придавая большое значение оркестровке, я, к сожалению, не всегда был в состоянии заниматься деталями оркестровки. Писал я без всяких предварительных эскизов и сразу в партитуре давая музыку на оркестр»<sup>1</sup>.

Так, менее чем за шесть месяцев — я сказал бы, с рискованной быстротой — создан был первый балет Арама Хачатуряна. В конце февраля 1939 года он приступил к работе; в сентябре того же года балет уже показан был на сцене Ереванского оперного театра имени А. Спендиарова, а 24 октября состоялась декадная

---

<sup>1</sup> Приведенные выше высказывания цитируются из статьи А. Хачатуряна «Как я работал над балетом «Счастье». Опубликовано 3 сентября 1939 года в ереванской газете «Коммунист». Перепечатана (с небольшими изменениями) в сборнике Театр оперы и балета Армении. М., 1939, стр. 200—202.

премьера балета «Счастье» в Москве — на сцене Большого театра<sup>1</sup>.

Талантливая музыка с тонко инкрустированными народными мелодиями, увлекательное своеобразие и разнообразие национальных танцев, красочность художественного оформления — все это обеспечило успех спектакля, овеянного патриотической идеей: истинное счастье обретается в преданном служении Родине, народу. Но, как говорилось уже, художественные достоинства этого первого армянского балета на современную тему еще не устранили, да и не могли устранить серьезных недостатков.

Недостатки эти связаны прежде всего с весьма несовершенной сценической (а, стало быть, и музыкально-сценической) драматургией произведения. Здесь сказались не только трудности построения хорошего современного либретто; сказалась еще и неопытность композитора, впервые выступающего в новом для него балетном жанре; к тому же вынужденная спешка в работе над партитурой не позволяла Хачатуряну особенно углубляться в специфику хореографической драматургии либретто.

В сущности он писал не балет, а музыку для балета, причем увлекавшие его симфонические замыслы (как сейчас увидим) не всегда строго согласовывались с требованиями хореографического жанра. Было бы поэтому несправедливо считать причиной всех возникших недочетов только лишь слабое либретто, в котором, кстати говоря, имелись и положительные черты. Его автор Г. Ованесян стремился выразить идею произведения в максимально простом сюжете, не отягощая его хитросплетениями сложной интриги и оставляя широкий простор музыке, пластическому движению, танцу.

Мысль в принципе верная. При идейной ясности и правде сценического развития, правде драматургии, — простота сюжетной композиции балета способствует глубокому и яркому воплощению его образов в музыке

---

<sup>1</sup> Постановка балетмейстера И. Арбатова (И. Ягубяна). Дирижировал К. Сараджев. Декорации и костюмы по эскизам художника С. Аладжаляна. Исполнители главных ролей: Л. Воинова-Шиканян и П. Бурназян (Каринэ), Г. Георгиан (Армен), З. Мурадян (Авет).

и в танце. К сожалению, именно этой-то простоты Г. Ованесяну достигнуть не удалось. Он сбился на упрощенность (случай, увы, не редкий). Его либретто, конечно, не помешало композитору написать превосходную музыку, балетмейстеру — поставить на эту музыку интересный танцевальный спектакль, художнику — красочно его декорировать. Но оно (т. е. либретто) не помогло им создать настоящий драматургически целостный балет.

Общими усилиями приходилось преодолевать упрощенность, примитивность сюжетно-сценической композиции, таившую опасность схематизма. В процессе энергичной подготовки к декаде сделано было все возможное, чтобы показать спектакль с наилучшей стороны<sup>1</sup>. И творческий коллектив театра сумел этого добиться. Драматургические недочеты как-то стушевались в блеске яркой хачатуряновской музыки, в колоритном движении живых национальных танцев (отлично исполненных), в общей праздничной атмосфере народного представления, привлекавшего своей свежестью, идейно-эмоциональной непосредственностью, красочностью.

Итак, судьба спектакля оказалась счастливой. Но судьба балета не могла быть долговечной. Хачатурян понял это. Однако не упал духом. Ибо чувствовал и знал, как полезен и плодотворен был для него первый трудный опыт работы в музыкальном театре. Он многому научился и, главное, написал много хорошей музыки<sup>2</sup>.

Миновала пора бурных волнений и переживаний, связанных с премьерой. Теперь, взыскательно сравнивая, сопоставляя задуманное и чаемое с выполненным, Хачатурян не мог не увидеть и свои просчеты и погрешности. Размышляя о декадном спектакле, он должен был прийти к выводу, что сочинял музыку к балету, который, в сущности, еще не создан.

Партитура «Счастья» была лишь подготовкой, симфонической прелюдией к нему. Значит, надо снова

---

<sup>1</sup> Вплоть до премьеры в спектакль вносились изменения и дополнения, порой довольно существенные. Так, например, за несколько дней до первого представления в Москве Хачатурян вписал в партитуру симфоническую обработку народного танца «Узундара».

<sup>2</sup> В 1940 году Хачатурян составил из партитуры две балетные сюиты для симфонического оркестра.

браться за работу, надо написать настоящий балет, используя уже накопленный положительный опыт. Хачатурян начал обдумывать план коренной переделки сочинения и вновь обратился к музыкально-сценической композиции «Счастья». Обратимся к ней и мы.

\*

Перелистаем забытые страницы первой балетной партитуры Хачатуряна, заглянем попутно и в либретто. Ведь в творческом пути композитора эта работа сыграла важную роль: она не закончилась праздничным спектаклем в дни декады — ее непосредственным продолжением явился ныне широко известный балет «Гаянэ». Тем более интересно будет проследить, как совершенствовался творческий опыт Хачатуряна в балетном жанре, как претворялись его замыслы симфонизации танца, в какой мере удалось ему преодолеть трудности и недостатки музыкально-сценической драматургии.

Содержание балетного спектакля «Счастье» изложено в трех актах (пять картин с заключительным хорovým апофеозом).

Первый акт (первая картина). В колхозном селе цветущей Араратской долины необычное оживление. Молодежь призывается в Красную Армию. Среди призывников и юноша Армен. Его провожают родные — старик-отец Габо-бидза и мать Мариам, возлюбленная Каринэ, весельчак Авет, друг Армена.

В предгорье, на живописной поляне, залитой лучами утреннего солнца, — песни, игры, пляски. Собравшаяся здесь пестрая толпа в движении. Живой чредой следуют танцы и пантомимные сцены. Беззаботно весел игровой танец юных пионеров. С комической важностью, под звуки зычной зурны, пляшут старики, вызывая шумное одобрение окружающих. Отвагой молодости дышит танец-шествие призывников.

Музыка танцев очень выразительна верно схваченною характерностью, сочным национальным колоритом. Особенно интересен в этом отношении «танец стариков», построенный на чудесной народной мелодии «Дуй-дуй», мастерски разработанной в оркестре. Тема этого танца, связанная с образом Габо-бидзы, — одно из первых проявлений народного юмора в музыке Хачатуряна:

## 85 Andante (♩ = 100)



В центре картины — сцена прощания Армена с близкими. Музыкаю выражено здесь не только общее настроение момента; в ней вырисовываются и индивидуальные черты героев: мягкий, поэтический лиризм Каринэ, мужественность Армена, добродушие Габо-бидзы, экспансивность Авета. Лучше всего удалась характеристика Каринэ. Ее девичий облик воплотился в нежной, задумчиво певучей мелодии:

## 86 Adagio [V-ni I]



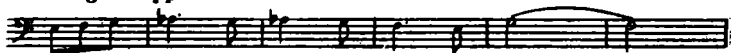
Прозвучали фанфары, выступили походным маршем призывники. Поляна пустеет. Каринэ одна. Но скоро возвращаются ее подруги и с ними, конечно, Авет. Чтобы развеять грусть Каринэ, он затевает шуточный танец. Плавная пантомима девушек. Постепенно они вовлекают Каринэ в свой круг. Она танцует, и ее грациозно лирический танец непринужденно сливается с общим движением веселой пляски сельской молодежи. Тема Каринэ, разрастаясь, парит в оркестре... Так завершается первая картина, составляющая музыкально-сценическую экспозицию спектакля.

Второй акт (вторая картина). Ночь на границе — в скалистых горах. Гроза. Молния. Армен, советский пограничник, задерживает тайно прокравшегося диверсанта. Раненный в ожесточенной схватке с врагом, молодой боец напрягает последние силы, чтоб не выпус-

тить диверсанта, пока не подоспеет помощь пограничников.

Вся эта картина представляет собой своеобразную симфоническую пантомиму. Оркестр здесь главное действующее лицо. В развернутом симфоническом эпизоде, хорошо передающем мрачный колорит ночной природы в горах, возникает и образ Армена. Он весь в музыке, в напряженной теме борьбы, которая является основой симфонического развития этой картины:

87 *Allegro appassionato*



Благородна задача картины, повествующей о героическом подвиге патриота, интересен сам по себе симфонический замысел композитора, выразительна музыка. Однако желаемое впечатление в спектакле не достигается. Прежде всего потому, что здесь авторы (либреттист и композитор) не посчитались с логикой сюжетного и музыкально-сценического развития в балете, строго говоря, — пренебрегли законами драматургии жанра.

Действие в балете разворачивается средствами танца, музыки, пантомимы — без пособия слова. Стало быть, чтобы раскрыть в музыкально-хореографическом действии и глубину и силу жизненных образов, необходима зримая последовательность и ясность сюжетного развития. Иначе самый смысл действия — без аксессуаров натуралистической изобразительности — останется темным, непонятным. К сожалению, именно этим грешит вторая картина балета «Счастье».

Сцена в горах, яркая по музыке, сюжетно и драматургически не подготовлена — настолько, что слушатель-зритель без помощи пояснительной программки вообще не может разобраться в сценическом действии, которое, к тому же, разворачивается в полутьме и осуществляется менее всего средствами балетного искусства. Правда, звучит симфоническая пантомима, и в ней рисуется картина борьбы, возникает образ Армена. Но об этом слушатель опять-таки может лишь догадываться: ведь и музыкальный тематизм для него нов, он тоже не подготовлен предшествующим развитием (образ Армена, как мы помним, только намечен в музыке первой картины).

Выразительные средства хореографии, которыми надлежало воплотить сценическую правду сюжета, оказались по сути дела выключенными. А это повело к упрощенному решению художественной задачи. Сценическую правду отстранила условность наивно понимаемого правдоподобия. Актеры балета, поставленные, так сказать, в «положение вне балета», вынуждены ограничиться более или менее «натуральным» изображением схватки в горах... под аккомпанемент оркестра. Тут небрежение к законам жанра мстит и музыке. Симфонизм Хачатуряна в этих условиях почти не воспринимается, ибо внимание зрителей направлено главным образом к тому, чтобы уловить смысл действия, происходящего посреди мрачно освещенных декораций ночной сцены в горах.

В результате весь этот эпизод, столь важный в сюжетном развитии пьесы, но — решенный вопреки требованиям жанра и во многом (особенно сценически) упрощенно, представляется неясным, неубедительным.

Впечатление скрашивается финалом картины, живописующим рассвет в горах. Враг задержан. Раненого Армена уносят на заставу. Здесь в оркестре тема Армена мягко оттеняется ласковой мелодией Каринэ. Мелодия ширится, и — в восприятии слушателя — этот лирический напев сочетает душевное состояние героя, мысли которого обращены к любимой, и картину обновленной природы: буря миновала, первые лучи солнца освещают суровый горный пейзаж...

Плавным танцем «Пшати цар» — «Сбор винограда» — начинается третья картина (второй акт). Ясным утром в цветущих садах Армении крестьяне собирают богатый урожай. Хороводный танец «Пшати цар», воплотивший поэзию и радость труда, основан на подлинной народной мелодии:

88 **Moderato**

[Ob.]



По форме это типичный национальный круговой танец — «клорпар»<sup>1</sup>. И выбор темы, и ее разработка безупречны.

В хороводе «Пшати цар» возникает — на том же движении — сольный эпизод: танец Каринэ с гроздью винограда. Он отличается той сдержанной и строгой красотой, которая — по словам Комитаса — составляет характерную особенность армянских народных танцев.

Звуки трубы возвещают перерыв. Колхозники веселой толпой собираются на поляне. «Осенью, при сборе плодов своего труда, когда природа щедро раздает свои дары, — пишет Комитас, — радость крестьянина безгранична»<sup>2</sup>. Она, естественно, изливается в песнях и плясках, увлекающих стар и млад.

Старый Габо-бидза заводит шуточный «Журавлиный танец» — популярнейший в Армении «Крнги пар». Простая народная мелодия, поблескивающая искорками обаятельного юмора, —

89 *Moderato* (♩ = 66)



обогащена в партитуре Хачатуряна колоритными гармониями и остроумной оркестровкой, тонко передающей подражательные движения журавлиной пляски.

В самый разгар веселья в оркестре возникает смешливый, частушечно-плясовой мотив — появляется Авет. В его руке письмо от Армена к Каринэ. Прежде чем передать письмо девушке, Авет затевает игру, затем импровизированный танец. Наконец, Каринэ во время танца нетерпеливо вырывает письмо у Авета. Она узнает тревожную весть. Письмо падает из ее рук...

Напряженно и страстно звучит в оркестре тема борьбы Армена (см. пример 87). На развитии этой темы построена заключительная пантомима третьей картины. Каринэ и Габо-бидза с друзьями решают пойти на заставу, чтобы узнать о судьбе Армена.

<sup>1</sup> Клорпар — в свободной симфонической транскрипции — составляет, как мы уже знаем, вторую часть Танцевальной сюиты А. Хачатуряна.

<sup>2</sup> Комитас. Армянские танцы и хороводы.

Третий акт (четвертая картина). Вечер в горах. Час отдыха на пограничной заставе. Группа бойцов собралась проститься с Арменом, — оправившись после ранения, он уезжает на побывку домой. Кто-то из солдат берет баян. Раздается протяжная русская песня. Мелодия ширится и постепенно переходит в лихую плясовую... Провожаемый добрыми напутствиями товарищей Армен покидает заставу.

Час солдатской самостоятельности продолжается. И тут — во время национальной игры в лахты — либреттист приводит на заставу Каринэ, Габо-бидзу и колхозников. Им приветливо сообщают, что Армен получил отпуск и недавно отправился в родное село. Но они не верят (почему бы?). Следует явно надуманная и отнюдь не балетная сцена настойчивых уговоров и увещаний, пока, наконец, не приносят приказ об отпуске Армену. Приказу, конечно, не поверить невозможно. На радостях Каринэ и Габо-бидза приглашают пограничников в колхоз — на свадьбу (!).

Читателю ясно, что в этой сцене композитору и актерам балета уже решительно нечего делать. Нехитрый сюжет исчерпан. Остается только хорошая концовка, хороший финал (по доброй традиции). Но четырех картин для «настоящего» балета все же маловато. И либреттист начинает (пожалуй, продолжает) немилосердно растягивать свое изложение, выдумывая дополнительные эпизоды и, как нарочно, такие, что выразить их танцем и музыкою очень трудно, либо невозможно.

Здесь, как и во второй картине, либреттист беззаботно обходит элементарные музыкально-сценические требования балетного жанра. Правда, во второй картине драматическая ситуация сцены в горах еще дала возможность Хачатуряну написать симфоническую пantomиму. В четвертой же картине композитор вынужден был иллюстрировать музыкой «общего характера» довольно длинную сцену проводов Армена, а затем не менее длинную сцену «немых переговоров» Каринэ и Габо-бидзы с пограничниками. Актеры же должны были (по воле либреттиста) довольствоваться преимущественно жестами, «поясняющими» зрителю то, что — увы — нельзя передать средствами хореографического искусства. Вот почему четвертая картина, несмотря на отдельные хорошие номера (русская пляска, игра в лах-

ты), производит впечатление вялости, однообразия; в ней нет действия и почти нет танца. Музыка же отведена роль чисто иллюстративная.

В пятой картине (третий акт) — вы на свадьбе Армена и Каринэ. Строго говоря, в данном сюжете свадьба устроена несколько неожиданно (вспомним ситуацию в предыдущей картине). Но вы отлично понимаете, что свадьба здесь совершенно необходима — иначе чем же кончать спектакль? К тому же свадьба может легко оправдать самый пышный балетный дивертисмент, а он тоже здесь необходим, ибо вы устали от «пантомимных речитативов» и хотите полностью насладиться красотой и многообразием народных танцев. И вот они — в сцене свадьбы — живую вереницей проходят перед вами — танцы сольные и массовые, лирические и шуточные, мужественные и грациозные.

Сценического действия здесь, разумеется, нет, но картина богата движеньем, музыкой, красками. Народное пиршество разыгрывается на лоне природы — в большом колхозном саду, под звездным небом южной ночи благословенной Араратской долины. И это привносит своеобразие в блестящий танцевально-симфонический дивертисмент. Он разворачивается после заздравной песни Габо-бидзы и традиционных поздравлений гостей (среди них и друзья-пограничники).

По обычаю празднество открывается торжественно плавным танцем. Затем, один за другим, следуют разнохарактерные народные танцы — старинный «Аштарак» (выступает Габо-бидза с сыновьями), пленительный «Қалосі прген» (Каринэ с подругами), стремительный «Шалахó», женственная «Узундарá»...<sup>1</sup> Картина словно расцветивается прихотливыми узорами контрастных звучаний, ритмов, пластических движений. Армянские национальные танцы чередуются с привольной русской пляской (оригинально оркестрованной), веселым украинским гопаком, зажигательной грузинской лезгинкой (лекури). Всю эту многоцветную и многозвучную хореографическую сюиту увенчивает боевой танец пограничников.

---

<sup>1</sup> «Шалахо» и «Узундара» — танцы, популярные во всем Закавказье.

В момент кульминации пляска прерывается — мгновенная декоративно-световая перемена (прием кино) открывает ораториальный а п о ф е о з: «два пограничника гордо стоят на вахте, зорким взглядом окидывая границы Великой родины» (авторская ремарка). Звучит патриотический гимн-хор, которым и завершается спектакль.



Партитура «Счастья» написана щедрой рукой художника, свободно владеющего образной речью народного искусства. Хачатурян использовал восемь армянских народно-танцевальных мелодий: «Дуй-дуй» (танец стариков в первом акте), «Пшаті цар» (сбор винограда) и «Крнги пар» («Журавлиный танец» — во втором акте), «Аштарак», «Калосі прген», «Гашек гер», «Шалахó» и «Узундарá» (в третьем акте).

Драгоценные жемчужины народного искусства получили колоритное обрамление в музыке Хачатуряна, рельефно оттенив и ее индивидуальное своеобразие. И здесь проявилось стремление нашего композитора к синтезу характерных, типических элементов национальных музыкальных культур, к единству многообразия симфонического стиля. В этой связи он ставил перед собой и сложную задачу симфонизации балетной музыки.

Далеко не все задуманное удалось ему осуществить, а то, что удалось, не всегда полностью его удовлетворяло. Но и при этом партитура Хачатуряна совершенно затмила наивное либретто. Из сделанного выше обзора видно, что оно не могло послужить прочной основой для драматургически целостного балета и, в сущности, явилось лишь поводом для сочинения музыки к танцевальному спектаклю. И что ж — талантливая музыка Хачатуряна ярко осветила спектакль, обнажив в то же время упрощенность его сюжетно-сценической композиции.

Настоящего драматургического развития в либретто нет. Сценические образы и характеры едва намечены в беглых штрихах и большею частью — средствами пантомимы, а не выразительным искусством танца, простор которому дается лишь в дивертисментных сценах или же вставных эпизодах.

Что и говорить, впечатляющая сила народности красочных танцев и танцевальных сцен — в нарядной симфонической оправе — весьма содействовала успеху спектакля. Но из этих эпизодов балет еще не составил. Заметим, что именно на спектакле выявились и некоторые жанровые и драматургические недочеты в музыке, связанной (хоть и не прочно) с либретто.

Обилие описательных пантомим, порой чрезмерно затянутых (вспомним, например, четвертую картину), вызвало в партитуре неминуемые длинноты и «общие места». Там, где композитор, доверяясь либреттисту, не посчитался с требованиями балетного жанра, интересные симфонические замыслы остались втуне: музыка не могла обрести должную выразительность в сценическом воплощении (вспомним вторую картину). В процессе работы уже над постановкою число вставных танцев увеличивалось (особенно в «дивертисментном» третьем акте). Хачатуряну приходилось «вписывать» их в партитуру. И это, конечно, не способствовало тщательной тематической разработке, строгой последовательности симфонического развития.

Так, критически пересматривая партитуру и сценарий, нетрудно понять, почему спектакль, обладавший несомненными достоинствами и с успехом прошедший в дни декады, не мог прочно удержаться в репертуаре. Первый опыт работы Хачатуряна в музыкальном театре был «прелюдией» к созданию балета. Сохранилась партитура этой прелюдии, содержащая немало страниц талантливой музыки, — она осталась жить и со временем оплодотворила новый балетный замысел.

---

#### «ГАЯНЭ»

Этот замысел, долго вызревавший, окончательно сложился и был осуществлен Хачатуряном в дни Великой Отечественной войны.

Работа велась исподволь. Еще в 1940 году, когда Хачатурян, пересматривая либретто и партитуру, обдумывал план новой композиции, его сочинением заинтересовался Ленинградский оперный театр имени С. М.

Кирова, предложивший общими усилиями подготовить постановку балета в усовершенствованной редакции. Хачатурян, конечно, согласился. Тогда же, при содействии театра, он сблизился с драматургом К. Державиным. Вдвоем они углубились в разработку сценария.

Задача была не из легких. Отпало либретто (малоудачное), которое в свое время явилось «поводом» для сочинения музыки; теперь готовая уже музыка (во всяком случае бо́льшая и лучшая часть партитуры) должна была послужить основой для нового либретто. Авторы трудились дружно и успели составить в общих контурах сюжетно-сценический план балета — он назывался теперь «Гаянэ».

Война неожиданно прервала начатую работу.казалось, надолго, если не навсегда: время ли — посреди бедствий и тревог, охвативших страну в те тягостные дни вероломного нападения и нашествия врага, — заниматься сочинением и постановкой балета, хотя бы и с драматическим содержанием!.. Ведь «когда разговаривают пушки, музы молчат». Да, так гласило старое правило. Но ныне оно оказалось непригодным, и его отбросили советские художники-патриоты — композиторы, поэты, артисты. Я уже напоминал читателю, что в те бурные и трудные годы замышлялись и создавались такие (ставшие уже классическими) произведения, как Седьмая симфония Д. Шостаковича, опера «Война и мир» С. Прокофьева, «Симфония с колоколом» А. Хачатуряна...

Не был забыт и замысел «Гаянэ». Перерыв в работе, вызванный затруднениями военного времени, оказался — как это ни странно на первый взгляд — полезным. Хачатурян окунулся в водоворот драматических событий, которые переживала вся страна. Он многое увидел, многое осознал. Сердцем советского художника он почуял и суровый пафос всенародной борьбы, и непоколебимую уверенность в счастье победы. Сама жизнь углубила его творческий замысел, подсказала простое и мудрое решение волновавшей его темы. Истинное счастье постигается в борьбе, и личное счастье человека неотделимо от счастья Родины. Эта гуманная идея одухотворила и его «Симфонию с колоколом»...

Непосредственно к сочинению «Гаянэ» Хачатурян вернулся в конце 1941 года — уже в городе Перми, ку-

да был эвакуирован из осажденного Ленинграда оперный театр имени С. М. Кирова. Работа шла в теснейшем содружестве с артистическим коллективом театра и очень интенсивно, несмотря на тяжелые условия военного времени. Патриотический подъем и общая увлеченность новым произведением ускорили темп подготовки спектакля.

3 декабря 1942 года, в Перми, состоялась премьера балета «Гаянэ». Она была воспринята как крупное событие в культурной жизни страны. Спектакль, в котором приняли участие лучшие силы прославленной балетной труппы Кировского театра<sup>1</sup>, шел с громадным успехом и вызвал горячие отклики прессы. Балет Хачатуряна «Гаянэ» быстро завоевал широкое признание.

Сравнивая два балета Хачатуряна — «Счастье» и «Гаянэ», — мы, понятно, найдем в них немало общего. Произведения эти близки друг другу и по идейному содержанию, и особенно по музыке. При всем этом надо подчеркнуть, что «Гаянэ» — новое, вполне самостоятельное сочинение и, главное, — по своим музыкально-драматургическим качествам, а значит, и по художественному мастерству, — оно несравненно выше первого балета Хачатуряна. Заметим сразу: и в «Гаянэ» есть недостатки, которых мы еще коснемся. Но, как правильно писал в «Правде» Дм. Кабалевский, — если отвлечься от этих недостатков (они устранимы), «мы с радостью можем сказать, что «Гаянэ» вписывает новую страницу в историю советской музыки и советского балета»<sup>2</sup>. Так, по справедливости, оцениваются в искусстве явления глубоко значительные.

«Гаянэ» прежде всего — музыкально-хореографическая драма сильных человеческих характеров и страстей. Философский мотив «неделимости счастья» — личного и народного — составляет идейную сущность тех

---

<sup>1</sup> Постановка Н. Анисимовой; дирижер П. Фельдт; художник Н. Альтман. В главных ролях выступили: А. Шелест, Н. Дудинская, Т. Вечеслова (Гаянэ), Ф. Балабина (Нунэ), А. Сергеев, С. Каплан (Армен), Н. Зубковский (Карэн), Б. Шавров (Гико) и другие.

В июле 1947 года балет «Гаянэ» был впервые поставлен на сцене Ереванского оперного театра имени А. Спендиароча. Постановка Н. Анисимовой; дирижер Р. Степанян; художник П. Ананян.

<sup>2</sup> Дм. Кабалевский. Арам Хачатурян и его балет «Гаянэ». «Правда», 5 апреля 1943 года.

жизненных конфликтов, которые движут развитие драмы, симфонически слитно воплощенной в музыке, танце, сценическом действии и пантомиме. И в «Гаянэ» Хачатурян верен принципам народности и реализма.

Выразительные средства и возможности балетного жанра в «Гаянэ» значительно расширены, хотя самый сюжет произведения не сложен. Действие разворачивается в Армении, в канун Великой Отечественной войны. Герои — простые люди наших дней, крестьяне-колхозники и бойцы Советской Армии. Иные среди них уже знакомы нам: автор возродил полюбившиеся ему образы «Счастья», придав им новые черты.

Музыкально-сценическая композиция «Гаянэ» продумана и разработана гораздо тщательнее, чем в первом балете, и в общем она построена органично (за исключением некоторых эпизодов). В ней четыре акта (пять картин). Первый акт содержит пролог, экспозицию, завязку драмы. Интенсивное развитие действия заполняет второй акт и достигает кульминации в третьем, распадающемся на две картины. Развязка и эпилог составляют четвертый, последний акт хореографической драмы.

Логическая последовательность разворачивания сюжета в действии воплощается и в единстве симфонического развития образного тематизма, глубоко народного по духу, свежего, индивидуально-яркого по выражению. Большая партитура балета выполнена мастерски. Все это, вместе взятое, и определило художественное значение «Гаянэ», — бесспорно одного из лучших балетов современности.

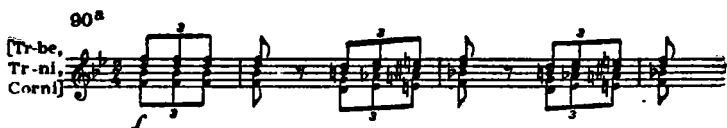
Он прочно вошел в репертуар: его ставят не только в Советском Союзе, но и во многих зарубежных странах, причем некоторые театры (в частности, наш Большой) конструируют новые сюжетно-сценические варианты и редакции спектакля «Гаянэ». Тем более стоит подробнее — сцена за сценой — рассмотреть этот балет, и именно в его основной авторской редакции, которая, как показывает опыт, остается пока наиболее жизненной.

\*

Перед поднятием занавеса звучит краткая симфоническая прелюдия.

Взволнованная музыка предвещает повесть о драматических событиях. С самого начала, среди гулких «набатных» фанфар слышен тревожный хроматический мотив (пример 90-а). Весь первый эпизод прелюдии пронизан этим мотивом, придающим музыке напряженно-тревожный характер и суровый, я сказал бы даже, несколько зловещий колорит. Здесь заключен один из элементов симфонического развития драмы.

Резким контрастом дан второй эпизод прелюдии. Он основан на энергичной танцевально-маршевой теме народного склада (в основу ее положен популярный «Зейтунский марш»; пример 90-б). Эта тема также должна сыграть немаловажную роль в музыкально-сценическом повествовании «Гаянэ».



Оба эпизода оркестрового вступления изложены лаконично, сжато — скупыми, но красочно броскими средствами плакатной выразительности. Они почти равны по длительности (в первом эпизоде, если не считать четырехтактного «ввода» на *tremolando*, — тридцать семь тактов, во втором — тридцать шесть).

Композитор почти не пользуется здесь приемами тематической разработки. Он ограничивается противопоставлением двух контрастных, но слитых единством движения тем-образов. Эта прелюдия — своего рода «симфонический занавес», символизирующий смысл музыкально-драматического действия, которое развернется на сцене.

И вот занавес поднимается. Последний, связующий эпизод оркестровой прелюдии (нисходящие «октавные шаги» на выдержанном басы) непосредственно вводит нас в п е р в ы й а к т.

Знакомый солнечный пейзаж Армении. В широкой долине, окаймленной цепью скалистых гор, раскинулись хлопковые поля и зеленые ковры виноградников колхоза «Счастье». В поле кипит работа. Крестьяне убирают урожай хлопка. Группой мужчин руководит бригадир Армен, группой женщин — сестра его Гаянэ. Ловки и быстры ритмические движения работающих. Растет белоснежная гора хлопка.

Эта живописная сцена, поэтизирующая природу и труд, построена на вариационном развитии армянской народной мелодии «Пшати цар», известной уже нам по балету «Счастье» (начало третьей картины — «Сбор винограда», см. пример 88). Тема чудесна и применена удачно: все в ней соответствует поэтическому замыслу — и ясный национальный характер, и мягкий «пейзажный» колорит, и строгий рисунок пластичного ритма.

В народной сцене уборки урожая (интродукция балета) еще не выделены герои спектакля. Они в коллективе, увлеченном своей работой. Но вот наступает час перерыва. Ритм труда сменяется ритмом хоровода; затеваются игры и пляски. Мы сразу же узнаем пленительную мелодию «Журавлиного танца» — «Кринги пар», перенесенную сюда композитором из той же третьей картины балета «Счастье» (см. пример 89). Здесь она инсценирована как «Танец хлопка», исполняемый тремя девушками; транскрипция, конечно, условная, но... ни

один балет, видимо, не обходится без таких условностей. После грациозного танца девушек лихо пляшут юноши — крестьянские парни во главе с братом Гаянэ Арменом. Этот танец также построен на народной теме:



Во время всей этой веселой сцены Гаянэ сидит одна под стройным тополем. Тревожная дума сковала молодую женщину. Ни ласки маленькой дочери Рипсимэ, ни уговоры друзей — беззаботной Нунэ и ее возлюбленного Карэна — не могут отвлечь Гаянэ от охватившего ее тягостного чувства.

Из города вернулся Гикó — муж Гаянэ. Он навеселе и ведет себя с вызывающей развязностью. Гико странный и беспокойный человек; в колхозе он держится замкнуто, отчужденно; сторонится коллектива и избегает работы. Кажется, он еще привязан к семье, но — темной, недоброй, эгоистически грубой любовью.

Скоро мы узнаем, что все это и является источником душевных страданий Гаянэ, в характере которой соединены черты обаятельной женственности и крестьянского трудолюбия, сердечной мягкости и суровой решимости. Гаянэ — это взрослая Каринэ, целомудренный девичий образ которой был так живо запечатлен в музыке балета «Счастье».

Итак, до появления Гико мы видим на сцене одинокую среди веселых друзей Гаянэ; мы догадываемся о ее внутреннем душевном разладе, но еще не слышим Гаянэ в музыке, не можем проникнуться ее думой и настроением: лишь внешний облик героини выделен ее сценическим положением. Но вот приходит Гико, и все меняется в живописно танцевальном движении жанровой картины. Он нарушает мирное благоденствие крестьянского досуга. Прерываются игры и танцы. Столкновение между Гико, оскорбившим Гаянэ, и заступившимся за сестру Арменом — завязывает начало драмы.

И в партитуре — народный песенно-танцевальный жанр становится красочным фоном, выразительно оттеняющим драматическое движение тем — музыкальных характеристик. Они возникают и развиваются в непосредственной связи с разворачиванием сценического действия, в связи с поведением и поступками героев хореографической драмы. В этом, между прочим, одно из главных отличий балета «Гаянэ» от балета «Счастье» (где Хачатурян вынужден был порою наугад заполнять музыку «белые пятна» сценической композиции либретто).

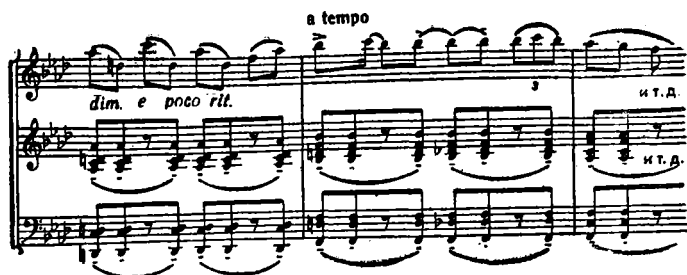
Вся «сердцевина» первого акта «Гаянэ» — завязка драмы — насыщена действием, выраженным и в симфоническом развитии тем-характеристик на контрастном фоне колоритных жанровых эпизодов. Теперь мы понимаем и глубоко воспринимаем душевное волнение Гаянэ: именно в этой сцене впервые появляется певучая, полная тревожного волнения тема-мелодия Гаянэ, в которой просвечивают черты нежного облика Каринэ:

92<sup>a</sup> Lento

[V-no solo] *mp molto espress.*

[Archi] *p*

*cresc.* *acceler.*



Возникает эта тема не сразу — полностью она звучит после драматического столкновения Армена с Гико, оскорбившим Гаянэ. Но характерные попевки, предвосхищающие тему, слышны в начале сцены, где настойчиво пробивается беспокойный «остинатный» мотив, передающий душевную тревогу Гаянэ, предчувствующей недоброе:

### 93 Allegro molto



Мотив тревоги Гаянэ вплетается в музыкальную ткань всей сцены, представляющей собою симфонический эпизод, в котором близко сопоставлены мрачная тема Гико с ее «зловещим» тритоном —

### 94 Allegro



и напряженная тема борьбы, заимствованная композитором из второй картины балета «Счастье» (см. пример

87). Ниже мы увидим, что это заимствование вполне оправдано: музыка симфонической пантомимы «сцены в горах» удачно использована композитором в сцене пожара (третий акт «Гаянэ»).

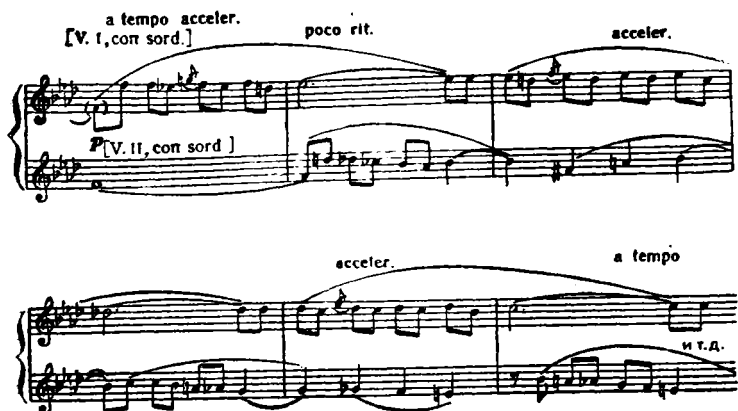
В драматический момент столкновения Гико с Арменом в колхоз приезжает начальник пограничного отряда, командир Казаков с двумя бойцами. Заметив Казакова, Гико скрывается. Колхозники радушно встречают гостей. Прерванное веселье возобновляется. Постепенно рассеивается и печаль Гаянэ, на которую неожиданная встреча с Казаковым произвела глубокое впечатление. Она с улыбкой следит за танцем Нунэ и Карэна (которым Хачатурян дарует музыку «танца призывников» из первой картины балета «Счастье»). И вот — вслед за друзьями — выходит в круг смущенная Гаянэ.

Непередаваемая словами внутренняя перемена преображает ее. Она еще не в силах осознать смысл происшедшего, но и не в силах таить охватившее ее новое, неясное и томительное чувство. И с трогательной искренностью своей цельной натуры она выражает это чувство в танце-монологе. Виолончели поют лирически-взволнованную тему Гаянэ, им вторят скрипки, образуя чудесную «инвенцию»; в небольшой коде легкое прикосновение арфы словно уносит и развеивает мелодию в мягком звучании струнных...

Так памятная нам тема-мелодия, воплотившая облик Каринэ, претворяется в «инвенции» — Adagio Гаянэ.

92<sup>6</sup> Adagio





Это, ставшее уже классическим, *Adagio Гаянэ* — само воплощение скромной женственной красоты. Только музыка и танец, воедино слившись, могут выразить так глубоко и просто эту трепетность чистой души, томимой и жадной счастья, и болью горестных воспоминаний, и затаенной радостью обновляющей любви. Внутренний облик Гаянэ раскрывается в «инвенции» с дивной силой.

После *Adagio* хочется оставить без внимания следующую небольшую и, в сущности, тривиальную сцену с розой, которую Казаков преподносит смущенной героине. В *Adagio* было высказано так много, и сказанное было настолько значительно, что подобного рода «салонный» поворот сюжета представляется мне совершенно неуместным.

Близится конец перерыва. Старики поднимают бокалы в честь гостей. Армен проносится в стремительной «пастушьей пляске» (интонационная связь ее с маршевой темой из Вступления очевидна) —





Оживленная сцена прощания; в оркестре разрабатывается известная уже нам маршевая тема из Вступления (второй эпизод; пример — 906). Крестьяне возвращаются к труду. В импровизационном «полетном» танце (в сопровождении одной арфы) спешит к своим и Гаянэ. Но Гико не ушел. Мучимый злобой и ревностью, он издали следит за изменившейся, повеселевшей Гаянэ. В оркестре появляется его тема, напоминая об иных — зловещих страстях и тревогах...

Между тем в поле уже снова закипела работа. И светлая картина природы и труда, открывшая первый акт, — завершает его, обрамляя сцены драматического действия плавной, невозмутимой, как сама природа, мелодией «Пшати цар».

...Вечером в доме Гаянэ ее подруги-мастерицы ткут большой ковер. В мерных движениях ковровщиц поет старинная обрядовая мелодия<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Тема армянской народной свадебной песни; использована Хачатуряном в третьем акте балета «Счастье» («Танец стариков и старух»). Здесь весь этот эпизод переработан и заново оркестрован.

96 **Moderato**

[Clar. solo]



Неторопливый народный напев, торжественный и немного грустный, положен композитором в основу бытовой «сцены ковровщиц», начинающей второй акт. Тема богато колорирована в оркестре: ее мелодические разветвления создают столь характерные для музыки Хачатуряна «поющие узоры». Перед репризой в них слышатся и отголоски темы Гаянэ.

Иные ритмы, звуки и настроения вносит следующая сцена; являются родные и друзья — отец Гаянэ Ованес, брат Армен, неразлучные Нунэ и Карэн. Ну как тут обойтись без дивертисмента (для этого обычно и собираются гости в балете). Впрочем, здесь дивертисмент миниатюрный и использован он с толком, хоть и не без некоторой затяжки действия. Карэн берет звучный тар. и Нунэ кружится в изящном танце (вариации). Это маленькое хореографическое скерцо служит характеристикой веселой наперсницы Гаянэ. Ее бойкий, непоседливый, простодушно лукавый нрав отлично передан в легкой, «порхающей» музыке вариаций, игривая скерцозность которой подчеркнута и в прозрачной оркестровке (звонкие переключки деревянных — гобой и английский рожок — с засурдиненными трубами на фоне струнных и *tamburino piccolo*) —

## 97 Allegro vivo, giocoso

[Ob., C. ingl.]

[Trombe solo]

Невольную улыбку вызывает и танец старого Ованеса (отца Гаянэ) с девушками-ковровщицами, привлекающий своим непритязательным, чисто крестьянским юмором. Весь эффект танца в музыке достигается острым сопоставлением неизменно повторяющейся ритмической фигуры, характеризующей движения старика, — с мягко варьируемой пластичной темой девушек, обрамляемой цветистыми подголосками и гармониями. Партитура блестит свежими красками, оригинальными тембровыми сочетаниями. Здесь, между прочим, в состав оркестра композитором введен народный инстру-

мент — ударный доол, весьма колоритно выделяющий остинатный ритм танца:

# 98 Allegretto



Этим, собственно, ограничивается маленький дивертисмент, или лучше сказать — вводное интермеццо второго акта. Хачатурян, как видим, воспользовался им удачно. Охарактеризовав Нунэ и Ованеса, он вместе с тем внес в музыкально-сценическое движение светлую краску веселья и юмора — контраст, усиливающий впечатление от последующих драматических событий. приближение которых предугадывается. Появляется угрюмый Гико. Гости и друзья Гаянэ покидают дом.

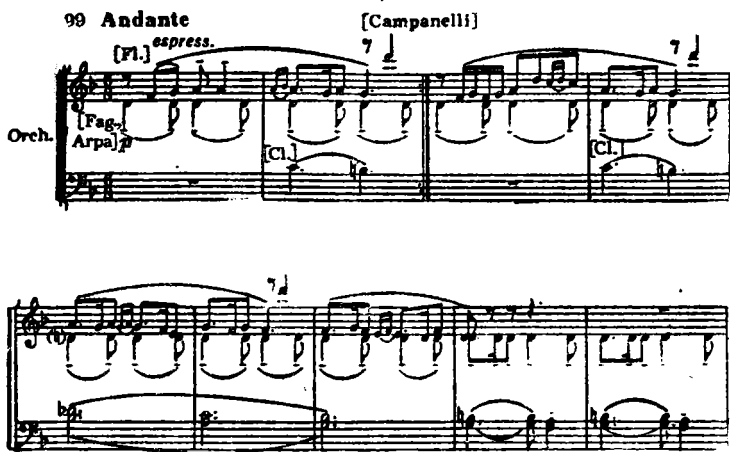
Дальнейшее действие, занимающее вторую половину акта, разворачивается в иной, сосредоточенно напряженной атмосфере, все более сгущающейся. В драматическом дуэте Гаянэ — Гико мы слышим видоизмененную неуклонно нарастающую тему душевного волнения героини (см. пример 93).

Движение-развитие этой темы в тревожно-прерывистом ритме заполняет первый раздел финальной композиции акта. Но здесь еще нет прямого действия, лишь предчувствие беды и молчаливая, суровая решимость сопротивляться.

Второй раздел — сцена «Колыбельной». Проснулась дочь Гаянэ — Рипсимэ. Мать убаюкивает ребенка в печальном и нежном «колыбельном танце», передающем сложную гамму ее душевных переживаний. Тематически «Колыбельная»<sup>1</sup> связана с музыкой предыдущей сцены

<sup>1</sup> Интересно заметить, что в «Колыбельной» Хачатурян совершенно переосмыслил использованную им здесь (частично) музыку сцены «Каринэ с подругами» из первой картины балета «Счастье».

и с образом Гаянэ; по характеру же это — новый контраст в симфоническом развитии драмы.



Под покровом ночи в дом проникают трое незнакомцев. Их ждет Гико. Гаянэ становится невольным свидетелем заговора: Гико связан с врагами и по их заданию должен уничтожить весь урожай хлопка — поджечь колхозные склады. Ужас, гнев и отчаяние охватывают Гаянэ, узнавшую о предательстве мужа. Она стремительно бросается вслед за незнакомцами, но рассвирепевший Гико преграждает ей путь. Жестокая схватка, молчаливая и напряженная, продолжается недолго: обессиленная Гаянэ падает наземь.

Драматическая сцена, завершающая второй акт, решена всецело средствами симфонизма в пантомиме. Музыка трепещет и бушует: противоборство двух тем — зловещей темы Гико и взволнованно метущейся темы Гаянэ — достигает своей кульминации.

Таким образом, музыкально-сценическая композиция второго акта основана на принципе слитной контрастности частей с широким и свободным использованием народных жанров. Лирико-бытовые сцены заполняют первую половину акта (Гаянэ среди родных и друзей; ковровщицы; вариации Нунэ; шуточный танец старого Ованеса с девушками). Они составляют незамкнутый круг своеобразной народно-жанровой танцевальной сюиты. И в нем возникает линия драматического действия, ко-

торая развивается в стремительных темпах второй половины акта, представляющей симфоническую мимодраму в трех эпизодах (сцена Гаянэ и Гико, «Колыбельная», сцена заговора), — контрастных и в то же время связанных единством тематического развития.

Авторов можно упрекнуть в некоторой затянутости начальных сцен (что легко устранимо) и в несколько наивном — по сюжету — решении сцены заговора (что, увы, трудно устранимо). Но в целом второму акту «Гаянэ» никак нельзя отказать в большой, впечатляющей силе музыкально-драматической выразительности.

...Далекое становище курдов в горах Армении открывает перед нами третий акт балета (первая картина).

Рассвет. В предутреннем тумане смутно вырисовываются причудливые очертания скал. Пламя костра. Заунывный звук пастушьей свирели. Но вот первые косые лучи солнца прорезывают мглу, вы различаете неподвижные фигуры пастухов и отары овец, рассеянные на высокогорных пастбищах. У костра сидит, мерно покачиваясь, дочь старого пастуха Джамала — Айша. Вокруг — пестрая группа отдыхающих курдов. С рассветом гомон пробуждения гулким эхом оглашает сумрачные горы.

Симфоническая картина вступления живописует первозданную красоту природы, величавый горный пейзаж в час рассвета.


С первыми лучами солнца Айша начинает свой танец. Томная мелодия скрипок полна чувственной неги. Рядом с Айшой появляется фигура молодого курда (в оркестре свежая и смелая — для армянского балета — краска: контрапункт саксофона к теме струнных).

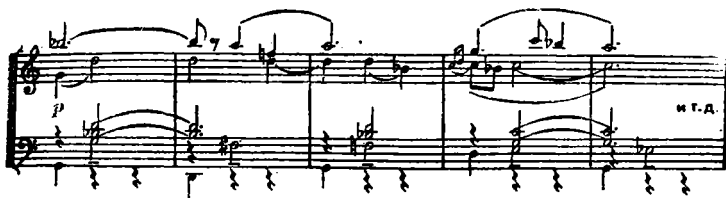
**100 Allegro**

Sassofono  
V-ni I

*espressivo*

V-ni II  
V-le  
Celli, Bassi





Движение постепенно нарастает, темп ускоряется, ритм становится возбужденней. Один за другим курды вовлекаются в танец Айши, — он переходит в темпераментную пляску. Вот вам и экспозиция третьего акта. Нам представлена новая героиня.

Встречей Армена и Айши начинается сцена, исполненная той «буйной романтики», которую и поныне хранит в старых народных легендах Кавказ. Это, если хотите, маленькая новелла о любви, ревности и дружбе. Композитор воспользовался ею для побочной линии сюжета.

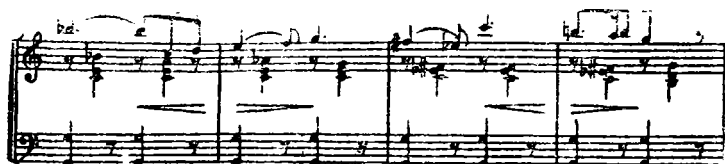
Мужественную натуру Армена мы сразу узнаем в теме его энергичного танца (см. пример 95). Здесь она звучит вначале как страстный призыв (терпкие созвучья валторн и тромбонов), на который откликается легкая и грациозная мелодия Айши (одни струнные, т. е. та же краска, что и в первом танце Айши):

#### 101<sup>a</sup> Moderato



#### 101<sup>b</sup> Andantino





Колоритное сочетание тем Айши и Армена, сливающихся в одном движении увлекательного танца, составляет музыку лирического дуэта. Молодой курд Измаил, мучимый ревностью, резко прерывает влюбленных. Он требует, чтобы Айша навсегда оставила инородца и иноверца Армена. Айша негодует. Измаил выхватывает нож. Армен, обнажив грудь, смело идет ему навстречу. Айша в отчаянии становится между ними. Ссору прекращает старый Джамал (отец Айши). Он отнимает нож у Измаила и передает его Армену: пусть он сам накажет курда, нарушившего священный обет гостеприимства. Но Армен с улыбкой бросает нож, — он хочет быть другом Измаилу.

Эта «горская новелла» рассказана выразительными средствами танца (лирический дуэт) и непосредственно связанной с ним симфонической пантомимы, в которой ведущую роль играет тема Армена. Но постепенно в музыке возникают и все явственнее звучат зловещие интонации темы Гико, затем — тревожные отголоски темы Гаяне.

102<sup>a</sup>



102<sup>b</sup> Andante maestoso



Все это проносится, сливаясь в общем потоке музыки, как тягостное напоминание, вызывающее невольную настороженность. И хотя на сцене нет ни Гаянэ, ни Гико, и после дружеского рукопожатия Армена и Измаила начинается зажигательный «армяно-курдский танец», — вас уже не оставляет навеянное музыкой ощущение безотчетной тревоги.

Танец горцев, исполненный воинственной отваги, ненадолго рассеивает атмосферу напряженного ожидания (характерный прием «отстранения»). Появляются три незнакомца. Айша, Армен и пастухи заметили их. Танец прерывается. Армену эти пришельцы кажутся подозрительными. Он встревожен и решает их задержать. В оркестре вновь звучит зловещая тема Гико — теперь она пронизывает всю эту сцену недоброй встречи. Пока старик Джамал, по обычаю гостеприимства, предлагает незнакомцам угощение, Армен, быстро сообразив план действия, посылает двух молодых курдов на пограничную заставу — к Казакову. В музыке и в танце Армена (во время сцены угощения) выражено его беспокойное душевное состояние, вызванное негладным появлением таинственных путников.

Незнакомцы же торопятся уйти: они заплутали в горах и просят Джамала показать им дорогу. Армен вызывается проводить их; осторожный Джамал посылает им вслед Измаила и двух пастухов. Незнакомцы почували опасность. Спустившись в долину, они неожиданно набрасываются на Армена и его друзей. Схватка. Но вовремя прибывшие пограничники (во главе с Казаковым), разоружив пришельцев, опознают в них диверсантов. Их уводят.

Вдруг раздаются звуки набатного колокола. Занимается зарево пожара: горят склады хлопка. Пограничники и пастухи спешат на помощь колхозникам. Кровавые отблески поднимающегося к небу пламени озаряют суровый горный пейзаж и оцепеневшие фигуры Джамала и стариков. В оркестре бушующую стихию звуков пронизывает исступленно-торжествующая тема Гико...

Непосредственно следующая за этой сценой вторая картина третьего акта составляет кульминацию симфонического и сюжетно-сценического развития драмы «Гаянэ». — Посреди пламени мечется фигура предателя. Он бежит к колоколу, бьет тревогу. Стекается

народ. С плохо скрываемым злорадством Гико вызывает о помощи. Крестьяне бросаются тушить пожар. И тут Гаянэ, с ребенком в руках, изобличает преступника. Обезумев от страха и отчаянья, Гико вырывает Рипсимэ у матери. Грозь убить ребенка, он пытается бежать. В толпе смятение и замешательство. В этот миг появляются Казаков, Армен, пограничники. Смелым, неожиданным движением Казаков отбирает у Гико Рипсимэ. Но в последнюю минуту, почувяв конец, рассвирепевший Гико ударом ножа тяжело ранит Гаянэ... Медленно утихает пламя пожара. В тягостном молчании народ склоняется над Гаянэ.

В этой картине Хачатурян мастерски разработал (и заново оркестровал) музыку сцены в горах (ночь на границе) из балета «Счастье». О ней уже говорилось выше (см. стр. 192). Остается заметить, что именно в «Гаянэ» и именно в данной картине эта симфоническая пантомима, тематически обогащенная и подготовленная слитным (и образно зримым) развитием сюжета, действия и музыки, — оказалась вполне на месте. Если в первом балете она могла бы в лучшем случае выполнить роль симфонического антракта, то здесь она подняла музыкально-сценическое движение к большой, завершающей кульминации, выразительно подчеркнув идейно-эмоциональный смысл драмы.

Исполняя по велению сердца долг, не останавливаясь перед самыми тяжелыми испытаниями ради счастья народного, Гаянэ обретает личное счастье. Эта идея неделимости счастья, положенная в основу музыкально-хореографической драмы «Гаянэ», увенчивается в четвертом акте апофеозом труда, любви и радости.

Колхоз восстановлен после пожара. Беды и горести миновали. Крестьяне проводят день отдыха на живописных берегах озера Севан<sup>1</sup>. Сияет солнце, благоухает природа. Отраден мирный отдых простых людей труда.

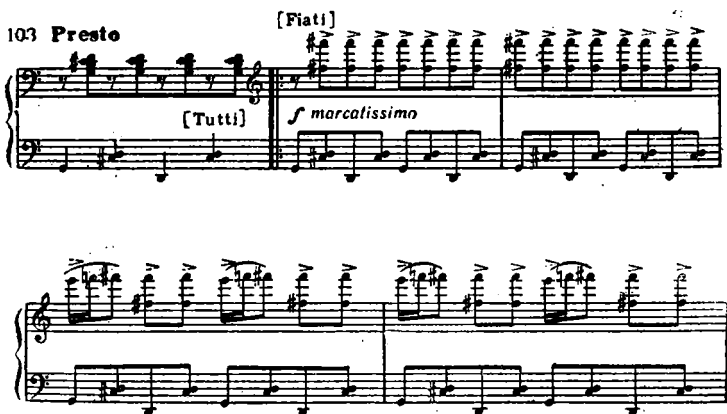
Умиротворенностью дышит и музыка симфонической прелюдии к финальному акту. Ощущение воздушных

---

<sup>1</sup> Финал балета «Гаянэ» перенесен на берега Севана — в постановке Ереванского театра имени А. Спендиарова. Мысль безусловно удачная.

далее горного пейзажа передано в прозрачных красках оркестра. И под их легким покровом вырисовывается образ Гаянэ: мы слышим ее певучую тему-мелодию. Раздвигается занавес, и мы видим ее женственную фигуру в лирическом дуэте с Казаковым, и узнаем поэтическую музыку *Adagio* Гаянэ, просветленную глубоким чувством радости. Эта встреча, как скромный символ завоеванного счастья, и завершает музыкально-хореографическую повесть о судьбе Гаянэ.

Но веселое празднество на берегах Севана только лишь начинается. И Хачатурян щедрою рукой вновь черпает музыку из партитуры первого своего балета<sup>1</sup>. Знакомые образы и танцевальные сцены сливаются в пестром карнавале мелодий, ритмов, движений и красок. Чинно выступают старики и старухи. Нунэ с подругами легко проносится в Танце розовых девушек. Непринужденно чередуются — Шалахо и Русская пляска, Лезгинка и Гопак, Узундара и Вальс... Здесь впервые заблистал и знаменитый Танец с саблями (которому суждено было прямо с балетной премьеры отправиться в кругосветное путешествие по концертным эстрадам мира).



<sup>1</sup> Хачатурян почти полностью использовал здесь музыку пятой картины балета «Счастье»: Танец стариков, Лезгинка, Русская пляска, Шалахо, Узундара и Гопак. Танец Нунэ и розовых девушек построен на музыке Танца пионеров из первой картины «Счастья». Новые номера — Вальс и Танец с саблями.



Итак, следуя доброй традиции, Хачатурян и в «Гаянэ» блеском финального дивертисмента осветил хореографическую драму, заключив ее небольшой апофеозой народной славы<sup>1</sup> (на несколько видоизмененной, торжественно распетой теме Зейтунского марша — см. оркестровое вступление к балету).

Иные критики, особенно из числа строгих пуристов, относятся к дивертисменту в балете с высокомерным пренебрежением, как к чему-то банальному по идее и допускаемому лишь ради чисто внешнего эффекта. Думаю, что они не правы. Хореографическая (да и оперная) драматургия вовсе не исключает в принципе дивертисмент. Напротив, она нередко требует его, и требует не по расчету на внешний успех, а по смыслу. Это подтверждает и творческая практика: трудно назвать хороший балет без дивертисмента (вспомните хоть бы балеты Чайковского!). Стало быть, нет оснований бояться

<sup>1</sup> В первой постановке балета «Гаянэ» (1942 год, Пермь) был присочинен, если можно так выразиться, второй финал: праздничное веселье прерывается грозной вестью о вероломном нападении гитлеровских войск на нашу Родину (сцена у радиорепродуктора): отряд пограничников, во главе с Казаковым, сразу же отправляется на фронт; Армен и его друзья записываются добровольцами в Советскую Армию; оставшиеся колхозники — мужчины и женщины — возвращаются на работу... Вполне понятно искреннее стремление авторов и исполнителей балета как можно более усилить патристическое звучание спектакля непосредственным откликом на суровые события военных лет. Но осуществлено было это стремление неудачно. Искусственность такого плакатно-вставного финала в композиции данного балета замечена была и публикой и критикой. Авторы сняли его.

ся дивертисмента. Важно, чтобы он был содержателем, интересен, ярок и, главное, сценически осмыслен, т. е. поставлен на место, а не искусственно вставлен в произведение по прихоти балетмейстера. Что же касается финального дивертисмента, то в таких, например, балетах, как «Гаянэ», он играет еще и роль эпилога.

«Хорошей пьесе не нужен эпилог», — заметил Шекспир как раз в эпилоге одной из своих пьес. Но тут же весело добавил, что «хорошие пьесы становятся еще лучше при помощи хороших эпилогов» («Как вам это понравится»).

Перефразируя это остроумное выражение, скажем и мы: хорошему балету не обязательно нужен финальный дивертисмент. Но хорошие балеты — как это явствует и из опыта классиков — становятся еще лучше при помощи хороших дивертисментов (и не только финальных).

Несомненно, балет «Гаянэ» стал богаче, краше благодаря эпилогу с его заключительным народно-танцевальным дивертисментом (в котором засверкал еще такой алмаз, как Танец с саблями). Ибо композитор сумел подчинить финальный дивертисмент своей творческой задаче. Воспев в «Гаянэ» верность дружбы и силу любви, он утвердил в эпилоге идею неделимости счастья, идею народности.

\*

Читатель видит, что партитура первого балета послужила Хачатуряну доброй основой для сочинения «Гаянэ», где так или иначе использована почти вся музыка «Счастья» (что лишний раз подтверждает и ее художественную ценность). Читатель видит также, что замысел «Гаянэ» гораздо глубже и шире. Поэтому «готовую» музыку надо было соответственно перерабатывать, развивать, а многие страницы партитуры написать заново<sup>1</sup>.

Все это выполнено тщательно, мастерски. Авторы никак нельзя упрекнуть в механическом перенесении удачных номеров из первого балета во второй. Безуслов-

---

<sup>1</sup> Хачатурян написал дополнительно значительную часть музыки второго акта, всю «курдскую картину», ряд новых эпизодов в первом и четвертом актах.

но, они создали новое, самостоятельное и в целом хорошее произведение. Вместе с тем надобно заметить, что необходимость постоянной опоры на уже написанную музыку в известной мере связала и либреттиста (его задача была особенно трудной), и композитора. Они, разумеется, позаботились о том, чтобы не повторить ошибок, свойственных первому балету; но — во многом связанные «готовым материалом», они не смогли все же избежать некоторых недочетов и просчетов, каковые сказались и в построении либретто, и в музыкально-сценической обрисовке действующих лиц.

Примечательно, что образы, рожденные музыкой «Счастья», получили в «Гаянэ» более полное, драматургически (и симфонически) убедительное развитие (Каринэ — Гаянэ, Армен, народ). Образы, дополнительно выдвинутые новой сюжетной разработкой, очерчены бледнее.

Вспомните, например, Казакова — персонаж отнюдь не второстепенный; между тем он, строго говоря, лишен индивидуально-яркой развернутой характеристики. Сценически он играет роль некой «внешней силы»: является в критические моменты действия, разрешает трудности и определяет дальнейшее развитие событий. И кажется, жизненные обстоятельства не влияют на него, — он сам влияет на них. Облик Казакова непогрешимо строг, почти официален и остается суховатым даже в лирических сценах, освещенных темой любви Гаянэ. Образу героя недостает душевной теплоты, человечности, выразительной пластичности. И не потому ли, что он так сурово обойден в музыке? Композитор, обычно столь щедрый, не подарил ему ни одной ярко характерной мелодической темы.

Могут сказать: не забывайте, что авторам и так уже пришлось кардинально перестроить и значительно расширить партитуру «Счастья»; нельзя же без конца дописывать и вписывать страницы новой музыки, не считаясь с требованиями жанра и формы, да и с законами восприятия. — Безусловно, нельзя. Но тут возникает вопрос: верно ли поступили авторы, заново сочинив — ради побочной линии сюжета — большую «курдскую картину» (третий акт) и поскупившись на развернутую музыкально-сценическую характеристику одного из главных действующих лиц, играющего столь важную роль в

судьбе Гаянэ? Не нанесло ли это известный ущерб содержанию (а, значит, и форме) балета?

Могут заметить: «курдская картина» сюжетно оправдана и хороша по музыке, жаль ее выбрасывать. — Безусловно, жаль (раз уж она написана). Да ведь речь идет не о выбрасывании, а о сочинении, о принципах драматургии целого, где все побочные линии должны быть не только согласованы (сюжетно), но и соподчинены главной. Вряд ли нужно доказывать необходимость живого музыкально-сценического развития образа Казакова, одного из главных героев. Имелись и возможности такого развития (даже в рамках существующих картин, в частности и «курдской»). Однако данная задача осталась неразработанной. Здесь, видимо, допущен серьезный просчет и в построении либретто. Во всяком случае ясно, что в обширной композиции балета авторы могли и должны были найти и место и выразительные средства, чтобы глубоко раскрыть душевный мир героя, в котором чистое чувство Гаянэ вызвало искренний отклик.

Музыка, воплотившая сердечное чувство Гаянэ, освещает облик Казакова, — обнажая и в то же время смягчая его суховатые, резонерски непреложные черты. Этим теплым «отраженным светом» в какой-то мере скрадывается недостаток характеристики героя, но конечно, лишь скрадывается. Воображенью слушателя надо домыслить то многое (очень многое!), что не высказано или недосказано композитором и либреттистом. И если возможно это домыслить, то в первую очередь опять-таки благодаря огромной выразительной силе музыкально-сценического образа Гаянэ, развитие которого показано в многосторонних жизненных связях — правдиво, честно, без всяких «балетных» прикрас.

Гаянэ — взрослая Каринэ, сказано было выше. Добавлю: взрослая не столько по возрасту (как раз в годах разница между ними невелика), сколько по характеру. В мелодическом профиле Гаянэ мы узнаем юную Каринэ не потому только, что в обрисовке обеих героинь композитор исходил из одной и той же темы, но и потому, что в этой теме запечатлелись общие им черты (ср. примеры 86 и 92).

В девичьем облике Каринэ черты эти, в сущности, неизменны; в образе Гаянэ они испытывают воздей-

ствие душевных бурь. Каринэ рано узнает счастье, и оно ласково к ней, не требует жертв даже в горькую минуту неожиданной тревоги: благородный порыв любящего сердца вознаграждается веселой свадьбой. Гаянэ завоевывает счастье в напряженной борьбе, упорно преодолевая страдания и муки женщины, коварно обманутой в лучших своих стремлениях и надеждах; в трудных обстоятельствах жизни формируется ее характер, воспитывается воля, высвобождающая скованные личной драмой духовные силы.

Каринэ способна на подвиг и готова свершить его. Гаянэ должна и свершает его. Каринэ находит счастье в полноте любви. Гаянэ познает любовь в полноте счастья, выстраданного в суровых испытаниях борьбы. Каринэ — непосредственная, цельная и благородная, но еще не раскрывшаяся натура; она обаятельна. Гаянэ — вполне сложившийся характер с ярко выраженными чертами сильной и благородной индивидуальности; она прекрасна.

Образ Гаянэ весь — развитие и наполнение. Он живет интенсивной внутренней жизнью в эмоционально-насыщенной атмосфере народных (и народно-жанровых) сцен, рельефно выделяясь на этом колоритном фоне и сливаясь с ним. Первоначальная тема-мелодия Гаянэ (тема Каринэ), едва возникнув в оркестре, приковывает ваше внимание. Музыка все глубже проникает в душевный мир героини. И вспомните, как богат и много сложен этот открывающийся вам мир тревожных волнений и борений, наполняющих развитие образа, его музыкально-сценическую драматургию, его пластичный рисунок в танце и пантомиме: горечь незаслуженных обид (сцена под тополем), *Adagio* зарождающейся любви, порыв быстрой надежды (вариация с арфой), томящая тоска невеселого домашнего быта среди веселья друзей и родных (сцена ковровщиц), ночная Колыбельная, встревоженная недобрым предчувствием, драматическое столкновение с Гико и решимость борьбы (сцена заговора), неминуемая катастрофа и мужественный поступок Гаянэ, едва не стоивший ей жизни (сцена пожара), наконец, — заключительное *Adagio*, скромный символ радости, венчающей самоотверженную борьбу.

Чувство долга и чувство любви неразрывно слиты в сознании, в характере Гаянэ, и вне этой гармонии для

нее не может быть счастья... Это образ родниковой чистоты. В своей индивидуальной неповторимости он глубоко народен (что было показано в разборе балета). И в творчестве Хачатуряна он приобретает обобщающий смысл. Мы убедимся в этом, обратившись к «Симфонии с колоколом» (где вновь возрождается интонационный облик певучей темы Гаянэ).

По логике замысла наиболее яркой фигурой — рядом с Гаянэ — должен был стать Казаков. Но, как уже говорилось, здесь авторы потерпели неудачу: музыкально-сценический образ Казакова вышел бледным, мало-выразительным. Тем сильнее, хоть и несколько неожиданно, выделился брат Гаянэ, смелый и пылкий Армен, в котором легко узнаются черты его прообраза из первого балета. Тут Хачатурян вновь воспользовался партитурой «Счастья». Однако, придавая иной сюжетно-сценический поворот всей роли Армена, он широко развил его музыкальную характеристику, чему весьма способствовала новая — «курдская картина» с красочно романтической новеллой любви Айши и Армена. Неоспоримы музыкальные красоты всей этой сцены (подробно описанной в разборе); можно пожалеть лишь, что она все же заслоняет развитие главной сюжетной линии.

Не распространяясь более о побочных лицах и эпизодах, о коих достаточно уже было сказано, отмечу только неравномерность их освещения в балете; колоритен старый Ованес, прелестна безмятежно веселая Нунэ, а вот Карэн, ее возлюбленный, едва-едва намечен, словно для него уже «не хватило материала»: и тут видимо дает о себе знать связанность композитора с партитурой первого балета.

Особняком стоит темный персонаж Гико. Облик его в либретто довольно схематичен. В музыке он очерчен, в сущности, одним, правда, резким штрихом — лейтмотивом, сразу выделяющим его мрачную фигуру. Хачатурян мастерски пользуется этим лаконичным злоеющим («тритоновым») мотивом в симфонической разработке остро-конфликтных эпизодов драмы. Но, конечно, о развитии музыкально-сценического характера говорить здесь не приходится. Лейтмотив Гико остается неизменным как маска, скрывающая черты индивидуальности. Иными словами, это не лицо, а олицетворение слепой враждебной силы. И не случайно мотив Гикс

символизируется и как «мотив заговора», сопровождая повсюду трех «таинственных незнакомцев», которые, между прочим, выглядят на сцене статистами, изображающими «балетных злодеев».

При данном либретто такое, несколько облегченное (чтоб не сказать упрощенное) решение задачи композитором было неизбежно. Но в искусстве неизбежность того или иного решения не оправдывает его недостаточности. Именно недостаточность отдельных, порой даже «частных» решений в процессе создания крупной композиции, представляющей в целом несомненную художественную ценность, определяет в свою очередь... неизбежность дополнительных поправок, доработок и переработок (ибо если произведение в целом неудачно или неинтересно, нет никакой необходимости и в поправках). Смешно отрицать их закономерность. Важно только, чтобы они были плодотворны, т. е. способствовали всемерно совершенствованию произведения.

### *ГАЯНЭ МЕНЯЕТ ОБЛИК...*

В сценической судьбе балета «Гаянэ» сюжетно-постановочные переделки стали своего рода традицией, но пока что, увы, малоплодотворной. Нет оснований сомневаться в благих намерениях, коими диктуются эти переделки, тем более, что производятся они с благословения или, во всяком случае, не без согласия композитора. Однако признать их успешными тоже нет оснований. Усилия затрачиваются немалые, а результат ничтожный (если не плачевный, как, например, в «новой» постановке хачатуряновского балета, показанной Большим театром в 1957 году).

Почему же так получается? Думаю потому, что неправильно ставится и понимается задача: принимаясь за доработку балета, заботятся не столько о том, чтобы устранить в нем, без ущерба для общего творческого замысла, конкретные недочеты и тем самым усовершенствовать в целом х о р о ш е е произведение, — сколько о том, чтобы «сочинить» нечто новое путем решительной (иногда весьма бесцеремонной) перекройки сюжета и музыки. Не странно ли, что подобными доработками и переработками, громко именуемыми «новаторским

прочтением партитуры» (беспощадно кромсаемой!), порой соблазняются даже композиторы? Впрочем, чаще сие производится без их непосредственного участия.

В опере это, пожалуй, невозможно. В балете, оказывается, еще возможно. Тем более, что среди деятелей хореографии распространена забавная точка зрения: балет-де сочиняется балетмейстером, ну и либреттистом еще, композитор же «только» пишет музыку к балету. А раз так, то почему бы балетмейстеру, вкупе с либреттистом, и не похозяйничать в партитуре — убрать одно, переставить другое, перемонтировать третье, вырезать, например, кусок музыки (именно «кусок») из партии Гаянэ, чтобы «обогащить» им партию... Гико, придумать что-нибудь пикантное (да «посовременнее») в сюжете, что-нибудь оригинальное (да поэффектнее) в балете и т. д. и т. п., — и вот вам, пожалуйста, «новое прочтение»...

Если слушатели, успевшие полюбить музыку хачатуряновского балета, запротестуют: позвольте, да ведь вы же беззастенчиво перепутали расположение частей в живом творческом организме! — балетмейстеру только и остается ответить невозмутимой фразой мольеровского Сганареля: «Мы всё это изменили» («Nous avons changé tout cela»).

Все это было бы очень смешно, если б не было грустно. Ибо сказанное выше вовсе не преувеличение. Судите сами. Талантливым композитором, крупным мастером, написана партитура балета «Гаянэ», образно воплотившая вполне конкретный идейно-художественный замысел. В 1942 году балет поставлен Ленинградским театром имени С. М. Кирова (а затем и некоторыми другими театрами). Пользуется неизменным успехом, завоевывает всеобщее признание<sup>1</sup>, хотя, вместе с тем, в осуществлении замысла справедливо отмечаются и недочеты (особенно по части либретто; см. об этом выше).

В 1952 году тот же Кировский театр предпринимает новую постановку «Гаянэ» — с похвальным желанием

---

<sup>1</sup> В 1945 году, возвратившись из эвакуации в родной Ленинград, Кировский театр возобновил постановку «Гаянэ» в основной авторской редакции (с новым оформлением художника В. Рындина). В этой постановке балет с успехом шел до 1951 года, т. е. в общей сложности около десяти лет (премьера — в декабре 1942 года).

усовершенствовать и произведение и спектакль. Задача не легкая, но, кажется, ясная: надо освободить балет от допущенных недостатков, восполнить некоторые характеристики, добиться органичности развития музыкально-сценических образов и тем самым не только сохранить, но и ярче, глубже выявить идейно-творческий замысел талантливого произведения и мастерство музыкально-хореографической интерпретации. Так нет же! Зачем заниматься столь кропотливой, сложной работой? Куда заманчивее и, видимо, легче — «новое прочтение».

Либреттист (тот же К. Державин) и балетмейстер (та же Н. Анисимова) садятся и «сочиняют» новый сюжет, который «накладывается» на партитуру; затем начинается та самая бесцеремонная перемонтировка музыкальных сцен, эпизодов и характеристик — при посредстве ножниц и клея.

— Но что это за сюжет? — спросите вы. — Может, он действительно интереснее по развитию и глубже раскрывает сценическую драматургию балета?

В том-то и дело, что нет. Напротив, вновь придуманный сюжет по содержанию (и по развитию) беднее, а драматургия — бледнее. Партитура искажена произвольной переделкой. Для подтверждения довольно будет привести несколько фактов.

Прежде всего авторы нового сценария убрали жизненный конфликт между Гаянэ и Гико, составляющий сердцевину музыкально-хореографической драмы. Теперь Гаянэ уже не женщина-мать, страдающая и борющаяся против насилий Гико и мужественно разоблачающая в нем скрытого врага. Нет, Гаянэ просто миловидная, жизнерадостная девушка-крестьянка, обаятельная балетная прима. Из партитуры сразу же выбрасывается одна из лучших сцен — «Колыбельная»: девушке-Гаянэ она ни к чему. Правда, музыка очень выразительная, но ничего не поделаешь: «сюжет не позволяет». А Гико теперь уже не враг, а веселый забулдыга-парень, пьяница и повеса, по уши влюбленный в... Гаянэ. И образ Гаянэ — ее задумчиво-нежная и печальная тема — используется для иллюстрации страстных излияний бездельника Гико!..

Вульгарность этого монтировочного приема усугубляется еще тем, что Гаянэ, оказывается, совершенно

равнодушна к Гико. Она любит — кого бы вы думали, Казакова? — нет, славного чабана Армена.

— А что же Казаков?

— Он переменял профессию и стал начальником геолого-разведывательной экспедиции, действующей в горах Армении.

— Странно. Зачем же понадобились в этом балете геологи?

— А затем, что за их изысканиями следит шпион, то бишь статист — один из памятных нам «трех незнакомцев». В качестве диверсанта он спускается на парашюте прямо на сцену, что производит разительный эффект.

— Ну, это хоть занимательно. Что же все-таки дальше?

— Далее диверсанта проникает в дом Гаянэ, где Казаков почему-то оставил образцы ценных горных пород. Происходит схватка — Гаянэ борется с диверсанта под музыку... драматической сцены Гаянэ и Гико (финал второго акта).

— Так. Значит, сцена пожара оказывается лишней, ненужной?

— Что вы! Какой балетмейстер или режиссер откажется в спектакле от впечатляющей картины пожара! Нет, пожар, конечно, остался, но он тоже «переосмыслен». Диверсанта поджигает усадьбу. Гико неожиданно проявляет благородную отвагу. Он вытаскивает из пламени полуживую Гаянэ и задерживает диверсанта. Но тот ударом ножа в спину убивает Гико.

Партитура всей сцены пожара сохраняется в прежнем виде. Авторы «новой редакции» балета ничуть не смущает возникшее в результате их экспериментаторского произвола резкое смысловое несоответствие: музыка, правдиво и ярко воплотившая кульминацию душевной драмы Гаянэ, должна теперь иллюстрировать необъяснимое подвижничество Гико. Как это согласовать? Ведь органическое единство музыки и действия в сценическом произведении — закон! Да, но... «Мы все это изменили».

Героиня становится жертвой. Веселый повеса превращается в героя... Острый жизненный конфликт снят, и содержание музыкально-хореографической драмы сильно разбавлено розовой водицей балетной мелодрамы. Развитие сценических образов обеднено. Фабула искус-

ственно усложнена внешне выигрышными, но драматургически весьма слабо мотивированными эпизодами.

Стоило ли ради этого сочинять новый вариант балета, перекраивать партитуру, выбрасывать страницы выразительной музыки, сочетать несочетаемое? И ведь занялись всем этим не сторонние люди, а сами авторы первой постановки балета в его основной редакции, которым, казалось бы, приличествует более бережное отношение к собственному детищу.

Предвижу упрек читателя (и слушателя): вот вы осуждаете произвол либреттиста и балетмейстера; ну, хорошо, а композитор — как он мог согласиться на такую перемонтировку партитуры, явно ослабившую выразительную силу его произведения? Понятно, он в известной степени лицо пострадавшее, но разве не по своей вине? И разве он, как автор, не несет ответственности за музыкальную драматургию балета, если не за его постановку? — Да, упрек законный и вполне справедливый, не терпящий снисходительности.

Конечно же, композитор несет полную (и главную) ответственность за каждое свое сочинение и за все его переделки и переработки, выполненные хотя бы и без участия, а только лишь с согласия автора. И в связи с этим — о роли Хачатуряна в данном отношении надо сказать несколько слов особо — не для оправдания (оно излишне), а для объяснения (оно необходимо). Тем более, что балеты «Гаянэ», а затем и «Спартак» неоднократно подвергались переделкам и перестановкам на театре, отнюдь не способствовавшим глубокому раскрытию творческого замысла и совершенствованию его музыкально-сценического воплощения. Было бы наивно полагать, что композитор не играл здесь никакой роли. Так неужели он содействовал подобным переделкам? — В известной степени — да.

Есть в натуре Хачатуряна черта, которой трудно подыскать краткое и точное словесное определение, а в ней-то, мне кажется, и кроется причина иных странных, противоречивых решений и действий композитора, о коих ему приходится впоследствии горько сожалеть. Грубо говоря, это — обратная сторона или, если угодно, «антитеза» его художнической взыскательности.

Насколько он критически строг в собственном творчестве, принципиален и упорен в чисто-композиторском

решении поставленной задачи, — настолько же доверчив и сговорчив в исполнительской интерпретации своих замыслов (и особенно музыкально-сценических). Если же он и сам видит в произведении — хотя бы в «Гаянэ» — какие-то недостатки и именно в силу своей взыскательности ощущает неудовлетворенность, а значит, и острую потребность усовершенствовать сочинение, — то тут уже он готов идти порой на самые рискованные уступки, наивно думая и веря, что изобретательность либреттиста или постановщика может легко и быстро устранить погрешности (такого рода доверчивая наивность замечается, между прочим, и у некоторых других, в том числе крупных, композиторов).

На первый взгляд как будто облегчается успешное решение задачи, в действительности же его просто обходят: выдумываются и нагромождаются внешне эффектные, но органически не согласованные с музыкой «варианты», под тяжестью которых деформируется идейно-художественный замысел. Переделки и перестановки «Гаянэ» подтверждают это.

Доверчивая уступчивость черта вовсе не плохая — в строгих пределах принципиальности. Уступчивость Хачатуряна иной раз переступает эти пределы, и тогда уж — чем слаще ее побудительные мотивы, тем горше разочарование. Чтобы пояснить свою мысль конкретным примером, напомним еще один эпизод из сценической жизни «Гаянэ» — постановку Большого театра (1957 год).

### *ГАЯНЭ УХОДИТ В ГОРЫ...*

После разбора «Гаянэ» читателю ясно, что попытка «нового прочтения» партитуры Хачатуряна в Ленинградском Кировском театре не могла удовлетворить музыкальную общественность. Огорчен был и композитор, давший согласие на сюжетно-сценическую переделку балета, повлекшую за собой и перемонтировку музыки. Правда, в чисто хореографическом плане спектакль представлен был весьма эффектно; но даже блеск виртуозного мастерства артистов ленинградского балета не мог скрыть всю несуразность этой надуманной «новой» редакции.

Наконец, через пятнадцать лет после премьеры

«Гаянэ», балетом Хачатуряна заинтересовывается Большой театр. Вот счастливый случай — показать на сцене лучшего театра страны талантливое сочинение в его «первородной красоте»; надо только устранить совместно с композитором недостатки сценария, усовершенствовать драматургию.

Однако хорошее и увлекательное дело искусственно усложняется. Дирекцию театра одолевают честолюбивые помыслы: сочинить и поставить балет «Гаянэ» совсем по-новому — так, чтобы именно эту постановку можно было считать подлинной премьерой. На сей раз самому композитору предложено приспособить партитуру к «совершенно новому сюжету», сочинением которого займутся либреттист и балетмейстер, и, если понадобится, написать дополнительные номера музыки.

Имея уже некоторый опыт по части таких переделок, Хачатурян мог резонно заметить: «Гаянэ» законченное, готовое произведение, уже несколько лет оно идет, и не без успеха, в различных театрах. Правда, в нем есть недостатки, — так давайте же вместе постараемся освободиться от них, но сохраним произведение в первоначальном замысле. Тогда это будет, действительно, хорошая постановка, достойная Большого театра. Если же вы хотите показать нечто совсем новое, так уж лучше я напишу другой балет, а этот снова коверкать не буду.

Но предложение столь настойчиво, а желание (естественное желание автора!) увидеть «Гаянэ» на сцене прославленного Большого театра столь заманчиво, что в конце концов согласие дается. И вот либреттист Б. Плетнев сочиняет сюжет, балетмейстер В. Вайнонен разрабатывает сценический план постановки, композитор А. Хачатурян соответственно... перекраивает собственную партитуру и дописывает новые страницы музыки.

Каков же итог всей этой работы, на которую авторы и театр не пожалели ни времени, ни усердия? Итог печальный: усердие заслужило долю сочувствия, а спектакль — полную меру забвения; он не имел успеха и быстро сошел с репертуара. Теперь уже взыскательная публика вынесла суровый приговор и бессмысленной затее театра и неоправданной уступчивости композитора, участвовавшего в этой затее.

Иначе и не могло быть. В результате переделок и

перекроек получился уж даже не спорный, а безотрад-но скучный, серый спектакль. Плоский сюжет, придуманный либреттистом вопреки замыслу композитора и содержанию музыки, совершенно обескровил драматургию балета: в нем стало больше персонажей, еще больше театральных эффектов, но не стало сильных человеческих характеров; искусственно введенная интрига настолько мельчит и нивелирует образы героев, что вы далеко не сразу узнаете среди них и Гаянэ! Впрочем, вряд ли она теперь главная героиня: либреттист лишил ее активной роли.

Из пролога мы узнаем, что во время бури в горах Гаянэ упала с высокой скалы (эффект не очень ловкий — начинать экспозицию балета... с падения героини). Потерявшую сознание девушку заметили охотники, неразлучные друзья Армен и Георгий (новый персонаж). Они приносят ее в свое село. Георгий с первого взгляда полюбил Гаянэ. Армен же давно любит прекрасную Мариам (опять новый персонаж), в доме которой нашла приют после памятной бури горянка Гаянэ.

Тут либреттистом вплетена «хитроумная интрига». Георгий вдруг начинает ревновать Гаянэ к Армену. Он ревнует — без всяких серьезных к тому оснований — на протяжении нескольких картин. Авторам то и дело приходится прибегать к явным натяжкам и самым неестественным ситуациям, дабы не остудить пылкость своего героя. Снова сцена охоты, и Георгий — под наплывом вскипевшей ревности — совершает недостойный поступок: когда Армен срывается со скалы (той самой, с которой упала Гаянэ в прологе), он, оставив друга в беде, бежит («в ужасе скрывается»). Потом он долго терзается угрызениями совести, не решаясь сказать «всю правду» Армену (последний, благодаря заботам Мариам, уже оправился). А Гаянэ... уходит в горы и все это время томится неясными переживаниями, не совершая ничего дурного и ничего хорошего. Наконец Георгий открывается ей, а затем признается во всем перед друзьями и народом и — вместе с Гаянэ — уходит в горы, чтоб начать новую жизнь...

Вот, собственно, и весь «сюжет», придуманный для постановки Большого театра (в детали входить не будем — они слишком незначительны). Пусть он «расцветен» народно-жанровыми сценами, выкроенными из пар-

титур, — его драматургическая беспомощность очевидна. Главное же, он чужд духу хачатуряновской партитур, идейно-эмоциональному строю музыки «Гаянэ». Потому и попытка сценически иллюстрировать этой вдохновенной музыкою бледный, маловыразительный сюжет, не раскрывающий живых человеческих характеров и живых человеческих страстей, — была обречена на неудачу, несмотря на самое добродетельное усердие постановщиков и исполнителей.

Быть может, они надеялись — авось все-таки «вывезет» темпераментная музыка Хачатуряна, завоевавшая уже широкую популярность. Но, увы, на театре такие надежды обычно не сбываются. Ибо, если в спектакле хороша только (или главным образом) музыка, то, пожалуй, уж лучше слушать ее в концерте (три симфонические сюиты из «Гаянэ» исполняются и по радио). Тут, по крайней мере, не отвлекаешься от музыки досужими домыслами либреттиста и бенгальским огнем постановочных эффектов, коими хотят скрыть неумение убедительно выразить на сцене истинный смысл, идейное содержание пьесы.

Балет «Гаянэ» принадлежит к числу произведений, впечатляющая сила которых определяется прежде всего их центральным образом (хотя, конечно, не только им). В последней же сценической редакции «Гаянэ» больше всего пострадала как раз сама... Гаянэ<sup>1</sup>. Она здесь совершенно обезличена — ни одной ярко выраженной черты сильного индивидуального характера, ни одного смелого поступка, выделяющего героиню среди других персонажей! А другие.., увы, тоже более или менее одинаковы; лишь один нарушает эту идиллию однотипности своей несколько бутафорской ревностью, которую, впрочем, никто всерьез не принимает.

Трудненько приходится в таком балете исполнителям. Что им остается? Показывать себя в выходных номерах, в сольных и групповых танцах? Но ведь для этого вовсе не обязательно сочинять и пересочинять балет.

---

<sup>1</sup> Удивительно, но факт: на генеральной репетиции и первых просмотрах новой постановки балета в Большом театре (май 1957 года) зрители, не имевшие еще пояснительных программ с печатным текстом либретто, задавали недоуменный вопрос: где же сама Гаянэ? которая из трех подруг героиня балета? (настолько «одинаковы» в спектакле Гаянэ, Мариам, Нунэ).

Гораздо проще устроить хореографический концерт в костюмах и декорациях...

Кажется, только два эпизодических персонажа чувствуют себя вполне непринужденно в пересочиненном балете «Гаянэ». Это знакомый нам дуэт безмятежно влюбленных — Нунэ и Карэн; им действительно повезло, они отважно пробились сквозь все ухищрения музыкально-сценических переделок и перестановок. Но не эти скромные герои решают судьбу «Гаянэ». Им не под силу оживить вялый, вымученный сюжет, ради которого пришлось перелицовывать замысел и перекраивать партитуру.

И не удивительно, что нашу строгую и чуткую публику не удовлетворил новый спектакль, хотя перед нею на сцене бушевали театральные бури в горах, со скалы низвергались в пропасть герои (оставаясь в конце концов целыми и невредимыми), а в промежутках между мирными картинками быта и пантомимами загадочной ревности показывались красочные национальные танцы... Что и говорить, «ассортимент» богатый, да смыслу маловато.

Вспоминаешь об этом со смешанным чувством невольной грусти и горькой досады. Почему, в самом деле, наши лучшие музыкальные театры (Кировский и Большой), возобновляя один из лучших советских балетов, не сохранили в нем все лучшее, что так волновало и увлекало аудиторию, — правду жизненной драмы, истинную народность ее образного воплощения? И особенно досадно то, что композитор, столь взыскательный в своем творчестве, проявил здесь невзыскательную уступчивость. Она стоила больших огорчений и Хачатуряну, и всем, искренне любящим его музыку. Но бесполезно предаваться унынию. Полезнее извлечь урок из допущенной ошибки.

### *ВОЗВРАЩЕНИЕ ГАЯНЭ*

В талантливом музыкально-сценическом произведении завязан узел удачи. Развязать его, т. е. дать большую, интересную сценическую жизнь такому произведению может творческий коллектив исполнителей, сумевших верно понять и глубоко раскрыть идейно-художест-

венный замысел композитора. В этом отношении многое сделано было коллективом Кировского театра, увлеченно работавшим совместно с автором над первой постановкой «Гаянэ».

Балет полюбился слушателям, прочно вошел в репертуар. И чтобы закрепить творческую удачу, оставалось — усовершенствовать сочинение, устранить выявившиеся в нем недостатки. К сожалению, этому помешали ложные попытки пересочинить или присочинить новый сюжет, отнюдь не соответствующий образному строю музыки, музыкальной драматургии балета. В результате нарушена была органичная целостность произведения, поблекли его яркие живые образы, неузнаваемой стала сама Гаянэ, лишенная внутренней силы, красоты и неповторимой обаятельности индивидуального характера.

Несуразные переделки исказили замысел балета, основательно запутали и «узел удачи». Но они не могли погасить симпатии широкой публики к этому произведению. Оно осталось и оно живет на сценах иных театров, где его исполняют без претенциозных затей, а просто, скромно, стараясь правдиво показать жизненную драму «Гаянэ», одухотворенную гуманными идеалами нашей современности.

Так творческая практика подтверждает жизненность основной редакции хачатуряновского балета, напоминая вместе с тем композитору, что узел большой удачи еще не развязан, что нельзя мириться с недостатками, оставшимися в сочинении — необходимо их устранить. И именно с этой целью Хачатурян решил ныне вновь вернуться к партитуре и сценарию «Гаянэ». Значит, можно надеяться, что скоро и на столичные сцены вернется обновленная Гаянэ.

---



своей громадной выразительной силой представлений и образов, — захватил его ум и сердце. Очертания большого замысла возникли в сознании Хачатуряна. И работая над партитурой «Гаянэ», он уже жил этим новым замыслом, волновался им, вновь и вновь обдумывал его.

В те, столь памятные, первые месяцы войны, обрушившейся на нашу Родину как грозное народное бедствие, — каждый день приносил множество новых впечатлений, остро мучительных для чутко-возбудимого сознания композитора, чье искусство было взлелеяно музыкой радости и счастья.

Немало времени понадобилось, чтобы не только понять, но и творчески осмыслить величие и героизм освободительной войны народа — ее современнику-художнику. Но насколько длителен был процесс «кристаллизации» замысла, концепции Симфонии, настолько стремительны были темпы осуществления этого замысла, когда он определился и созрел в сознании композитора. Около двух лет обдумывалась Вторая симфония, а написана была менее чем в два месяца.

После балета «Гаянэ», в котором получили стилистическое завершение характерные черты почти двадцатилетнего творческого развития Хачатуряна (1923—1942), Вторая его симфония знаменует, очевидно, начало нового периода роста и расцвета его мужественного таланта.

Философская углубленность в творческом решении идейно-художественных проблем современности, беспокойные поиски новых средств драматургической выразительности и, вместе с тем, конструктивной прочности крупных, масштабных форм — все это обогащает хорошо знакомый нам симфонический стиль Хачатуряна, основанный на принципах народности и реализма. И его Вторая симфония волнует нас не только глубокой содержательностью музыки, красочностью образов, блестящим оркестровым мастерством, но и смелыми новаторскими устремлениями и достижениями автора в раскрытии большого художнического замысла, его сюжетной и драматургической концепции. И если не все части Симфонии в равной мере удались Хачатуряну, то в целом это произведение, бесспорно, выдающееся, сильное, самобытное. Без колебаний его можно

поставить рядом с близко родственной ему по духу — прославленной Седьмой симфонией Шостаковича.

Летом 1943 года Хачатурян начал работу над клавирным изложением Второй симфонии, одновременно делая и партитурные наброски. 31 июля была закончена первая часть (Вступление — *Andante maestoso* и *Allegro*). В четыре дня записано было проникновенно-глубокое *Andante* (начато 1 августа, окончено 4 августа; клavier); в шесть дней *Scherzo — Allegro risoluto* (17—22 августа); в семь дней — большой финал (*Andante mosso — Allegro maestoso*; начат 28 августа, окончен 10 сентября, с перерывом в работе от 2 до 7 сентября).

В октябре и ноябре Хачатурян был занят оркестровкой Симфонии и «отработкой деталей» партитуры. В декабре, сразу же после завершения работы над партитурой, начались репетиции. Наконец, 30 декабря 1943 года, в Большом зале Московской консерватории, Вторая симфония Хачатуряна была впервые исполнена Государственным оркестром СССР под управлением Бориса Хайкина.

После премьеры Симфонии (прошедшей с большим успехом) автор внес в партитуру некоторые поправки и дополнения. Он увеличил состав медной группы в финале; изменил порядок следования средних частей Симфонии (*Andante*, задуманное первоначально как вторая часть, поставлено было после *Scherzo*, которое, таким образом, заняло место *Andante*); кое-где были сделаны купюры и усовершенствована оркестровка. В этой, новой, редакции Вторая симфония была сыграна тем же оркестром под управлением Александра Гаука — 6 марта 1944 года.

Оставляя в стороне спорный (для меня, во всяком случае) вопрос о целесообразности перемещения *Andante* и *Scherzo*, нужно признать, что в новой редакции Вторая симфония безусловно выиграла. Здесь вновь проявилась взыскательность Хачатуряна — художника и мастера, с его неуклонным стремлением к самосовершенствованию.

\*

Идея жизнеутверждающей борьбы, сопрягая начало трагическое и начало героическое, пронизывает всю Вторую симфонию Хачатуряна.

Пишущий эти строки назвал ее «Симфонией с колоколом». И не только потому, конечно, что в оркестровой партитуре (первой части и финала) фигурирует колокол (campana). Но потому, главным образом, что «мотив колокола», проникающий всю «ткань» произведения, имеет глубокий многозначный смысл и в самом сюжете, и в тематическом развитии музыки Симфонии.

Первую ее часть предваряет вступление — *Andante maestoso*. Это выразительное «motto», эпиграф ко всему произведению. «Мотив колокола», как набатный призыв, содрогает в мощном tutti весь оркестр. Грозный в своей обнаженной простоте, этот мотив звучит среди раскатов барабанной дробы, как тревожная весть о народном бедствии, о предстоящей напряженной борьбе:

104 *Andante maestoso*  $\text{♩} = 66$

Con 8

Campana

Orch. (tutti)

И сразу, непосредственным откликом на эти тревожные звуки набата, возникает побочный мотив вступления; в его интонационно-ритмической напряженности скрыта внутренняя энергия, еще не развернувшаяся движущая сила тематического развития:

105 A tempo (Andante)

V-ni  
V-le  
C-bassi  
Piano

*ff espresso*

[Fiat]

*poco rit*

[V-ni]

*pp*

и т.д.

Выразительный смысловой и драматургический контраст этих двух основополагающих мотивов вступительного Andante обозначен не только в их интонационно-ритмическом облике (оба мотива неразрывно связаны и составляют первоначальное драматургическое единство), но и в инструментовке: мощному tutti оркестра в «ударах колокола» — противопоставлена напряженно-страстная певучесть звучания струнных (ср. примеры 104 и 105).

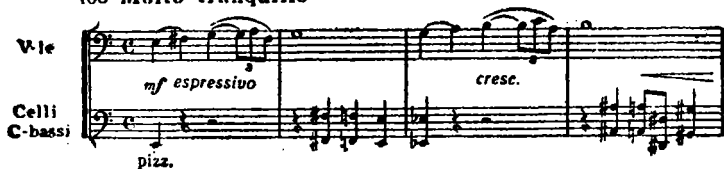
Эта драматическая картина вступления, написанная в лапидарном стиле краткого философского «motto» (все изложение вступительного Andante занимает двадцать пять тактов), невольно вызывает в памяти поэтические строки известного четверостишия Ал. Толстого, приведенные мною в качестве первого эпиграфа к «Симфонии с колоколом»:

В колокол, мирно дремавший, с налета тяжелая бомба  
Грянула; с треском кругом от нее разлетелись осколки;  
Он же вздрогнул, и к народу могучие медные звуки  
Вдаль потекли, негодую, гудя и на бой созывая.

Трудно было бы более точно выразить руководящую поэтическую идею вступительного *Andante*; ею и определяется многообразное развитие образного тематизма во всех четырех частях Симфонии.

Вступительное *Andante* непосредственно вводит в первую часть Симфонии. Сумрачно и скорбно звучит — в низком регистре альтов — тема главной партии (первое проведение — *Molto tranquillo*;  $\text{♩} = 58-63$ ):

106 *Molto tranquillo*



Певучая и скорбная тема главной партии отличается глубоко «личным», субъективным характером эмоционального выражения. Она возникает как острый драматический контраст «мотиву колокола», прозвучавшему во вступлении. Но им она и вызвана. В этой сосредоточенно строгой мелодии, интонационный облик которой напоминает тему интродукции Шестой симфонии Чайковского, воплощен целый мир тревожных мыслей и чувств человека, потрясенного грозными событиями, — о них возвещает набат...

Тема разворачивается в новом, варьированном изложении (*Roco più mosso*). Мелодия у скрипок колори-

руется характерным триолевым движением альтов и кларнетов. В следующем затем разработочном эпизоде<sup>1</sup> (*Più mosso, agitato*) — на фоне этого движения настойчиво и остро звучит видоизмененный «мотив колокола» (*fiati*). Движение нарастает, захватывая в стремительном ритме все группы оркестра, и на основе этого ритма зарождается рельефный тематизм побочной партии:

107 *Molto meno. Recitando*  $\text{♩} = 80$

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a Flute solo (Fag. solo) in the upper staff and Cello/Double Bass (Celli, C-bassi) in the lower staff. The second system features English Horn and English Horn (Ob. e Corno ingl.) in the upper staff, Flute solo (Fag. solo) in the middle staff, and Cello/Double Bass (Celli, C-bassi) in the lower staff, marked *f (molto rubato)*. The third system shows Violin II (V-ni II) in the upper staff, Violin I (V-ni I) in the middle staff, and Viola (V-la) in the lower staff, marked *pizz.*. The fourth system features Clarinet (Ob. cl.) in the upper staff, Flute and Cello/Double Bass (Fag. C-bassi) in the middle staff, and Cello/Double Bass (Celli, C-bassi) in the lower staff. The tempo is marked *Molto meno. Recitando* with a tempo of  $\text{♩} = 80$ .

<sup>1</sup> Этот эпизод разработочного характера (если хотите, своего рода небольшая разработка, см. партитуру, такты 53—78) служит переходом к побочной партии; вместе с тем он играет важную роль в развитии тематизма Симфонии, особенно ее первой части и Скерцо.

Импровизационной манерой изложения здесь подчеркнут контраст двух слитых в побочной партии тем-образов. Первый образ (непосредственный результат предшествующей мотивной «разработки») — очерчен ритмическим рисунком живого танцевального движения; из него возникнет в Скерцо великолепная симфоническая картина: своеобразный «*Danse macabre*». Второй — «ответный образ» полон певучей и страстной «лирики воспоминанья». Его истоки мы легко узнаем в «побочном мотиве» вступления (ср. пример 105).

Этот мотив (в высшей степени характерный для хачатуряновского тематизма) сыграет важную роль и в дальнейшем развитии образов первой части Симфонии. Интересно отметить при том, что в е д е тематизм, связанный с «мотивом воспоминанья», звучит у струнных. Эта деталь многое говорит о свойстве тембро-колористического мышления композитора.

Образы побочной партии проносятся мимолетно, как видение. И сразу начинается р а з р а б о т к а — *Allegro agitato*, — занимающая центральное место в первой части Симфонии.

Здесь перед слушателем разворачивается суровая и величественная картина борьбы. Тематизм, изложенный во вступлении и экспозиции, получает мощное развитие в этой мастерски выполненной разработке; в ее широкоохватном движении вырисовываются и некоторые характерные черты тем-образов последующих частей Симфонии — *Scherzo* и *Andante*. Так, в развитии главной темы, начинающем разработку, возникает интонационный облик хоральной мелодии «*Dies irae*», которая составит центральный эпизод в *Andante* (третья часть). В дальнейшем развитии той же главной темы появляется, как новый разительный контраст, — танцевальный мотив побочной партии, предвосхищая причудливые образы второй части Симфонии — «*Danse macabre*» (*Scherzo*).

Этот контраст приобретает особенно острый, драматический смысл и характер, когда — после «набатных» звонов оркестрового *tutti* — обе темы с т а л к и в а ю т с я в одном общем движении, увлекающем весь оркестр к мощной кульминации (*Feroce*; партитура — 23 и далее).

Валторны и тромбоны ведут в тяжелом маршевом

ритме главную тему, сопровождаемую пронзительно острым (почти гротескным) звучанием всей группы деревянных (с ксилофоном), «выстукивающих» — на фоне вытянутых в две октавы струнных — плясовой мотив. Ритм этого «шестивия» становится все острее, напряженней, и он полностью господствует в первой, динамической кульминации, которую завершается большой раздел разработки.

Краткая интермедия (*Tranquillo*) служит переходом ко второму разделу разработки — *Largamente. Con dolore, rubato*.

По существу это — центральный эпизод всей первой части Симфонии, ибо он включает в себе смысловую кульминацию тематического развития. Волнующий образ счастья проносится перед мысленным взором слушателя. Он легкий и мимолетен, этот образ, как романтическое воспоминание, «похожее на желание, о котором сожалеют»...

Мотив воспоминания, возникший еще в первых тактах вступления, как затаенный отклик на грозные удары колокола, а затем распетый в лирической теме побочной партии, вылился здесь в чудесную, широкозвучную мелодию *Largamente*, живо напоминающую нам женственный облик Гаянэ:

108 *Largamente, con dolore, rubato*.  $\text{♩} = 60-63$

V-ni] con  
V-le] sord.  
e Clarin.

Arpa  
Celli e  
Bassi

*mf*  
*mp* *p* *molto espressivo* *p* и т.д.

*pizz.*

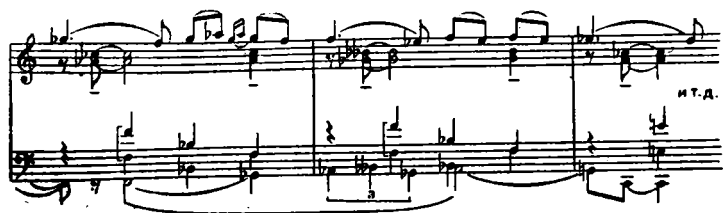
(108a) *p*

V-ni] con  
V-le] sord.  
Clarin.

Arpa  
Celli  
Bassi  
Cl. basso

*pp* *molto espress.*

*mf* (Cl. basso.) *molto espress.*



и т. д.

Музыка *Largamente* полна того внутреннего драматизма, который способен содрогать сердца. Лирическое начало этого эпизода кажется безоблачно ясным. Засурдиненные скрипки и альты поют — под аккомпанемент арф и виолончелей с контрабасами *pizzicato* — мелодию, вызывающую в воображении слушателя романтические образы любви и счастья. Но почти сразу же (на пятом такте) эта лирическая тема воспоминанья о самом дорогом и близком сердцу поэта — омрачается острой болью скорбного размышления о народном бедствии и невозвратимых утратах.

Из глубин музыки поднимается сумрачная тема главной партии. И теперь ее облик точно искажен страданием и скрытой силой ярости. Тема эта звучит в низком регистре бас-кларнета, соединяясь с контрапунктически с плавно текущей «темой воспоминанья» (см. пример 108а).

Этот трагический диалог (высокий образец контрапунктического мастерства) — один из самых сильных по выразительности эпизодов Симфонии. И как гармонируют мысли и чувства, высказанные композитором, с философским «*motto*» из Джона Донна, которое приведено мною в качестве второго эпиграфа к «Симфонии с колоколом» Хачатуряна: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе; каждый человек часть материка, часть суши; и если волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа, и так же, если смоем край мыса или разрушит замок твой или друга твоего; смерть каждого человека умалет и меня; ибо я один со всем человечеством; а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе».

Действительность и воспоминанья навевают мысли, раздумья художника о жизни и смерти. Эти раздумья в

хачатуряновской Симфонии проникнуты идеей высокого гуманизма. Но именно высокий, подлинный гуманизм, рожденный самыми благородными стремлениями человека, вызывает к действию, к борьбе: уничтожь зверя-врага, несущего горе и гибель человечеству!

Эта идея горьковского гуманизма получает яркое воплощение в последующих частях Второй симфонии Хачатуряна. Человеческое горе утрат, о котором так выразительно повествует музыка *Largamente*, должно родить не отчаянье бессилия, но ярость и гнев, умножающий силы человека в его борьбе за свободу и счастье жизни. В этом я вижу близкое идейное родство Второй симфонии Арама Хачатуряна и Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича, — родство несомненное, несмотря на глубокие различия в сюжете, языке и стиле этих двух выдающихся произведений музыкального искусства нашей современности.

Обширная разработка первой части Симфонии Хачатуряна с ее двумя кульминациями (динамической и смысловой) раскрывает многообразное содержание контрастного тематизма, изложенного во вступлении, и затем, более развернуто — в экспозиции. И все, что высказано было в драматически сильной разработке, закрепляется, но не получает еще качественно нового развития и широкого обобщения в р е п р и з е, следующей непосредственно после *Largamente*.

Первая часть Симфонии построена на принципе классической сонатной формы. Она отличается ясностью ладотонального плана, структурной стройностью композиции. Романтические отступления от канонов, столь свойственные манере и стилю Хачатуряна, не ломают, а обогащают форму, придают всей композиции неповторимость индивидуального своеобразия. Ибо эти романтические отступления вызваны не случайной игрой фантазии, но логическим развитием мысли, прочно скрепляющим единство разнохарактерного тематизма.

В р е п р и з е автор полностью воспроизводит тематический материал экспозиции, утверждая его в основной тональности (*e — E*). Оркестровая ткань здесь, естественно, более компактна, но — тембровая и колористическая характеристика тем сохранена.

Однако после *Largamente* композитор не может ограничиться в репризе тональным (и формальным) за-

креплением тем главной и побочной партий. И вслед за их проведением в репризе возникает вновь небольшая, но очень энергическая разработка — *Allegro deciso* (партитура: [45] и далее). И вновь перед слушателем является трагически величавый образ «шестивия». Мы помним: этот образ запечатлен был еще в первом разделе разработки. Здесь, в репризе, он оставляет впечатление грозной торжественности, сосредоточенной решимости.

Громогласно и сурово звучит у всей медной группы — в том же тяжелом маршевом движении — тема главной партии, сопровождаемая непрерывно разрастающимся ритмическим мотивом побочной партии (деревянные и струнные) и гулкими звуками мерно отбивающих такт ударных (*timpani, tamburino piccolo, piatti, gr. cassa*). Общее нарастание звучности оркестра придает всему движению, четко ритмованному, характер неуклонности, неотвратимости.

Это мощное *tutti* в репризе — последняя кульминация первой части Симфонии, завершающая первый круг развития тематизма. Движение постепенно спадает, звучность затухает. И в краткой коде (закрывающей эту часть) раздается отдаленный «мотив колокола».

Первоначальный образ возникает здесь в причудливом сочетании валторн, арф и альтов *pizzicato*. Он звучит как строгое и печальное напоминание («*memento*»), перемежаясь с отголосками видоизмененной, медленно нисходящей мелодии главной темы (сначала флейты, затем — гобой, английский рожок, фагот и, наконец, баэкларнет).

В последних тактах коды тонический покой E-dur'-ного аккорда — у струнных — «замутнен» все тем же тревожным мотивом колокола (флейты, арфа). Так интонацией беспокойного, затаенного вопроса заканчивается первая часть Симфонии Хачатуряна. В ней воплощены большие страсти, глубокие мысли. И слушатель остается в напряженном ожидании их дальнейшего развития.

И вот вторая часть — *Allegro risoluto* — блестящее по мастерству и колориту симфоническое Скерцо.

Композитор вводит нас в свой излюбленный мир об-

разов игры и танца. Но как здесь все переменялось... С первых же тактов музыки Скерцо мы ощущаем злое-щий характер веселого и буйно-стремительного пляса, в котором мелькают и проносятся, сменяя друг друга, новые и, кажется, знакомые нам лики.

Движущей силой образного развития в этом огненно-темпераментном Скерцо является порывистый и непреклонный ритмический мотив, возникший из побочной партии первой части. Подобно сжатой пружине, он концентрирует в себе заряд «кинетической» энергии.

109

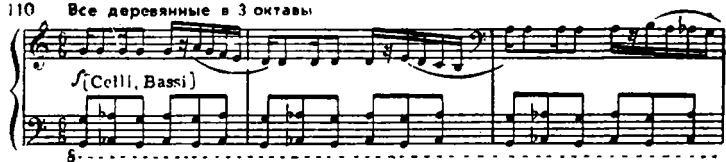


В неустанной повторности, в моторности этого ритмического мотива таится сила однообразного и безудержного в своей бешеной стремительности движения танца-игры. Тембровая расцветка придает ему причудливый, фантастический колорит (переключки скрипок, труб, кларнетов, флейт, гобоев и т. д.). На этом фоне проносится печальная мелодия скрипок и флейт — отдаленный отзвук главной темы (ср. примеры 106 и 109).

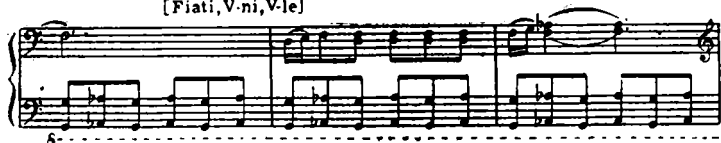
Она захлестывается, завлакивается общим нарастающим движением (в основе — все тот же начальный лейтмотив).

Дробясь и все ширясь, оно выливается в неистовый вихревой пляс — настоящий *Danse macabre*. Все деревянные инструменты звонко выстукивают — в три октавы — тему пляса; им вторят короткими репликами скрипки с альтами и засурдиненные трубы. В своем разбеге тема пляса (в которой отчетливо вырисовывается изменившийся облик побочной партии из первой части Симфонии) перебивается шумными возгласами меди и ударных, настойчиво повторяющих начальный ритмический мотив:

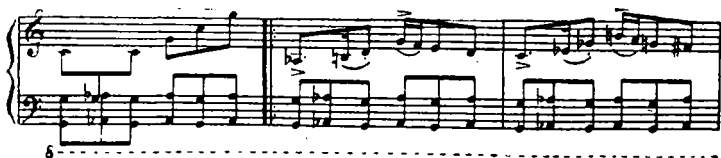
110 Все деревянные в 3 октавы



[Fati, V-ni, V-le]



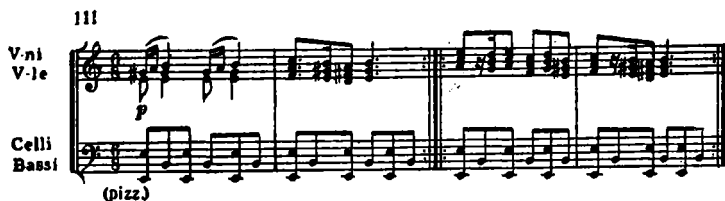
[Fati]



[Corni, Tr-be con sord.]



И вдруг — «виденье»: посреди этого буйно разыгравшегося воинственно-мрачного пляса — является новый образ, легкий и нежный, полный женственной грации. Этот яркий тематический контраст подчеркнут гармоническим сдвигом (C—E) и новым оркестровым колоритом: воздушно-грациозная танцевальная тема-мелодия свободно «парит» у струнных (на педали приглушенных валторн — *pp*):




Интересно отметить характерную деталь: начальный мотив этой танцевальной темы, ритмически слитый с общим движением Скерцо, интонационно возник из «мотива воспоминанья», прозвучавшего еще во вступлении к первой части Симфонии.

Мы видим, как постепенно раскрывается «сюжетный подтекст» Симфонии Хачатуряна в монотематическом движении-развитии ее контрастных рельефно-выразительных образов.

«Полет» женственно-грациозной танцевальной темы, воскресившей в этом «Danse macabre» мотив воспоминанья, действительно подобен фантастическому виденью: оно и возникает и проносится быстро, как неуловимое желание. И не успела отзвучать эта легкокрылая тема, как вновь раздается тревожный и пронзительный отголосок «колокола» (валторны, арфы, скрипки в высоком регистре). И снова резкий поворот к безудержно-дикому плясу «Danse macabre», в котором мерцают распавшиеся звенья только что пронесшейся темы-мелодии воспоминанья.

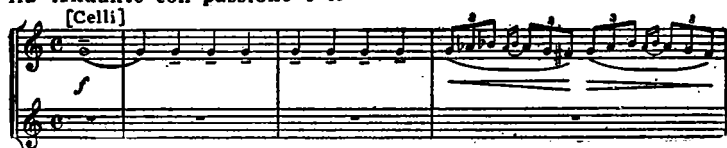
Началась разработка. Чеканный ритм дробит и формирует развитие тематизма. В его вихревом кружении возникают все новые причудливые очертания симфонического танца. Веселые переключки дерева и меди, гулкий топот ударных, стремительные взлеты и всплески струнных — волны нарастаний и буйство красок!..

Мастерски пользуясь приемами полифонного и полиритмического письма, композитор достигает громадной выразительности в этой звуковой картине фантастического пляса. И примечательно: движущей силой образного развития неизменно остается все тот же первоначальный ритмический мотив —

6/8 

В разработке, вместе с тем, подготавливается и все ясней вырисовывается новая тема — своего рода лирическая импровизация, составляющая срединный, небольшой, но очень выразительный эпизод Скерцо: *Andante con passione*. В мягких очертаниях певучей, тонко колорированной темы мы вновь слышим стзвук мелодического образа Гаянэ. Невольно вспоминается «инвенция» — *Adagio* Гаянэ: тот же нежный интонационный профиль, та же неторопливость грациозного движения, те же выразительные средства оркестрового колорита:

112 *Andante con passione*  $\text{♩} = 60$





Что же означает в Скерцо — посреди зловеще веселого и буйного «Danse macabre» — этот возникший перед нами «лирический оазис», это новое, пленительное и легкое виденье?

Достаточно обратиться к теме *Largamente* из первой части Симфонии (см. пример 108), чтобы понять поэтический смысл и сюжетное значение *Andante con passione* в Скерцо: это не что иное, как перефразированная «тема воспоминанья», тема, несущая в себе близкий и неуловимый образ любви и счастья.

И в этом новом облике темы воспоминанья (как и в музыке *Largamente*) вполне понятны нам черты, глубоко родственные образу Гаянэ. И, подобно *Largamente* в первой части Симфонии, *Andante con passione* — в Скерцо — представляет собою смысловую кульминацию тематического развития. Она подготовлена, как я отмечал уже, в напряженной разработке Скерцо: в шумном движении и кружении темы пляса, «подхлестываемого» бешеным ритмом (начального мотива), все настойчивее звучат интонации темы воспоминанья.

Словно пробившись через этот «танец смерти», она (тема воспоминанья) раскрывается в своем новом облике, во всей своей ясной красоте.

Ее движение плавно, неторопливо и, вместе с тем, быстротечно (весь эпизод *Andante con passione* занимает в Скерцо двадцать шесть тактов). Но этот чудесный «терцет» (солирующие виолончели, альты и английский рожок), несмотря на свою мимолетность, а может быть, благодаря именно этой мимолетности «виденья», — надолго остается в памяти. Тут действует мудрая логика развития, находящая точную форму для того, чтобы глубоко выразить «многое в немногом» — путем рельефных контрастов единого тематического движения.

Сразу же после этого эпизода «вихревым» ритмом первоначального мотива вступает реприза (Темпро *grito*). В ней почти полностью изложен — в новом тональном плане (утверждение C-dur'a) охарактеризованный выше тематизм экспозиции Скерцо. Здесь нет только женственно-грациозной темы «виденья». Она исчезла бесследно<sup>1</sup>. И с нею как будто исчезло и состояние беспокойной напряженности, которое господствовало ранее в экспозиции и особенно в эпизодах разработки Скерцо.

Начальная плясовая тема с ее упругим лейтритмом получает свободный разбег и новую (последнюю) широкозвучную кульминацию. Оркестровые и гармонические краски светлеют; мрачный колорит проясняется.

Мастерски написанная кода с изящно вплетенным небольшим каноном (на той же теме — флейта, кларнет, фагот) завершает это превосходное Скерцо, в котором философские мотивы всей концепции «Симфонии с колоколом» получили столь своеобразное и яркое сюжетно-образное преломление. Именно эта особенность придает Скерцо характер самостоятельной симфонической пьесы — фантазии *Danse macabre*, написанной в блестящем национально-романтическом стиле.

Третья часть Симфонии — *Andante sostenuto* — содержит в себе, быть может, самые проникновенные страницы творчества Хачатуряна. Здесь перед духовным

---

<sup>1</sup> Небезынтересно отметить, что в первоначальной редакции Скерцо, конструируя репризу по классическим канонам, композитор полностью изложил в ней весь тематический материал экспозиции. Но затем чуть ли не логического развития живой формы подсказало ему нужную купюру: он исключил из репризы весь эпизод, соответствующий тактам 76—116 экспозиции.

взором композитора встал «образ самой трагической жертвы войны — мать павшего в бою за родину».

Оstinатный ритм траурного шествия пронизывает всю эту часть; им начинается *Andante* (литавры, арфа, фортепьяно и виолончели *pizzicato*), им оно и заканчивается.

На этом фоне звучит (с четвертого такта) скорбно-сумрачная тема. Печальный народный напев («Ворскан ахпер»), услышанный в детстве от матери, вызвал в творческом воображении композитора эту горестную мелодию. Слитая с неотступным ритмом шествия, она сама остается недвижимой, точно застывшей, как изваяние Ниобеи.

113 *Andante sostenuto* ♩ 66-63





В этой «застылости» блуждающих интонаций темы, словно опрокинутых в ладовую неподвижность тоники<sup>1</sup>, есть, однако, своя внутренняя напряженность, незримая, но остро ощущаемая сосредоточенность мысли и чувства. И чем настойчивее остигатный ритм траурного шествия, тем сильнее глубоко личный и, я бы сказал, трагически эмоциональный тон темы-мелодии. Своим утонченно импровизационным характером, своим «драматическим *rubato*» она противопоставлена элементарному чеканному ритму траурного марша, от которого она и неотделима.

Так, соединяя противоположное, Хачатурян создает нераздельное единство тематического образа, исполненного внутренней драматической силы.

При всей своей интонационно-ритмической изысканности, тема-мелодия *Andante* отличается ясно выраженным народно-национальным колоритом, что нетрудно подтвердить и ее связью с народно-песенным источником, и, конечно, ее ладовым своеобразием. В основе темы лежит весьма распространенный в музыке народов Закавказья фригийский тетрахорд, сближающий эту тему с азербайджанским ладом сей гя. Пользуясь богатством средств ладовой выразительности, композитор свободно развивает народный напев, создавая в самой теме *Andante* законченный мелодический образ.

В симфонической (да и не только симфонической) музыке Арама Хачатуряна можно выделить два сложившихся типа тематизма. К первому относятся сравнительно короткие, лаконичные темы-лейтмотивы; в них какая-либо характерная интонация сопряжена с характерным ритмом. Они многозначны и переменчивы; как уже говорилось, они подобны «сжатой пружине», концентрирующей заряд энергии, требующей применения. И обычно они играют роль движущей силы симфонического развития.

---

<sup>1</sup> В известной мере это впечатление «застылости блуждающих интонаций» объясняется тем, что в звуковом составе темы, с ее настойчивым тяготением к тонике, отсутствует вводный тон.

Вспомним, для примера, тему борьбы в балетах «Счастье» — «Гаянэ», или тему-эпиграф первой части Скрипичного концерта, или начальную тему (ритмический лейтмотив) Скерцо во Второй симфонии. Подчеркиваю: они динамичны и многозначны; ибо обладают способностью переосмысливать — в процессе симфонического развития — образ, действие и впечатление.

Иного рода темы второго типа в хачатуряновском симфонизме. Это — широко развернутые, певучие темы-мелодии; они служат вместилищем законченного, вполне завершенного образа, и поэтому не требующего «своего» развития (оно исчерпано в самой теме), однако играющего важную роль в общем развитии целого произведения. Ибо резко контрастные по характеру темы обоих типов не обособлены: в живой музыке они всегда взаимосвязаны, и их взаимодействие, подчиненное логике творческого замысла, составляет необходимое условие органического единства стиля композитора.

Итак, если в темах первого типа выражается пафос движения в беспредельном ритмическом пространстве, то в темах второго типа звучит пафос созерцания и романтическая взволнованность чувства, высказанного полностью, до конца. И эти темы, конечно, не остаются абсолютно неизменными, — они тонко колорированы, варьируются, раскрывая все новые черты и черточки воплощенного образа.

Такова именно первая тема-мелодия *Andante* в «Симфонии с колоколом» Хачатуряна. Ее изложение характерно вариантами поворотами начального скорбного мотива (см. пример 113) замкнуто рефреном<sup>1</sup>. Это одна из тех счастливо найденных композитором мелодий, которые служат полным вместилищем образа — «чувствуемой мысли».

Троекратное проведение темы составляет первый раздел *Andante sostenuto*. Каждое проведение отлично своим оркестровым колоритом: образ, слитый с оstinatным ритмом шествия, освещается с разных сторон. Сначала тема звучит у деревянных инструментов, затем — у струнных.

---

<sup>1</sup> Первое изложение темы развернуто в девятнадцати тактах. Схема строения темы: *a* (2 т.) — *a*<sub>1</sub> (2) — *b* (3) — *c* (3) — *a*<sub>2</sub> (3) и рефрен — *c* (3) — *a*<sub>2</sub> (3).

Третье проведение, перед которым—в небольшой интермедии — вырисовывается интонационный абрис второй темы *Andante* («Dies irae», см. ниже), дано в динамическом нарастании — к первой кульминации: тему-мелодию ведут деревянные и медные, все на том же ритмическом фоне шествия. И здесь тонкой нитью вплетен мотив из интермедии, соединяющий первую тему *Andante* со второй.

Ритм шествия не прерывается. И вот — в печальных аккордах струнных — раздается древний напев символической секвенции «Dies irae» — «День гнева»<sup>1</sup>. Ее появление было подготовлено, как мы помним, еще в разработке первой части Симфонии и затем в интермедии *Andante*.

Возникший, как символ возмездия, из глубины веков, этот хорал неуклонно ширится в грозном своем звучании; в медлительно-суровый напев хорала «врезаются» отдаленные удары ко л о к о л а... Неотступный и неослабный ритм придает всей этой скорбно величавой картине зрительно ощущаемую перспективу шествия:



<sup>1</sup> Хачатурян не впервые обращается к этой секвенции. Напомню тему главной партии *Allegro* Первой симфонии, интонационно близкую напеву «Dies irae» (см. пример 30).



Приближаясь, оно нарастает в движении. Нарастает и звучность оркестра, подступающего к широкой кульминации. Мощное *crescendo*, как стихийный порыв, пронесшийся в толпе, вновь доносит распев мрачного хорала «Dies irae» (струнные).

И рядом с этой темой появляется, контрапунктически соединяясь с нею, основная тема-мелодия *Andante* (английский рожок, валторны, виолончели) — все в том же оstinatном движении траурного шествия:

115 [V-ni I, II, V-la]

[C. ingl.,  
Celli,  
Corni] *mf*  
*espressivo*  
*mf* [C.-bassi, Fag., Arpa, Piano]

и т. д.

Образ матери, скорбящей о погибшем сыне-герое, раскрывается здесь с новой, потрясающей силой драматизма. Мы слышим и голос скорби о невозвратимой утрате и зов возмездия. Личное горе матери, так глубоко выраженное в первой теме (и во всей экспозиции *Andante*), образно-символически обобщено в горе обще-

человеческом, общенародном (тема-символ «*Dies irae*»), рождающем священную ненависть к врагу, зовущем к возмездию, к борьбе.

Таким образом, древняя секвенция-хорал «*Dies irae*» («Судный день, день гнева») оправдана в *Andante* идейно и сюжетно; она обретает новый смысл и в высшей степени важную, подлинно драматургическую роль в осуществлении гуманного замысла Симфонии.

Философский мотив «неделимости личного и народного» возвышает ее этически и эстетически. И если в «Гаянэ» обозначилась идея «неделимости счастья», завоевываемого в упорной борьбе, то в *Andante* Второй симфонии воплотилась и идея «неделимости горя» — личного и народного, — горя, познанного в суровой борьбе за счастье Родины, горя, взывающего к возмездию.

Возмездие! — вот слово, которое поможет глубже понять и воспринять внутренний идейный смысл и эмоциональный тон драматургии «Симфонии с колоколом», особенно ее третьей части.

Горе о павшем герое горит возмездием. И первая тема-мелодия *Andante* (образ скорбящей матери), слитая с темой хорала «*Dies irae*», приобретает черты глубокой философской обобщенности. По смыслу это — развитие и ответ на те мысли и чувства, которые вызвал «мотив колокола», грозно прозвучавший в первой части Симфонии. Горе невозвратимой утраты «умалает и меня, ибо я один со всем человечеством...». Но — смерть героя утверждает бессмертие народа и умножает силу его справедливого возмездия.

Призывными кличами флейт (вновь отголоски «мотива колокола») начинается финальный эпизод *Andante*: *Poco più mosso — Maestoso*. Постепенное динамическое нарастание, охватывая весь оркестр, ведет к последней кульминации. В мощном *tutti* оркестра величаво звучит (*fff* — в три октавы) основная тема-мелодия, — суровый образ, озаренный звенящим ритмическим фоном шествия. Непреклонной силой дышит эта тема скорби и гнева, тема горя и возмездия. Простой народный напев в драматургии *Andante* одухотворяется идеей народности.

Замысел завершен. Медленно удаляясь, тема-мелодия звучит на фоне нисходящих аккордов («*Dies irae*») — у засурдиненных виолончелей, затем у бас-кларнета

и, наконец, «растворяется» в затухающем мерцании струнных.

Но еще слышен в отдалении непреклонный ритм уже невидимого шествия...

Эпически торжественной интродукцией открывается большой финал — четвертая часть Симфонии (*Andante mosso — Allegro sostenuto, Maestoso*).

Как ликующий клич победы звучат громогласные фанфары (удвоенный состав медных — восемь валторн, шесть труб, шесть тромбонов). Терпкие сочетания и «наложения» трезвучий придают «хору фанфар» суровый колорит. Весь этот небольшой «пролог» проникнут духом древнего богатырского эпоса.

Вступление предваряет картину народного торжества. На фоне широкозвучной, «размашистой» фигурации струнных (*Allegro sostenuto, Maestoso*), живописующей шумное волнение толпы, появляется до-мажорная тема-гимн, своего рода медный хор славы (валторны, тромбоны):

116 *Allegro sostenuto, maestoso*

[Vni I, II]  
[Corni]  
[Tr-ni]  
[Celli Bassi Fag.]

Эта тема, возникшая из вступительных фанфар, определяет характер и настроение финала. Как и все темы подобного «гимнического» склада, она покойно-торже-

стенна и статична. Второе проведение главной темы, несколько сжатое во времени, развернуто в мощном оркестровом tutti.

Медный хор интродукции вторгается в звуковую ткань оркестра, обозначая поворот в тематическом развитии: интермедия импровизационного характера служит подготовкой и переходом кс второй, побочной теме финала.

Изложение этой темы —

117 Più mosso  $\text{♩} = 100$   
[Vni, Vle, Celli]

*f* *espressivo*

VII Arpa *mf*

[C-bassi e Fag.]

[Ob., Cl.]

[Ob., Cl.]



с некоторыми элементами развития — составляет самостоятельный эпизод (*Piu mosso*), в «серцевине» которого появляется фрагмент первой темы.

Весь эпизод, по существу, представляет собою некое «лирическое отступление», вызванное, очевидно, желанием автора создать контраст торжественно-громогласной и статичной первой теме. Однако решение этой задачи нельзя признать удавшимся: сама тема, с ее несколько нарочитым пафосом, с ее «скрябински» изломанной мелодической линией, наконец, с ее элементарно-секвенционным характером изложения, — не столько контрастирует, сколько противоречит стилю музыки финала<sup>1</sup>, определяемому, как уже говорилось, главной — «гимнической» темой, господствующей в этой, последней, части Симфонии.

Интермедия, предваряющая и подготавливающая появление второй темы, затянута «ходообразными» длиннотами; несколько затянута и возвращение — после среднего эпизода — к главной партии. Поэтому повторное проведение последней кажется поначалу утомительно однообразным (тот же «громогласный» *C-dur*, тот же пышный оркестровый наряд).

Но есть в репризе и новые черты, заставляющие слушателя насторожиться: на пятом такте движения темы-гимна с нею контрапунктически соединяется тема главной партии первой части Симфонии.

Этот резкий штрих сразу меняет картину. Мир тревожных, драматических образов «Симфонии с колоколом» — по ассоциации — вновь возникает в воображе-

<sup>1</sup> Побочная тема финала некоторыми своими оборотами напоминает отчасти лирическую тему *Andante sostenuto* (ср. примеры 113 и 117). Но, в отличие от последней, она лишена мелодического и ладового своеобразия, лишена и яркого колорита народности.

нии слушателя. Торжественно-светлый C-dur покрывают тени политональных сочетаний. Как отдаленные раскаты грома после пронесшейся бури, рокошет сумрачная тема первой части; и рядом с нею, словно в отблесках зарниц, грозно звучит гимническая тема финала:

118

[Vni I, II, V-le]

Orch.

8<sup>va</sup> alta [Corni, Tr-ni I, II]

ff [Trombe]

[Fag., Tr-ne III, Tuba, Celli, C-bassi]

Появление главной темы первой части Симфонии в финале знаменательно. И здесь, «конец с началом сопрягая», композитор подчеркивает жизненно-философский смысл и победное торжество гуманизма в борьбе, о которой повествует «Симфония с колоколом».

Драматическое сопоставление и развитие двух тем ведет к кульминации (оркестровое tutti), указующей поворот к коде: ее предваряет небольшая «инвенция» струнных, выдержанная в сосредоточенно суровом характере «баховских раздумий».

Полны значения заключительные страницы Симфонии. После отмеченной выше *C-dur'*ной кульминации, соединяющей гимническую тему финала с главной темой первой части, эта кода (*Andante*) воспринимается как своего рода второй финал Симфонии. Ибо здесь — в коде — совершается новый ладовый поворот — утверждение *E-dur'a*, основной тональности Симфонии. И здесь вновь раздается мотив колокола! Окруженный и овеянный ликующими интонациями-отголосками темы-гимна, он и звучит теперь иначе, по-новому: с эпической торжественностью грозной силы. И этот — инаковый, новый характер того же лейтмотива, воплотившего в себе руководящую поэтическую идею Симфонии, — есть результат развития и его глубокий, обобщающий признак...

Так завершается «Симфония с колоколом» Арама Хачатуряна — произведение большого жизненно-философского содержания и большой идейно-эмоциональной насыщенности.

Пользуясь средствами симфонической музыки, автор поднял в этом произведении волнующие проблемы человеческого и общечеловеческого. Думы, чувства, переживания и чаяния, которыми жил в эпоху Великой Отечественной войны советский народ, нашли в этой Симфонии правдивое и сильное выражение.

«Симфония с колоколом» Хачатуряна овеяна духом гуманизма и народности; она проникнута высокой идеей борьбы человека во имя счастья и свободы человечества. Симфония эта, естественно, имеет свой внутренний «подтекст», свою философско-поэтическую программу, свой сюжет. Но автор лишь в самых общих чертах говорит о программе. Анализируя Симфонию — ее замысел и конкретное воплощение, — я стремился прочесть и, насколько это возможно, точно изложить программу сочинения, раскрыть его идейный смысл и сюжетное развитие.

Программную симфоническую музыку, не связанную с конкретным литературным текстом (или даже источником), можно, разумеется, толковать различно. Данная в этой главе трактовка программного содержания «Симфонии с колоколом», конечно, не исключает и другие

варианты. Надобно заметить, однако, что в произведениях со столь ярко выраженным тематизмом и столь ясной логикой образного развития — при любом субъективном толковании программы — объективный смысл ее остается неизменным.

Объективный этический и эстетический смысл Второй симфонии Хачатуряна ясен. И он полностью соответствует творческому замыслу, художественным намерениям композитора. Это единство замысла и его конкретного воплощения в Симфонии гармонично и прочно. Его не могут нарушить и некоторые, отмеченные в разборе, недостатки (главным образом в финале). И потому, мне кажется, нет необходимости вновь подчеркивать то высокое значение, которое приобретает «Симфония с колоколом» Арама Хачатуряна в музыкальной культуре нашего времени.

---

### ИСКАНИЯ, ИСПЫТАНИЯ, ПОСТИЖЕНИЯ

Лишь в чувстве меры мастерство приметно.  
И лишь закон свободе даст главенство.

Гете



В 1943 году, когда написана была «Симфония с колоколом», Араму Хачатуряну минуло сорок лет. Возраст зрелости. Имя композитора за воевало уже мировую известность. Почти все его крупные сочинения прочно вошли в современный репертуар. Их полюбили и слушатели, и мастера-исполнители — на Родине и далеко за ее рубежами. Об этих сочинениях рассказано в предыдущих главах.

Путь, пройденный Хачатуряном за все эти годы, очень плодотворен — богат яркими достижениями и открытиями, новаторское значение коих бесспорно. Его талант развивался интенсивно и целеустремленно, набирая скорость в прямом движении светлого, жизнеутверждающего искусства. Смелые искания влекли его вперед и только вперед, не рассеивая, не отвлекая в стороны, и ему, в сущности, были чужды соблазны модернистских веяний, приманивавшие иных его товарищей по профессии.

Стремительность прямого движения становится в те годы неотъемлемым свойством его развития. Многие надобно было высказать, многое хотелось поведать людям, и он едва успевал осуществлять свои замыслы. Одно за другим являются его произведения — большие и малые по содержанию, по форме, по мастерству. Но во всех, или почти во всех, звучит страстная упоенность жизнью, и в воспевании жизни, красоты, счастья раскрывается самобытная сила его дарования — большого, оригинального, неоскудевающего благодаря глубинным связям с народными истоками.

Кипучая общественная деятельность, сближающая композитора с массовой аудиторией, живое участие в

созидательном труде, которым охвачена страна, искреннее стремление откликнуться на остро волнующие темы и запросы современности, — все это благоприятствует мужанию таланта и мастерства Арама Хачатуряна. Постепенно вырабатывается творческий метод композитора, формируется свой, индивидуально-неповторимый стиль, по-новому, свежо, оригинально претворяющий и песенно-танцевальную стихию народного искусства, и одический строй ашугских импровизаций, и строгие традиции классического симфонизма.

Суровые испытания Великой Отечественной войны не сломили его духа. «Дух народа, как и дух частного человека, — говорит Белинский, — высказывается вполне только в критические минуты, по которым одним можно судить не только о его силе, но и о молодости и свежести его сил». В самое трудное время военных бурь и бедствий Хачатурян достойно проявил себя как гражданин и художник-гуманист. Он работал самоотверженно. Партитуры «Гаянэ» и «Симфонии с колоколом», созданные в первые годы войны, — живое свидетельство огромной внутренней силы его таланта.

Вторая симфония (с колоколом) явилась важной вехой в творческом пути Арама Хачатуряна. Как уже сказано было, — после балета «Гаянэ», в котором кристаллизировались характерные черты почти двадцатилетнего развития, Вторая симфония знаменует, очевидно, начало нового периода творческого роста композитора. И этот новый период, органически связанный с предшествующим, во многом отличен от него. Он сложнее и труднее, но вместе с тем и перспективнее.

Подобно путнику, достигшему вершины, открывающей широкий кругозор и неизведанные дали, Хачатурян замедляет шаг и останавливается в раздумье; он окидывает взглядом путь пройденный и путь предстоящий и, словно соразмеряя свои силы перед дальнейшим подъемом, ищет надежных подступов к новым высотам. Но поиски слишком затягиваются, он беспокойно кружит, пробует, порывается, отходит и вновь порывается... Все же сил еще много, он не сдается и упорно преодолевает неудачи и невзгоды трудного перехода. Однако не будем забежать вперед, — преждевременно пока говорить об этом периоде как о чем-то законченном, вполне завершенном.

Внутренние грани творческого процесса трудно уловимы, и деление его на периоды в той или иной степени всегда условно. Особенно у таких художников, каков Арам Хачатурян — процесс его бурного развития отличается удивительным, я бы сказал, стихийным единством. Тем не менее это живой процесс, и его единство во все не означает единообразия (что исключало бы развитие). И чтобы раскрыть смысл и динамику этого процесса, необходимо распознать возникающие в нем качественные изменения, их функциональную связь с явлениями жизни, их роль в формировании и совершенствовании стиля, — они-то и обозначают поворотные моменты, определяющие, хотя бы условно, внутренние грани или вехи творческого развития художника.

Разбор «Симфонии с колоколом» (предыдущая глава) показывает разительную перемену в самом содержании музыки Хачатуряна. Великую Отечественную войну он воспринял как великую народно-героическую трагедию. Острые драматические коллизии вторглись в светлый мир образных представлений композитора, глубоко встревожили его сознание. Но трагедийное начало, возникшее теперь в музыке Хачатуряна, не подавило, а возвысило ее. Ибо оно несло в себе и суровую правду жизненной борьбы и непоколебимую веру в торжество разума, света, справедливости. Силою таланта сумел он понять, творчески осмыслить и большое человеческое горе, горящее гневом возмездия, и духовное величие народного героизма, преодолевающего и страдания и самую смерть во имя любви к жизни, во имя свободы и счастья людей.

«Трагическое поощряет внутреннюю и внешнюю активность, увеличивая потребность совершенствования», — замечает К. Либкнехт<sup>1</sup>. Вещий колокол Второй симфонии звал к действию, к борьбе. Он пробудил в Хачатуряне новые силы. Мысли, чувства, переживания, стремления, рожденные бурным потоком событий гигантской, всенародной борьбы в годину смертельной опасности, нависшей над Родиной, выявили новые черты характера и таланта композитора, расширили идейный

---

<sup>1</sup> В главе «Искусство» из «Этюдов о законах общественного развития». См. «Западные сборники», выпуск второй, М., 1924, стр. 170.

кругозор и образный строй его симфонической драматургии. Вторая симфония поныне остается одним из самых глубоких по содержанию, законченных по форме, ярких по мастерству сочинений советского музыкального искусства.

Симфония, написанная в самый разгар Отечественной войны и сразу после обширной партитуры «Гаянэ», потребовала предельного напряжения сил (не забудем, что Хачатурян отдавал много энергии общественной работе, являясь основным руководителем Оргкомитета Союза композиторов). Интенсивность его творческой деятельности ослабевает. В ближайшие два года он не создает почти ничего крупного. Он успешно выполняет важное задание — работу над Гимном Армянской ССР, обновляет кое-что из «старых тетрадей» (оркестровые пьесы «Русская фантазия», «Хореографический вальс»), пишет песни, музыку к кинофильму «Человек № 217». Исподволь обдумывает новые замыслы — Три арии для голоса с симфоническим оркестром и Виолончельный концерт. Они осуществляются в 1946 году.

О Виолончельном концерте, завершившем большую инструментальную триаду, рассказано было выше, в седьмой главе. Надо рассказать теперь, хотя бы вкратце, о «малой» вокальной триаде — малой по размерам, но не по значению. В сущности, это первое произведение Хачатуряна в вокально-концертном жанре. Оно было задумано еще в 1944 году, и тогда же композитор записал клавирный эскиз «Трех арий». Через два года он воплотил свой замысел в партитуре.

### ВОКАЛЬНОЕ ИНТЕРМЕЦЦО

Три арии для высокого голоса с оркестром написаны на стихи армянских поэтов. Они составляют вокально-симфоническую сюиту, трем частям которой Хачатурян дал собственные названия: *Поэма* («Подражание народному» — стихи А. Туманяна<sup>1</sup>, перевод В. Брюсова),

---

<sup>1</sup> В печатном клавире «Трех арий» (изд. «Советский композитор», М., 1956) слова «Поэмы», принадлежащие А. Туманяну, ошибочно поименованы как народные.

Легенда («Ахтамар» — стихи Ов. Туманяна, перевод К. Бальмонта) и Дифирамб («Вы не туда несетесь, песни...» — стихи М. Пешикташляна, перевод Л. Уманца).

После военных бурь и тревог композитору отрадно вернуться в лоно милой его сердцу лирики. Рядом и почти одновременно с Виолончельным концертом возникает Триада арий: оба сочинения, при всем их сюжетно-тематическом различии, близки друг другу — оба в концертном роде, оба лирические по складу, и в обоих сильна, хоть и не в равной мере, эмоциональная выразительность музыки. Но между ними проходит не сразу заметный рубеж: сближая, он и разделяет их.

Работа над Виолончельным концертом, завершенная — в прямом движении — большую инструментальную триаду, шла уверенно и быстро; она увенчалась гармонично-целостным произведением, которое, как и первые два концерта — Фортепьянный и Скрипичный — можно назвать классическим образцом прочно утвердившегося инструментального стиля Арама Хачатуряна. Работа же над вокальным циклом, начинавшая поиски своего выразительного стиля в новой, мало изведанной композитором области, подвигалась медленнее и труднее. Каковы же итоги, чем примечательно в творческом пути композитора это не совсем обычное вокальное интермеццо?

Триада арий повествует о любви. Пафос страсти, оттененный контрастами настроения и выражения, — пылко восторженного в «Поэме», драматического в «Легенде», возбужденно-мечтательного в «Дифирамбе» — служит объединяющим началом всей композиции. Вместе с тем, разумеется, каждая ария сохраняет свой, самостоятельный характер.

«Поэма», выдержанная в духе ашугских импровизаций, таит томление любви в ее чистосердечных излияниях. «Легенда» возвышает силу преданной любви, не отступающей ни перед коварством и злобой людской, ни перед смертью. «Дифирамб» — романтический порыв поэта к далекой возлюбленной.

Выбор стихотворений удачен. Хачатурян с увлечением сочиняет свои арии — он создает развернутые музыкальные картины, выявляя в них богатство красочных контрастов и оттенков, блеск концертантности, мастер-

ство колорита. При этом избранные им стихотворения армянских поэтов он интерпретирует весьма свободно — как литературную программу симфонических арий, в которых выразительная (и, конечно, изобразительная) роль оркестра большей частью доминирует: певец, собственно, исполняет не арии, а вокальную партию арий, он — солирующий голос в оркестре. В этом, если хотите, своеобразие «Трех арий», но в этом и их недостаток. Попутно замечу, что певцы недолюбливают такие сочинения, хотя охотно признают их талантливыми. Возможно, они не совсем неправы.

Слушая и вникая в арии, невольно сопоставляешь их с прежними (сравнительно немногочисленными) вокальными пьесами Хачатуряна, более простыми, я сказал бы, непритязательными, но, быть может, и более непосредственными в своей певческой выразительности. И в ариях композитор не порывает связей с народными истоками. Ладовые, интонационно-ритмические особенности стиля армянской песни постоянно ощущаются в партитуре Хачатуряна; слышатся и характерные, печально-страстные попежки ашугских импровизаций, лирические наигрыши. Все это растворено в оркестровой композиции «Трех арий» и придает им изысканно тонкий национальный колорит, но — не получает индивидуально яркого выражения в широком мелодическом распеве вокальной партии, ведущая роль которой — ведь это же арии! — выделена недостаточно рельефно; она не дает полного простора настоящему пению.

Главное внимание композитора устремлено в оркестр — здесь ничто не стесняет ни его фантазии, ни темперамента, и именно здесь концентрирует он выразительную силу музыки, воплощающей поэтические образы арий. Не хочу сказать, что он игнорирует важное смысловое значение вокальной партии, но он и ее «инструментует», подчиняет оркестровому замыслу.

Он ищет слитности, образного единства вокально-симфонического выражения. Однако приближается к цели лишь там, где оркестровый замысел не противоречит вокальной природе арий, не подавляет ее. Тут-то и проявляется сила хачатуряновского таланта. Музыка живет, искрится богатством красок и оттенков, пламенеет романтикой любви, пафосом высокой страсти.

Все же арии, по крайней мере «Поэма» и «Дифи-



недостатки вокальной партии, но он и нивелирует ее: лишенная индивидуально-яркой певческой выразительности, она не выделяется среди изяшных имитаций, колорирующих голосов, пряных гармоний, изобразительных штрихов (подражание тару в репризе) и т. д., — т. е. всего того, что должно было дополнять, оттенять, углублять поэтический смысл и певучую красоту арии. Все ж временами (преимущественно в кульминационных моментах), когда вокальная партия силой эмоционального движения «вырывается» из недр оркестра и начинает свободно парить, — мы чувствуем живое дыхание ариозности...

Легенда «Ахтамар» (*Adagio — Andante — Allegro comodo*) несравненно глубже и увлекательнее «Поэмы»; это, мне кажется, лучшая, наиболее совершенная часть вокально-симфонической триады Хачатуряна.

Древнее ванское предание о любви и смерти, рассказанное Ованесом Туманяном, исполнено истинного драматизма. Каждой ночью отважный юноша вплавь пробирается к скалистому острову на озере Ван. Свет далекого маяка — свет любви — служит юноше путеводной звездой среди пучины волн и мрака. На острове ждет его прекрасная Тамар. Счастьем любви напоены их встречи, и кажется не грозят им тревоги и беды...

Но разведал враг жестокий  
Тайну любящих сердец:  
Был погашен свет далекий,  
Тьмой застигнут был пловец.

Тщетно ищет юноша в черной мгле ночного озера путь к заветному острову. Выбившись из сил, он гибнет в волнах, горько и страстно взывая к любимой: «Ах, Тамар!». С тех пор и зовется этот остров — Ахтамар.

Сюжет и образы ванской легенды, в которой нетрудно заметить черты, роднящие ее с античным мифом о Геро и Леандре<sup>1</sup>, — воплощены в арии Хачатуряна. Музыка певчески выразительна и картинна, она гибко следует за сюжетом легенды, дорисовывает и обобщает ее образное содержание, ее глубокий драматический смысл.

---

<sup>1</sup> К Геро, жрице Афродиты в Сесте, каждую ночь, переплывая Гелеспонт, являлся ее возлюбленный Леандр. Однажды, застигнутый бурей, он погиб в волнах. Верная Геро, увидев труп Леандра, бросилась в море.

В этом отношении ее хочется сблизить со знаменитой балладой Бородина «Море» (в обеих пьесах есть и некоторые общие сюжетные мотивы).

Ария-легенда Хачатуряна отличается внутренним единством замысла и композиции, и в ней достигнута слитность вокально-симфонического выражения, которой недоставало в «Поэме». И в «Легенде» композитор широко (порой даже чрезмерно) пользуется излюбленными средствами инструментализма, терпкими красками оркестровых звучаний, но дисциплинирующая логика сюжетного развития «осаживает» его неукротимый темперамент. Хачатурян вдумчиво разрабатывает вокальную партию, добиваясь певческой выразительности слова и музыки. Если и здесь еще певец — солирующий голос в оркестре, то теперь, во всяком случае, этот голос выделяется своим характером, своим «эмоциональным тоном».

Небольшая оркестровая прелюдия окутана таинственным колоритом ночного пейзажа. И как неясное предчувствие возникает и гаснет в ней тревожный мотив (соло валторны с виолончелями): выразительное «*motto*» к легенде. Ее повествование разворачивается словно свиток напевов. Непосредственно связанные поэтическим сюжетом легенды, они освещают его изнутри взволнованной мелодией любви. Голоса оркестра обвивают мелодию, колорируют и, повторяя, обновляют ее неповторимостью оттенков — интонационных, ладовых, ритмических, гармонических, динамических...

Картина ночной природы оживает перед слушателем. Музыка рисует его воображению и образ смелого пловца, влекомого лучом далекого маяка к острову, и таинственную красоту Тamar, и радость бурных свиданий, и упоение любви. А в момент апогея страсти в музыку вторгается тревожный мотив (*fegose* — валторны, затем фаготы с виолончелями) — теперь он звучит как «приговор судьбы неотвратимой». Это драматическая кульминация арии-легенды («Но разведал враг жестокий...»). Погашен свет маяка, и во мраке ночи отчаянно бьется с волной погибающий пловец. Посреди бушеванья оркестра слышны отзвуки страстной мелодии любви.

В заключении первоначальный напев легенды вновь напоминает об этой мятежной и верной любви. Коварство врагов погубило юношу-пловца. Но любовь, «смер-

тию смерть поправшая», живет вечным укором в печальном наименовании острова — «Ахтамар».

Последняя ария в триаде, названная композитором «Дифирамб» (*Allegro animato, agitato — Lento*), связана с лирическим стихотворением М. Пешикташляна (1829—1868) «Вы не туда неситесь, песни...». Но — связана условно, я сказал бы, даже произвольно, наперекор содержанию и характеру стихотворения, которое не претендует на торжественный тон дифирамба. Оно проникнуто печалью разлуки, взволновано романтическим порывом к «далекой возлюбленной». И это с особенной силой выражено в заключительной строфе:

...Напомнит ей, когда умру я,  
И пыл моих душевных мук,  
И страсть любви моей сердечной  
Тех светлых песен нежный звук!..

В этих словах — ключ к пониманию истинного смысла всего стихотворения. Поэт не озаглавил его. Но он мог назвать его Элегией. Хачатурян, влекомый иным чувством, написал на эти стихи арию — «Дифирамб». Страстная, возбужденная, торжественно патетическая музыка арии вполне отвечает, очевидно, замыслу композитора. Но вполне ли соответствует она замыслу поэта, общей настроенности его стихотворения? Не подавляет ли своим бурным темпераментом его затаенную грусть, его нежную порывистость, не тяжелит ли своим пышным нарядом скромное изящество его лирических образов?

Стремительный сверкающий поток звуков с самого начала развеивает настроение задумчивой созерцательности, которое господствует в стихах поэта. И уже в эффектно развернутом оркестровом вступлении композитор усиливает бурные фигурации струнных и деревянных трелью... тарелок и военного барабана. Не слишком ли шумно и торжественно для непосредственного вступления к первой строфе арии: «Вы не туда неситесь, песни, где вечный носится эфир, где света ясный луч сияет, где веет волнами зефир...»? Но так задумана ария — в ней царит торжественный пафос.

Музыка «Дифирамба» изменила эмоциональный строй и облик стихотворения Пешикташляна, да и ограничила его образное содержание, ослабив тем самым выразительную силу слова в арии, а значит, и вырази-

тельную силу самой арии, как целостной вокально-симфонической пьесы. Все же надо сказать, что искра, воспламенившая темперамент композитора, таилась именно в этом стихотворении, именно там, где рисуются черты мимолетного образа далекой возлюбленной, к которой обращен порыв поэта —

Вы к ней, мои, неситесь, песни,  
Неситесь, песни, прямо к ней,  
К ее очам прекрасным мчитесь:  
Те очи ярких звезд светлей!..

Сочиняя арию, Хачатурян исходил, мне кажется, не от общего, а от единичного, не от поэтической настроенности стихотворения в целом, а от пленившей его красоты — чувственной красоты — мимолетного образа («очи ярких звезд светлей», «мрамор груди и мрамор рук...»). И этот образ, дорисованный воображением композитора, усиленный его темпераментом, — послужил творческим импульсом всей музыки «Дифирамба», выдержанной в одном характере и почти совсем лишенной тех внутренних контрастов, которыми богато стихотворение.

Мечтательная лирика поэтических раздумий «отстранена» в арии, она едва улавливается в словах, ибо слова часто теряются в потоке блестящих оркестровых звучаний. Тема же вокальной партии не отличается широтой мелодического дыхания, глубокой певческой выразительностью, и она не всегда естественно сочетается с текстом; временами композитор допускает явные декламационные погрешности<sup>1</sup>.

Несмотря на искусную разработку вокальной партии (излюбленными приемами импровизационного варьирования), несмотря на эффектность оркестра (впрочем, несколько перегруженного), — ария все же оставляет впечатление однообразия.

Форма хачатуряновского «Дифирамба» оказалась обширнее его содержания. Иначе говоря, музыка слишком растянута, и она, при всех своих несомненных достоин-

---

<sup>1</sup> См., например, в клавире (М., 1956) — стр. 27 («к ее очам прекрасным мчитесь»), стр. 30—31 («мрамор груди и мрамор рук!..»). Декламационные промахи встречаются и в первых двух ариях.

ствах, в конце концов утомляет слушателя монотонией и, я бы сказал, моноритмией возбужденности. Долгое пребывание в одном и том же эмоциональном состоянии, да еще торжественно-патетическом, даже при обилии красочных эффектов неминуемо вызывает ощущение утомительности.

Заключительная строфа, имеющая столь важное смысловое значение, правда, вносит в музыку новый оттенок выразительного контраста (*Lento* — «Напомнит ей, когда умру я...»). Но это уже остается почти незамеченным, тем более, что и здесь, в сущности, сохраняется торжественно-приподнятый тон высказывания. Заключение в данном случае не обобщает и даже не завершает, а прекращает изложение музыки.

\*

Три арии для голоса с оркестром — сочинение неровное, но безусловно интересное, в некоторых отношениях примечательное. Оно свидетельствует о новых творческих исканиях Хачатуряна, о его стремлении расширить свои владения в искусстве, выйти за пределы «чистого» симфонизма, найти и утвердить свой большой вокальный стиль, быть может, — подготовить себя (перспективно) к работе над оперой (мысль о героико-романтической опере давно влечет, но все еще только влечет композитора).

Хачатурян и ранее выступал в вокальном жанре, преимущественно как автор песен, хоров, обработок, и ему сопутствовала удача — лучшие его песни завоевали широкую популярность<sup>1</sup>. Обращение к развернутым ариям для голоса с оркестром выдвигает перед композитором иные, более сложные задачи, и он пытливо ищет их оригинального решения.

Поиски его не бесплодны, но и не вполне плодотворны. В них не ощущаешь ясной и неуклонной целеустремленности, которая помогает мастеру настойчиво и уверенно преодолевать трудности и препятствия — «гнуть

---

<sup>1</sup> Об этом уже говорилось выше. Напомню хотя бы песни, написанные для кинофильмов «Пэпо», «Зангезур», «Сад», песни военных лет — «Капитан Гастелло», «Море Балтийское», «Жду тебя» и т. д.

по воле», как любил выражаться в таких случаях А. Серов.

Разноречивые тенденции то и дело увлекают и отвлекают Хачатуряна. Сочиняя вокальные арии, он как будто не доверяет голосу (иль, быть может, самому себе?) — оркестр, стихия оркестра манит его воображение, и развитие выразительного напева, пленяющего простотой народности, подавляется пышной декоративностью звукового зодчества. Используя излюбленные свои методы и приемы симфонического письма, Хачатурян легко поддается инерции инструментального мышления.

В ариях он свободно применяет хорошо нам знакомый и типичный для его симфонизма композиционный принцип вариантности тематического изложения-развития, который довольно удачно охарактеризован Б. Асафьевым в следующих словах: «импровизационно-привольное звеньевое построение, т. е. данные напев и ритм в вариантных сопоставлениях со множеством узоров на остигатном рисунке». Добавлю, что вариантность «звеньевых построений» (воспринятая в импровизационном искусстве ашугов и широко развитая Хачатуряном) таит неисчерпаемое богатство оттенков интонационно-ритмической и ладовой выразительности.

Это ощущается в симфоническом повествовании арий, в своеобразии их языка, колорита, формы. Хачатурян и здесь проявляет щедрую изобретательность, мастерство красочных сопоставлений, выразительной нюансировки (особенно в оркестре). Но решающего успеха он добивается лишь тогда, когда — глубоко вникая в содержание и строй поэтических образов — постигает единство их вокально-симфонического воплощения.

Именно в этом смысле я выделяю центральную арию триады — «Легенду»; две крайние — «Поэма» и «Дифирамб» гораздо слабее. В них, правда, немало интересных частных находок творческого эксперимента, но есть и утомительный блеск однообразия, длинноты, отнюдь не оправдываемые изощренностью нарядного оформления, да и другие серьезные недостатки, о которых сказано было выше.

Характерно и, думаю, не случайно то, что отмеченные недостатки и промахи стушевываются в центральной арии — «Легенде». Пылкой творческой натуре Хачатуряна необходим, особенно когда он обращается к боль-

шим формам вокального жанра, — конкретный и драматургически яркий сюжет, дисциплинирующий образное мышление и бурный темперамент композитора.

Поэтические тексты, рисуящие лишь эмоциональные состояния, порывы, настроения, легко влекут его к стихийной импровизационности, «выплескивающей» из глубокого русла логики образного развития. И тут уже трудно добиться органической слитности слова и музыки, — тут уже текст стесняет воображение композитора, он ищет опоры в оркестре, и ария, произвольно, превращается в симфоническую пьесу с вокальной инкрустацией текста, который служит теперь лишь скромным напоминанием литературной программы; и тут уже композитор не слишком считается с требованиями вокального жанра, дробит и стихотворную строфу и пластичную мелодию голоса, повторяя, колорируя, варьируя, наслаивая мотивы, ритмы, интонации в «импровизационно-привольном звеньевом построении».

Такое или подобное впечатление создается, когда слушаешь «Поэму» и «Дифирамб» Хачатуряна, — впечатление внутренне-противоречивое, порой даже пестрое.

Иное дело — «Легенда». Сюжет народной баллады «Ахтамар», раскрывающий поэтическую идею и образы в повествовании действия, властно требует от композитора драматургического решения задачи, концентрирует его внимание на строго последовательном изложении-развитии контрастного тематизма арии. И в «Легенде» обнаруживается «импровизационно-привольное звеньевое построение» (свиток напевов). Но здесь оно подчиняется непреклонной логике сюжета и, вместе с тем, обогащает, образно усиливает его развитие, способствует естественному слиянию слова и музыки. В красочной партитуре «Легенды» — и здесь оркестр играет ведущую роль — рельефней выделяется выразительная вокальная партия (хотя от Хачатуряна можно было ждать большей широты и гибкости распева). Симфоническое повествование арии, «не растекаясь мыслью по древу», обретает целостность и законченность ясной формы, свободной от длиннот и рамплиссажей<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Любопытная подробность: в «Легенде» Хачатурян стремится к лаконизму сюжетного изложения-развития — из девятнадцати

Что можно сказать в заключение об ариях Хачатуряна? — Автор их любит, и это понятно. Музыковеды ценят высоко и, думается, несколько переоценивают. Певцы почти совсем не исполняют, т. е. явно недооценивают. Между тем, в творческой биографии Хачатуряна это вокальное интермеццо оставило свою глубокую мету.

Оно запечатлело не только «память сердца»<sup>1</sup>, но и скрытую тревожность противоречивых исканий композитора той поры. Быть может, ему казалось, что после напряженной работы над крупными, проблемными сочинениями военных лет («Гаянэ», «Симфония с колоколом») Триада арий явится желанным лирическим отдохновением, и вслед за ним легче будет приняться за новые капитальные труды. Однако обстоятельства складывались иначе.

Работа в «забытом» жанре, да притом работа с новаторскими намерениями — выдвинула сложные задачи; поиски своего вокального стиля вновь потребовали немалого напряжения сил; проявившиеся тут разнородные, разноречивые стремления и тенденции внесли дух беспокойства в эмоционально-возбужденную музыку арий, но вряд ли способствовали полному решению поставленных задач.

Да, Триада арий осталась вокальным интермеццо в творчестве Хачатуряна. В 1947 году он вновь обратился к этому сочинению, но лишь для того, чтобы сделать некоторые усовершенствования в партитуре. В то время сознанием композитора уже владел замысел новой «грандиозной» симфонии — замысел, менее всего суливший покой творческого отдыха...

### СИМФОНΙΑ-ПОЭМА

Острые творческие проблемы современности, непосредственно связанные с эпохой героической борьбы, с

---

строф стихотворения «Ахтамар» он оставляет всего десять (самых необходимых). В «Поэме» иная тенденция: текст растягивается частыми повторами. В «Дифирамбе» опущена только одна (вторая) из восьми строф стихотворения.

<sup>1</sup> Три арии посвящены Нине Макаровой, жене композитора.

самую жизнью, столь насыщенной драматическими событиями, не могли не волновать такого художника, как Арам Хачатурян. То новое, что открылось ему в годы Великой Отечественной войны и нашло отражение в работе над «Гаянэ» и, особенно, над «Симфонией с колоколом», требовало мощного развития. Хачатурян как будто понимал это.

Не раз говорил он тогда автору этих строк, что мечтает написать большую героико-романтическую оперу о наших днях, о наших людях, да вот не находит сюжета, который по-настоящему увлек бы, захватил его. Задумывался он и над монументальной «народно-драматической» симфонией программного содержания, новаторски-смелой, как он выражался, — «дерзновенной» по форме и, в то же время, подлинно массовой по силе эмоционального воздействия.

Возникали и другие планы, надежды, намерения. Однако все это были еще не замыслы, а скорей размышления об оных. Наблюдая сложный процесс развития современной музыки, ревниво соразмеряя силы, Хачатурян пытался осмыслить свои, еще не вполне ясные искания «нового слова», которое он хотел высказать и которого ждали от него. Чутьем художника он понимал только, что это слово должно прозвучать во весь голос — правдиво, искренно, смело, что оно должно ответить чаяниям народа и требованиям современного искусства, и с несколько наивною горячностью рассуждал о сочетании «дерзкого новаторства формы с непосредственностью и эмоциональной теплотой высказывания».

Необходимо тут же заметить, что в своем жадном стремлении к новизне формы, экспрессии выразительных средств Хачатурян был совершенно далек от формалистских и модернистских тенденций, вновь усилившихся в советской музыке. И он отнюдь не «заигрывал» с этими, модными тогда тенденциями (в чем его несправедливо обвиняли впоследствии). Напротив, он убежденно осуждал формализм, равно как и упрощенчество в искусстве. В одной из своих статей того времени, критикуя недостатки в работе композиторов, Хачатурян писал: «Упрощенчество одних, абстрактные формалистические тенденции других, устарелость творческих методов, отсутствие стремления к творческим дерзновениям и примитивность в трактовке больших современных идей, —

все это, а также и многое другое, еще часто является причиной наших серьезных творческих неудач»<sup>1</sup>.

Такого рода общие и безусловно верные критические замечания он нередко высказывал и в беседах и в публичных выступлениях. Когда же затрагивалась, так сказать, позитивная программа творчества, на первый план неизменно выдвигались требования эмоциональной выразительности и смелого новаторства формы. Так и в цитированной выше статье Хачатурян говорил о необходимости «искать новые средства выражения» и «связывать решение идейно-художественных задач с решением задач формального порядка». А далее подчеркивал: «многие большие темы нашего времени требуют именно эмоционального раскрытия, и одна из значительных заслуг советских композиторов заключается в том, что, вопреки отвлеченно конструктивистским тенденциям музыки последних десятилетий, они вернули современной музыке эмоциональную выразительность».

Что ж, и в этих словах, за расплывчатостью формулировок, таилась доля правды, да только доля, а не вся правда. Эмоциональная выразительность есть жизненное свойство музыки, и не нужно быть особенно смелым новатором, чтобы отстаивать это. В произведениях истинных композиторов эмоциональная выразительность (в том или ином характере) вообще есть нечто само собою разумеющееся, и потому далеко не всегда требующее напоминания.

Характеризуя, к примеру, симфонию Бетховена или музыкальную драму Мусоргского (число образцов легко умножить), вы вряд ли будете специально напоминать и доказывать, что данное произведение отличается эмоциональной выразительностью. Но вы обратите внимание на нее, как на могучее средство воплощения больших идей и больших страстей.

Справедливо осуждая мертвящую сухость конструктивизма, горячо ратуя за полнокровную эмоциональную выразительность музыки, блестящей богатством красок и новшествами формы, требуя, наконец, «эмоционально-

---

<sup>1</sup> Статья «Советская симфоническая музыка», написанная А. Хачатуряном в 1945 году (для одной из центральных газет), содержала ряд важных высказываний и оценок автора. К сожалению, статья осталась неопубликованной. Цитирую по рукописи.

го раскрытия больших тем современности», Хачатурян, как это ни странно, упускал из виду главное — идеиную глубину творческого замысла, правду его художественного воплощения, жизненную целеустремленность его образной драматургии, т. е. именно то, что в сущности определяет и эмоциональную выразительность музыки и новаторское решение композиционной задачи (в широком смысле — новаторство формы).

Без всего этого крупные музыкальные произведения (а здесь, заметьте, речь идет именно о крупных, «масштабных» сочинениях, воплощающих большие жизненные темы современности) превращаются в пышно оформленные «музыкальные декорации», вокруг которых и посреди которых ничего не происходит. Выполненные рукою мастера, они могут заинтересовать вас, привлечь ваше внимание, но ненадолго. Ибо поддерживать (не говорю усиливать) интерес нечем, и он падает — и тем быстрее, чем пышнее оформление.

Приведенные выше высказывания Хачатуряна, видимо, искренно прочувствованные и не оставлявшие никаких сомнений в самых благих намерениях композитора, вряд ли, однако, могли способствовать их успешному осуществлению. Скорей напротив. Они стихийно влекли его к сиянию и блеску пышной декоративной музыки, которой он и отдал богатую (так дорого ему стоившую) дань в своей грандиозно-торжественной С и м ф о н и и п о э м е.

Сочинение написано было Хачатуряном в 1947 году и приурочено к тридцатилетию Великой Октябрьской революции. Задумывалось и обдумывалось оно ранее, в тот период беспокойных исканий, о котором речь шла выше. Размышления и рассуждения об эмоциональном раскрытии больших тем современности и о «дерзновенном новаторстве формы» несомненно повлияли на замысел и на композицию произведения; вместе с тем в нем заметно усилились и иные тенденции: и з о щ р е н н о с т ь звукового зодчества, ч р е з м е р н о с т ь выразительных средств.

Такое сочетание таило в себе трудно разрешимое противоречие (отнюдь не диалектического свойства), ибо эмоциональная непосредственность раскрытия темы требует простоты выражения и не согласуется с излишествами изощренности и чрезмерности. Хачатурян тог-

да не обратил на это серьезного внимания или, быть может, слишком понадеялся на покоряющую силу «эмоционального напора». По-видимому, он был уверен, что именно эмоциональное раскрытие темы даст волю новаторским дерзаниям, формальным экспериментам.

Его обуревало влечение к широте размаха, к пышному великолепию форм, к яркой новизне выразительных средств. Обычное представлялось ему недостаточным. Даже тройной состав симфонического оркестра не удовлетворял его требований, и он дополнительно ввел пятнадцать «солирующих труб» (*trombe sole*) и орган. И надо отдать ему должное: он проявил находчивость, изобретательность и распорядительность в пользовании и управлении этим, я бы сказал, не увеличенным, а преувеличенным составом оркестра.

Впрочем, дело не в составе инструментов (количественном или качественном) и даже не в тех изысканных эффектах звучания, чаще всего — торжественно мощного, которых добивается композитор, пользуясь данным составом оркестра. В конце концов, средства есть только средства, их выбор не регламентируется, и художник волен применять все средства, которые ему необходимы.

Главное заключается в том, чтобы они были органически оправданы идеею сочинения», как говорил Глинка (в «Заметках об инструментовке»). Именно при этом условии воплощение творческого замысла получает убеждающую силу воздействия, и то новое, что пробует и применяет композитор, может обрести смысл и значение истинного новаторства.

Какую же цель преследовал Хачатурян, собирая столь многочисленное «инструментальное воинство»? Куда, в какой поход, иль на какой парад намеревался вести его? Говоря проще — каков был замысел Симфонии-поэмы и оправданы ли органически идеею произведения все использованные средства и возможности? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся прямо к партитуре.

Композитора увлекла смелая идея современной Победной симфонии; он хотел воспеть героике борьбы советского народа, величие его беспримерного подвига. Эта общая идея должна была получить рельефные очертания в глубоко продуманном замысле, драма-

тургическом плане Симфонии. И тогда из-под пера Хачатуряна могло явиться произведение, продолжающее и развивающее программную линию Симфонии с колоколом. Но, видимо, уже в самом начале работы композитор придал сочинению совсем иной поворот.

Партитура Симфонии-поэмы не обнаруживает широко разработанного драматургического плана, развернутой идейно-философской концепции. Картина победного торжества раскрывается не в сложном, многообразном процессе борьбы, чреватой жизненными конфликтами противоборствующих начал и утверждающей ведущую положительную идею, а сразу и в упор — с плакатной броскостью громогласных праздничных фанфар.

— Звучите, трубы, ликуйте, люди! — возглашает главная тема, которую начинается произведение (*Allegro moderato, maestoso*):

119 *Allegro moderato, maestoso*



Солирующие трубы выстраивают эту колоннаду торжественных аккордов темы на неподвижном фоне *tritolando* струнных, сухой барабанной дробы и гулкой трели литавр. Эффект поначалу сильный, и вы с интересом ждете — что же последует дальше (такого рода призывные темы воспринимаются обычно как многозначительное вступление к действию). Но ждать приходится довольно долго, ибо изложение темы слишком растянуто, а эффект силы утомителен (особенно — растянутый эффект).

В своих крупных симфонических произведениях Хачатурян любил расширять, обогащать экспозицию тематической разработкой, свободным развитием (вспомним обе его симфонии, Симфоническую поэму). Здесь мы замечаем иное: главная тема не развивается, а «передвигается», и с каждым поворотом композитор усиливает насыщенность и остроту ее звучания. Он декорирует тему виртуозными интерлюдиями органа, выполняющего тут чисто колористическую задачу, — бурные хроматические пассажи, словно красочное полотнище, обвивают аккордовую колоннаду торжественной темы.

Все это эффектно, даже картинно, но слишком длинно и шумно, иначе говоря, чрезмерно — и в выборе и в употреблении средств выразительности, а в искусстве чрезмерное — враг прекрасного. Экспозиция первой темы занимает добрых тридцать пять страниц партитуры; звучание сплошь *forte* — *fortissimo*; главное же в характере звучания — внешний блеск, и это блеск однообразия.

Но вот, наконец, долгожданный контраст: является вторая, певучая тема, порученная скрипкам (*Poco meno*):

120 *Poco meno*

[V-ni I]

Archi

[Arpa]

The image shows a musical score for the second theme, 'Poco meno', starting at measure 120. The score is written for Violins I (V-ni I), Arches (Archi), and Arpa. The Violins I part is in treble clef and features a melodic line with a trill in the first measure. The Arches part is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Arpa part is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Poco meno'.



Это одна из типичных хачатуряновских мелодий, и потому, быть может, возникают произвольные ассоциации с иными лирическими темами композитора — из его Первой симфонии, Симфонической поэмы, «Гаянэ»... Отмечу, для примера, ее родство с песенной темой *Adagio* Первой симфонии (ср. пример 35).

Тема сама по себе, бесспорно, хороша и особенно выигрывает во впечатлении после утомительно шумных эффектов, пассажей и рамплиссажей затянуто-длинной главной партии. Она увлекает широтой распева, ладовым своеобразием, интенсивностью эмоционального выражения. Она составляет яркий контраст первой теме, однако контраст не драматургический, а красочный, колористичный.

В сущности, вторая тема не противопоставляется первой, напротив — она декоративно дополняет ее. В ней также господствует пафос торжественности<sup>1</sup>, только теперь он преформируется в ином выражении — рапсодического напева. Поставьте обе темы рядом, и вы легко убедитесь, что первая могла бы служить непосредственным вступлением ко второй, что это два красочно контрастных раздела единообразного по содержанию построения, разъединенные и отдаленные друг от друга искусственной растянутостью главной партии. Безмерное увлечение изощренностью выразительных средств, расточительностью сильных эффектов привело к «роскошной расплывчатости» формы. Но об этом еще будет речь впереди.

Итак, красочно-контрастное сопоставление основных тем в Симфонии-поэме освобождено от драматургической задачи. Обе темы выражают одно состояние

---

<sup>1</sup> Отмечу любопытную деталь: рапсодическая тема-напев, окаймленная гармониями струнных (с фаготом), сопровождается непрерывным тремоло литавр!

(по мысли автора — радость победного торжества); вторая восполняет и завершает первую, хотя каждая из них — по характеру и по изложению — трактована раздельно и самостоятельно.

Постепенно вторая, напевная тема, которую формально принято называть побочной, становится по существу главной. Пользуясь (вновь!) излюбленными приемами импровизационного изложения-развития, Хачатурян развертывает на этой теме оркестровую рапсодию.

И вот он опять в родной стихии; «импровизационно-привольные звеньевые построения» рапсодического напева (второй темы) далеко раздвигают обычные и привычные грани экспозиции сонатного Allegro. Тема, в ее вариантных сопоставлениях, разрастается, колорируется, украшается полифоническими узорами-отражениями.

Здесь в партитуре немало страниц находчивого мастерства. Красивая мелодия сверкает в нарядном убранстве. Однако и здесь композитора не оставляет влечение к внешнему блеску, изысканной изощренности (хотя в «рапсодии» он обходится и без дополнительных пятнадцати труб и без органа).

После однообразно громкого «rompso» первой темы нас привлекла свежим контрастом напевная тема рапсодии. Но впечатление контраста ослабевает, поскольку в ее изложении, опять-таки чрезмерно длинном (сорок пять страниц партитуры), устанавливается свое однообразие — импровизационной цветистости. Притом рапсодия построена на непрерывном (волнообразном) нарастании звучности (от *mf* до *fff*). Оркестровые краски смешиваются, сгущаются; интенсивность эмоционального выражения переходит в общую возбужденность.

Строго говоря, это чисто декоративный прием, создающий эффект силы. Действенное развитие заменяется динамическим нагнетанием, страсть—возбуждением, живая образность — иллюстративностью. Ну, а результат? Оправданы ли все затраченные усилия и средства? Увы, нет, во всяком случае, далеко не в полной мере, и именно потому, что они чрезмерны. В конце концов, выразительно-простой теме-мелодии, по складу народной, придается характер парадный. И, к сожалению, это не случайно, как увидим далее.

Разработка (в собственном смысле) сравнительно не велика. Но, скажу откровенно, можно и даже луч-

ше было бы обойтись без нее. Анализируя основные темы Симфонии-поэмы, мы уже заметили отсутствие драматургической задачи в концепции произведения. А если отпадает необходимость решения такой задачи, то что ж тогда делать композитору в разработке? Приходится выдумывать, изобретать, изощряться, чтоб избежать навязчивых повторений, которые все же возникают, создавая впечатление длиннот.

Возлагать большие надежды на техническую изобретательность мастера тут вряд ли стоит. Ибо в самом замысле и плане сочинения допущен просчет. Чтоб избавиться от последствий сделанной ошибки, надо устранить причину, т. е. заново пересмотреть и перестроить всю композицию. Думаю, у Хачатуряна хватило бы на это мужества, если б он почувствовал и осознал необходимость такого решительного шага. Но в том-то и беда, что он не видел промаха, напротив — вполне был уверен в оригинальности замысла и точности плана Симфонии-поэмы. И он был слишком уверен в непогрешимости «эмоционального раскрытия» темы, полагая, очевидно, что все остальное приложится изобретательностью и новаторством формы.

Интересных изобразительных деталей, технических подробностей, свидетельствующих о неистощимой изобретательности композитора, немало и в разработке. Не без изящества он модифицирует главную тему, которая словно импровизируется струнными в свободном метроритме, и здесь впервые оркестр звучит *piano* (*Andante sostenuto*). Иной, «буколический» характер придан пассажам из органной интерлюдии — теперь мы слышим их в легких наигрышах кларнетов и флейт (затем и струнных). Из этих наигрышей образуется своего рода лейтмотив, который играет «формулирующую» роль в дальнейшем динамическом нарастании.



Однако любопытные частности и детали не способны увлечь слушателя. В разработке слишком много общих мест и повторений, но нет главного — широкого образно-тематического развития. В конце концов все сводится опять к шумным наплывам оркестровых звучаний, и

разработка в целом воспринимается как затянувшаяся «перемена декораций» — перед заключительным апофеозом (репризой).

Громоподобные аккорды органа (*ffff!*), словно застывшие гармонии начальной темы — под «триолевой аркой» деревянных и струнных — вот пышная декорация для вступления к р е п р и з е.

Перед слушателем разворачивается торжественный парад эффектов, картина, долженствующая потрясти, ошеломить вас роскошью и мощью. Контрасты здесь уже не надобны. Темы соревнуются в блеске и силе звучания *pes plus ultra*, — силе, достигающей предела физических возможностей.

Вслед за главной партией, изложенной более компактно, но без существенных изменений (солирующие трубы, орган, ударные), — импозантно звучит в ансамбле труб *sole* и деревянных духовых вторая, рапсодическая тема, сопровождаемая бурными пассажами органа (опять *ffff*) на фоне шумного оркестрового *tutti*.

Динамика силы этого звукового потока совершенно стирает красочный контраст, привлекавший нас в экспозиции. В дальнейших разработочных эпизодах — с эффектной переключкой тем (или, точнее, их мотивов) — ведущую, инициативную роль получает ритм, придающий стихийному движению характер нарастающего марша-шествия (все *forte* — *fortissimo!*). В кульминации обе темы контрапунктически соединяются. Финальный эффект, ради которого, очевидно, воздвигалось все это архитектурное сооружение, достигнут. И кода (все *forte* — *fortissimo!*) замыкает произведение колоннадой торжественных аккордов начальной темы...

Трудно описывать сочинение, столь однообразное в своей расточительной роскоши. Однако ничего не поделаешь: разбор (особенно нового произведения) невозможен без описания, хотя бы сжатого, и пусть простит меня читатель, если описание в данном случае получилось слишком утомительным.

Да, слушатель действительно ошеломлен, даже подавлен грандиозностью композиции, но сердце его не взволновано. Оно просто устало от чрезмерного обилия поражающих эффектов силы, так и не ощутив в непрерывно шумном звуковом потоке Симфонии-поэмы «эмоционального раскрытия современной темы».

— Сила не в силе звука, сила — в силе мысли музыкальной, — заметил А. Серов, и он был тысячу раз прав, что подтверждается и богатейшим творческим опытом классиков.

В хачатуряновской Симфонии-поэме мысль, конечно, есть, но — мысль неглубокая и до крайности наивная. Торжество — в проявлении силы, сила — в проявлении торжества: вот, в сущности, к чему сводится содержание Симфонии. Оно, вероятно, уложилось бы в жанровую оркестровую пьесу вроде Торжественного марша, Триумфального шествия или даже небольшой Праздничной увертюры («к случаю»). Но для Симфонии оно явно недостаточно, тем более, что и лишено внутреннего развития. Сила мысли музыкальной незначительна, сила привлеченных средств выражения чрезмерна. Первая вовсе не требует второй, и вторая органически не оправдана первой.

Слушая сочинение, все время ощущаешь это несоответствие, перерастающее в тягостное противоречие; разбирая партитуру, убеждаешься с горечью в том, что громадный труд автора не увенчался успехом, напряженные искания, новаторские стремления не привели его в данном случае к желанной цели, ибо он поддался ложным влечениям.

Смелая идея современной Победной симфонии осталась им неосуществленной. Он написал сочинение импозантное, экстравагантное, но не одухотворенное глубокой думой и глубокой страстью; подлинная драматургия образного развития в нем, по сути дела, отсутствует. Такое сочинение нельзя назвать симфонией (условная схема сонатного Allegro — признак формальный). Его нельзя назвать и поэмой, ибо поэма принадлежит эпическому роду искусства. И вот — то, что нельзя назвать ни симфонией, ни поэмой, можно, оказывается, назвать Симфонией-поэмой. Не странно ли? Скажут, дело не в названии. Да, не только в названии; однако и оно, неотделимое от замысла, обязывает.

Собираясь в концерт — на премьеру Симфонии-поэмы Хачатуряна, слушатель, естественно, ждал очень многого, предвкушая эстетическое наслаждение от новой музыки любимого и прославленного композитора. Тем огорчительнее было разочарование.

Первое исполнение Симфонии-поэмы состоялось

25 декабря 1947 года в Большом зале Московской консерватории. Государственным симфоническим оркестром, дополненным группой солистов-трубачей, дирижировал Е. Мравинский. В партии органа выступил И. Браудо. В общем исполнение вполне соответствовало внешнему блеску и пышному великолепию музыки. Премьера вызвала даже легкую сенсацию, чреватую, увы, нелегкими (для автора) последствиями.

Толки, как обычно, были разные, но не столь различные, чтобы могла разгореться дискуссия. Одни усматривали интерес произведения в смелых экспериментах и формальных изобретениях, другие утверждали, что эти изобретения не что иное, как забавные трюки, третьи находили произведение однообразным, тяжеловесным и скучным, четвертые видели в нем подражание «модным образцам» и склонны были обвинить композитора чуть ли не в измене принципам народности и реализма.

Во всяком случае, если отбросить случайные мнения и явные преувеличения, можно сказать с полной беспристрастностью, что Симфония-поэма утомила и озадачила слушателей. Никто не говорил об истинном увлечении ею, но очень многие, в том числе видные музыканты и близкие друзья Хачатуряна, положительно отмечая отдельные находки и некоторые любопытные частности партитуры, считали это произведение в целом творческой неудачей. И они были правы.

Разумеется, творческая неудача (у кого она не случается) еще не может служить основанием для обвинений талантливого художника в идейных извращениях. Симфония-поэма безусловно нуждалась в профессиональной, научно-обоснованной, строго объективной критике и, конечно, заслуживала ее. К сожалению, ни одной серьезной принципиальной статьи с ясным критическим разбором Симфонии-поэмы так и не появилось. Между тем сенсационность «необычных звучаний и звуко сочетаний» хачатуряновской пьесы возбудила азартные преувеличения субъективных оценок. Все это, вместе взятое, способствовало печальному недоразумению. Симфония-поэма, подоспевшая как раз в самый острый период борьбы с чуждыми влияниями в искусстве, поспешно, т. е. необдуманно была причислена к категории формалистских опусов и механически... выпала из репертуара. С тех пор она более не исполнялась,

Такова история хачатуряновской Симфонии-поэмы, история вдвойне грустная — и потому, что произведение получилось действительно неудачное, и потому, что оно послужило поводом для необоснованных, несправедливых обвинений Хачатуряна в формализме, органически чуждом всей художнической натуре композитора.

На этом, собственно, можно бы и кончить критический очерк о данном произведении. Но разговор о нем еще не окончен. Симфония-поэма — не замкнутый эпизод в биографии автора. Это сочинение обнаруживает внутренние связи некоторых характерно противоречивых тенденций в общем процессе развития творческой и музыкально-общественной деятельности Хачатуряна. Оно освещает трудный, я бы сказал, драматический период его жизни.

*«МНОГО ПЕРЕЖИТО, МНОГО ПЕРЕДУМАНО...»*

— Я искренно хотел написать к 30-й годовщине Октября что-то большое, торжественное, необычайное. Я искал средства для выражения моих больших идей (я так думал). Я хотел написать такое сочинение, чтобы слушатель без объяснения почувствовал мою неписанную программу. Я хотел в этом сочинении выразить чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую Родину. Но, видимо, в выборе средств я ошибся. Отсюда появились мои трубы в большом количестве, это заставило меня взять орган, мне интересно было перевести орган из «духовного» состояния в светское. До сих пор все существующие инструменты служили нашему искусству, только орган еще не был использован в том плане, о котором я говорил выше. Но, видимо, у меня не получилось. Я увлекся внешней формой вещей и не сумел вовремя соблюсти чувство меры. Я сейчас вспоминаю весь процесс творчества над моей «Симфонией-поэмой» и убеждаюсь в этом. Видимо, если бы эта критика была раньше, я бы строже контролировал себя...

Эти слова горького признания с волнением, но и с достоинством произнесены были Хачатуряном в речи на памятном совещании деятелей советской музыки в

Центральном Комитете партии<sup>1</sup>. Оно состоялось в середине января 1948 года (т. е. менее чем через месяц после премьеры Симфонии-поэмы). При обсуждении принципиальных вопросов развития советской музыки, борьбы за реализм и народность — впервые резкой критике подверглась и деятельность А. Хачатуряна, как композитора и, особенно, как одного из руководителей Оргкомитета Союза советских композиторов.

Критика была суровая, как говорится, с пристрастием, и если не во всем вполне обоснованная и справедливая<sup>2</sup>, то во многом безусловно верная и полезная. Нет нужды теперь пересказывать или комментировать те или иные выступления деятелей советской музыки на этом совещании; замечу только, что к критике принципиальной Хачатурян отнесся мужественно и он честно признал и неудачу Симфонии-поэмы, и неудовлетворительность своего руководства творческой работой композиторской организации.

Вскоре было опубликовано известное постановление Центрального Комитета партии о музыке (от 10 февраля 1948 г.) — программный документ большой идейной силы и целеустремленности. В нем четко определены были задачи развития советского музыкального искусства на основе эстетических принципов и в духе идеалов реализма и народности, решительно осуждены пагубные формалистские и модернистские тенденции. К сожалению, в этом важном документе «были допущены некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов, что было проявлением отрицательных черт, характерных для периода культа личности». В частности, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян и другие, в отдельных произведениях которых проявлялись неверные тенденции, бездоказательно, огульно были названы представителями антинародного формалистического направления. — Обо всем этом с большевистской принципиаль-

---

<sup>1</sup> См. стенографический отчет этого совещания, опубликованный издательством «Правда». М., 1948, стр. 37.

<sup>2</sup> Так, например, в выступлениях некоторых композиторов дана была совершенно необоснованная отрицательная оценка превосходного Виолончельного концерта Хачатуряна.

ностью и прямою сказано в постановлении Центрального Комитета партии от 28 мая 1958 года<sup>1</sup>.

Несправедливые обвинения сняты раз и навсегда. И теперь, отмечая это с глубочайшим удовлетворением, я должен «печатно» повторить то, что не раз говорил Хачатуряну: очистительная гроза критики была и для него полезной — она уберегла его от «пышной рутины», от засасывающего состояния самоуспокоенности, чреватого застоєм, а это самое опасное состояние для художника. И ведь критика вовсе не была ограничена несправедливыми обвинениями, а то, что было в ней справедливого, — несло обновление. Чувствовал ли это Хачатурян?

Выступая на Первом Всесоюзном съезде советских композиторов, в апреле того же 1948 года, он говорил: — За это время много пережито и очень много передумано. Я не могу сказать, чтобы этот период был для меня легким и спокойным. Он был связан с тяжелыми переживаниями, но сейчас уже многое стало мне ясно<sup>2</sup>.

Да, Хачатуряну пришлось многое пережить, многое передумать и, вероятно, многое выстрадать. Особенно в острый период съезда композиторов, где иные ораторы в полемическом задоре усиленно раздували обвинения, не слишком заботясь об их обоснованности и справедливости (и это не только в отношении Хачатуряна). Да и после съезда Хачатуряну нередко и не по заслугам доставалось от «отдельных», не в меру усердных администраторов и не в меру ретивых музыковедов, пытавшихся перечеркнуть, либо поставить под сомнение чуть ли не все творчество покритикованного композитора<sup>3</sup>.

Все это было, греха таить нечего, все это тяжело,

---

<sup>1</sup> Приведенные выше характеристики и цитаты заимствованы из постановления ЦК КПСС — Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» (28 мая 1958 г.). Исправляя ошибочные, несправедливые оценки творчества отдельных композиторов, ЦК вновь подчеркнул неизбежность основных идейно-эстетических принципов и положений постановления ЦК от 10 февраля 1948 г., которое в целом сыграло положительную роль в развитии советского музыкального искусства.

<sup>2</sup> См. Стенографический отчет Первого Всесоюзного съезда советских композиторов. М., 1948, стр. 294.

<sup>3</sup> Достаточно будет в качестве примера указать статью Т. Ливановой — А. Хачатурян и его критики, — опубликованную в № 5 журнала «Советская музыка» за 1948 год.

порой даже мучительно переживалось и, хоть медленно, но неуклонно преодолевалось. Гораздо более серьезные трудности предстояло преодолеть Хачатуряну для успешного решения главной задачи — завоевания новых творческих высот искусства. И «фермент невзгоды» — в сложившихся обстоятельствах жизни композитора — должен был способствовать этому. Такова диалектика развития.

Симфонию-поэму нельзя рассматривать как частный эксперимент или случайную неудачу, тем более, что и сам автор придавал этому сочинению принципиальное значение «нового слова». Впоследствии, констатируя неудачу, он, как честный и взыскательный художник, стремился выявить и осознать ее причину: — Я увлекся внешней формой вещей и не сумел вовремя соблюсти чувство меры, — сказал он, и это признание, искренность которого несомненна, гораздо важнее, чем может показаться на первый взгляд.

В музыке Хачатуряна мы и ранее замечали тенденцию (правда, лишь тенденцию) изошренности, увлечение красочными эффектами, великолепием пышных форм. Смолоду это случалось от избытка сил, когда щедрость, свойственная дарованию композитора, не умудренного опытом, легко уступает расточительности. Порою подобное увлечение разрасталось как раскидистая ветвь импровизационности, захлестывающей романтическим многословием. Нередко оно сказывалось и в блеске концертантности, в самозабвенном упоении роскошью эффектных звучаний, виртуозной игрой ритмов и красок.

Однако никогда это увлечение не становилось самоцелью, и если одних оно радовало и восхищало, а других оставляло в равнодушии, то надо было быть завзятым пуристом с ханжеской нетерпимостью, чтобы осуждать его. Да и можно ли осуждать композитора за эти, вольные или невольные, проявления здоровой «мускульной энергии» таланта? Даже и в музыке гениального Бетховена встречаются страницы, которые, как говорит П. Беккер, «обнаруживают скорее наслаждение веселыми эффектами, чем глубину переживаний»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Пауль Беккер. Бетховен. Фортепьянные произведения. М., 1913, стр. 46. Речь идет в данном случае о бетховенской Сонате для фортепьяно — G-dur (op. 31, № 1).

Кипучей, темпераментной натуре Хачатуряна любы эстетические наслаждения чувственной красотой музыки, виртуозным блеском, роскошью и силой красочных эффектов. Мы не осуждали и не осуждаем естественных влечений его художнической натуры. Напротив — искренно восхищались щедростью его таланта в воплощении больших идей и страстей, предостерегая его только от излишеств расточительности, вызывающих монотонию роскоши, импровизационную расплывчатость, блеск однообразия.

В послевоенные годы эти влечения композитора заметно усиливаются и, я бы сказал, деформируют характер его музыки, отягощая ее внешней, несколько наигранной возбужденностью и «вычурностью изобретения». В Виолончельном концерте, завершающем давний замысел Инструментальной триады, этого еще нет, или почти нет, но уже в Трех ариях для голоса с оркестром (особенно в вокальной партии, но не только в ней) признаки деформации хачатуряновского стиля явственно ощутимы. Тут обозначается грань, разделяющая два произведения, написанные в один и тот же период и во многом ином близкие друг другу (о чем говорилось выше).

Все более заметен недостаток простоты выражения — той обаятельной и самобытно-сильной простоты, которая увлекает и покоряет слушателя в лучших, даже самых сложных произведениях Хачатуряна. Все более заметно пристрастие к изощренным, «искусно придуманным» и «роскошно сервированным» эффектам, за коими все более трудно уследить живую мелодическую мысль... То, что ранее было лишь тенденцией, грозит стать теперь самоцелью — перед нами Симфония-поэма.

Характерно, хоть и может показаться парадоксальным: самому Хачатуряну представлялось, что именно в данном сочинении он выступает истинным новатором, смелым и принципиальным борцом как против упрощенчества, так и против абстрактно-формалистических тенденций в современной музыке (вспомним его высказывания об «эмоциональном раскрытии больших тем современности»).

Внимательно наблюдая на протяжении многих лет за ростом и развитием Хачатуряна, я замечал, что промахи его и ошибки возникали не от идейных пороков и заблуждений, а от страстей, стихийно овладевавших

темпераментной натурой композитора и уводивших его в сторону от благородной цели, к которой он стремился.

Так именно получилось с Симфонией-поэмой. Хачатурян не достиг цели, не сумел осуществить в данном произведении свои идеалы не потому, что отрекся от них, а потому, что — легко поддавшись посторонним влечениям — утратил живую связь с жизнью, ясную целеустремленность творческих исканий. Это лишний раз подтверждает высказанную мною мысль, что постигшая композитора крупная неудача не имеет ничего общего с формалистскими извращениями. Формализм гнездится в духовном (идейном) скепсисе, чего уж никак не обнаружишь в мировоззрении и в творчестве Арама Хачатуряна.

Рассуждение это не оправдывает и не смягчает ошибку художника, однако помогает уяснить ее действительные причины. Для многих она явилась полной неожиданностью. Хачатурян потерпел серьезное поражение вскоре после блестящих творческих побед («Гаянэ», Симфония с колоколом), в тот самый период, когда, казалось, все благоприятствовало дальнейшему расцвету его дарования, когда солнечный диск славы высоко поднялся над горизонтом его жизнедеятельности.

Да, все это так, но это еще не все. Внутренний процесс развития Хачатуряна в те годы раскрывает иную, более сложную картину, и данная выше характеристика этого процесса показывает, что неожиданность неудачи Симфонии-поэмы была кажущейся.

Еще одно обстоятельство, лишь косвенно связанное с творчеством Хачатуряна, усугубило неудачу — и впечатление от нее, и, особенно, ответственность автора за нее (и не только за нее): он был тогда руководителем и, по существу, главным, ведущим руководителем Оргкомитета Союза советских композиторов<sup>1</sup>. Это положение его много обязывало. К сожалению, в руководстве творческой организацией он допустил серьезные промахи и ошибки.

---

<sup>1</sup> Председателем Оргкомитета Союза композиторов СССР номинально был маститый Р. Глиэр. По состоянию здоровья, да и по возрасту (ему было более семидесяти лет) он не мог уделять много сил и времени работе в Оргкомитете. А. Хачатурян, будучи его заместителем, фактически возглавлял руководство всей творческой организацией советских композиторов и музыковедов.

Мы хорошо помним энергичную и успешную деятельность Хачатуряна на этом поприще в годы Великой Отечественной войны. Он с честью выдержал суровые испытания трудного времени, выполняя поставленные перед ним ответственные задачи. Как ни странно, но в послевоенные годы, когда условия работы стали значительно лучше, а перспективы — шире, Хачатурян не сумел сплотить творческие силы композиторов для решения жизненно-важных, кардинальных проблем современности в музыкальном искусстве.

Правда, условия стали не только лучше, но и сложнее, а открывшиеся новые перспективы обещали не только успехи, но и неизбежные трудности, каковые не заставили себя долго ждать. Я имею в виду не обычные в большом деле организационные или организационно-творческие неполадки и недочеты, которые устраняются сравнительно быстро, а трудности идейно-творческого характера, связанные с войной и ее последствиями, оставляющими тяжелый след в сознании современников, в умах и сердцах художников.

Преодоление такого рода трудностей дело очень тонкое, требующее в руководителе (и вообще в руководстве) и мудрости большого жизненного опыта, и чуткости воспитательного таланта, и, конечно, убеждающей ясности художественных идеалов (не говорю уже об элементарном требовании понимания единства цели в разнообразии задач искусства). Не берусь утверждать, что Хачатурян лишен этих качеств идейного руководителя. Во всяком случае он их по-настоящему не проявил и, думаю, скорей всего потому именно, что сам испытывал подобные трудности (Симфония-поэма обнажила это с беспощадной откровенностью...).

Увлекаемый собственными исканиями, он уходил от решения животрепещущих вопросов советской музыки, а их настойчиво выдвигала жизнь, и их надо было решать принципиально, вдумчиво и упорно. Наивно полагать, конечно, что Хачатурян один мог решать эти вопросы. Нет, — но призвание руководителя в том и состоит, чтобы сплотить идейно и организационно творческие силы коллектива, воодушевить и повлечь его к завоеванию новых высот искусства. Увы, такой сплоченности не было даже и в Оргкомитете, деятельность которого все меньше отвечала требованиям и запросам современности.

В советской музыке, давшей миру классические образцы вдохновенного творчества, начали сказываться тревожные тенденции беспроblemного сочинительства; все чаще являлись произведения, в коих техника, претендующая на оригинальность, явно преобладала над живой мыслью и живым чувством, а нередко подавляла и мысль и чувство, превращаясь уже в формалистическое шукачество; подражание буржуазно-эстетской моде (не искусству) Запада породило немало безликих и бездушных, абстрактных опусов. В массовых жанрах с угрожающей быстротой распространялась иная, но еще более заразная мода на вульгарные «шлягеры», оказавшая пагубное влияние на художественные вкусы широкой аудитории (с этой дурной модой, цепко внедрившейся в быт, приходится вести борьбу и ныне).

Спросят: неужели же Хачатурян, большой, взыскательный и чутко восприимчивый художник, — не видел, не замечал всех этих, столь чуждых искусству и разрушающих искусство тенденций и течений, неужели же он никак не противодействовал им?

Безусловно видел и даже пытался противодействовать, что можно сказать и о его товарищах по Оргкомитету — Д. Шостаковиче, Н. Мясковском, Ю. Шапорине, Дм. Кабалевском, И. Дунаевском и других. Но, как выразился впоследствии сам Хачатурян, — «наша ошибка заключается в том, что, ставя теоретически правильно проблемные вопросы, мы не умели их так же правильно разрешить на практике...». Иначе говоря — и это будет ближе к истине — в данном отношении все дело ограничилось благими пожеланиями и добрыми намерениями.

Иногда эти намерения облекались в активно торжественную форму и даже привлекали внимание общественности, но все ж оставались только намерениями. Примеров можно было бы привести немало. Ограничусь одним. В октябре 1946 года, после известных постановлений Центрального Комитета партии по вопросам литературы и кино, созван был расширенный пленум Оргкомитета Союза композиторов. С докладом, во всех отношениях правильным, выступил А. Хачатурян; речи, во всех отношениях правильные, произнесли ведущие деятели Оргкомитета. Много и хорошо говорилось о необходимости повести решительную борьбу против чуждых веяний и влияний, проникающих в советскую музы-

ку, углублять и укреплять ее связи с жизнью, проявлять строгую требовательность в критических оценках новых произведений, заботиться о чистоте стиля и т. д. Внимательно выслушаны были, конечно, и выступления рядовых участников пленума, справедливо упрекавших и обвинявших Оргкомитет в крупных недостатках руководства, в оторванности от основной массы композиторов, в запущенности идейно-воспитательной работы, в пренебрежении к критике и самокритике. Приняты были соответствующие решения... И что же? Вскоре все это позабылось.

Положение в Оргкомитете не улучшалось, а скорей ухудшалось. Он превратился в замкнутую цеховую организацию. Творческие дискуссии постепенно «выдохлись», критическая мысль замерла. Оргкомитет Союза композиторов оказался в стороне от музыкальной жизни страны, от творческой жизни композиторов, он не способен был активно содействовать прогрессивным, положительным тенденциям развития советской музыки и уже тем самым оставлял доступ — отрицательным. При таком положении, чреватом тяжелыми последствиями, необходимо было энергичное вмешательство... И оно состоялось.

В долголетней и плодотворной общественной деятельности Хачатурян успешно выдержал многие, порой суровые, испытания, и именно в то время, когда, казалось, самое трудное уже позади, — он допустил непростительные ошибки, повлекшие за собою драматические события. Говорю непростительные, ибо уверен, что Хачатурян, обладая большим опытом и авторитетом, вполне мог и должен был не только глубоко разобраться в противоречивых течениях и тенденциях, бороздивших советскую музыку, но и активно действовать, т. е. бороться всеми доступными ему средствами за торжество идеалов народности и реализма — идеалов, которым он посвятил и собственное творчество. И то, что теперь он не сумел этого сделать, быть может, подтверждает внутреннюю «причинную взаимосвязь» неудачи Симфонии-поэмы и ошибок, допущенных в руководстве деятельностью Оргкомитета Союза композиторов.

Хачатурян познал и трудное время невзгод. На первых порах его охватила острая боль обиды и горечи.

Но только на первых порах. Неудачи, даже самые тяжкие, не пригибают истинного художника. Еще Белинский заметил, что «не стоит и говорить о таланте, который так хил и слаб, так мало самостоятелен и самоуверен, что его можно убить одною критикою»<sup>1</sup>. Не таков Хачатурян, талант большой, самобытный и сильный. Суровая критика заставила его многое пережить и очень многое передумать, осмыслить, осознать. И это было весьма полезно не только для него лично, но и для искусства.

На протяжении четверти века капризная фортуна оберегала Хачатуряна от крупных неприятностей и неудач, освещая его жизненный путь сиянием благополучия и нарастающей славы. Нельзя сказать, что он злоупотреблял этими дарами. Впрочем, что касается славы, то, как известно, лучи ее способны вызывать в сознании художника нечто вроде «радиации» самоуверенности и даже самонадеянности, чего, мне кажется, не избежал отчасти Хачатурян. Не этим ли объясняется появившееся у него в те годы болезненное отношение к критике (ранее ему несвойственное)? Не это ли усыпляло порой его художническую взыскательность в руководстве деятельностью Союза композиторов, да, пожалуй, и в руководстве собственным творчеством?

Но... остановимся на этом многоточии. Подчеркнем главное: в Хачатуряне таились здоровые неистраченные силы большого таланта, и «фермент невзгоды», снимаемая жирок самоуверенности, способствовал их пробуждению и новому — пусть не столь быстрому, как желалось бы, — проявлению.

Характерно, что уже в апреле 1948 года, выступая на Первом Всесоюзном съезде композиторов, Хачатурян, делаясь своими раздумьями, переживаниями и планами, сказал:

— События последних месяцев с новой силой пробуждали во мне творческое беспокойство. Мне хочется глубже узнать жизнь советского народа, чаще и теснее общаться с передовыми советскими людьми, замечательными гражданами нашей Родины, проникнуть в их бо-

---

<sup>1</sup> В. Белинский. Полное собрание сочинений. М., 1955. том VIII, стр. 18.

гатый духовный мир. Мне хочется найти такие новые интонации, такие многогранные образы, которые в совершенстве передали бы все величие людей нашей эпохи и нашей действительности... Я испытываю сейчас жажду творчества, жажду создания глубоких, содержательных, близких народу произведений<sup>1</sup>.

Искренность этого многообещающего заявления, высказанного без всякой рисовки, Хачатурян стремился подтвердить конкретной творческой деятельностью. Поначалу он ограничил ее почти исключительно работами в кино и (в меньшей степени) на театре. Он придавал им важное значение, словно проверяя себя в скромных, но ответственных заданиях.

В течение ближайших пяти лет (1948—1953) композитор создал своего рода «киноэпопею», написав музыку для многих фильмов, в том числе для большой документальной кинокартины *«Владимир Ильич Ленин»*. В то же время он все чаще задумывался над новым крупным музыкально-сценическим произведением. Зрел замысел *«Спартак»*...

### ТАЛАНТ ИСПЫТЫВАЕТСЯ ВРЕМЕНЕМ

Музыка в кино всегда привлекала Хачатуряна. Еще в годы молодости, участвуя в работе над фильмами *«Пэпо»*, *«Зангезур»*, *«Сад»*, он понял — какое это благодарное средство творческого общения с широчайшими массами, как много дает оно художнику, обогащая его опыт, знание жизни, мастерство. Песни Хачатуряна, украсившие эти фильмы, снискали любовь исполнителей и слушателей, стали популярны. И в последующие годы композитор спорадически возвращался к работе в кино (*«Салават Юлаев»*, *«Человек № 217»*, *«Русский вопрос»*).

Теперь этой работе он посвящает значительную часть времени. Едва закончив партитуру к одному фильму, он принимается за другую. Так, в 1948—1950 гг. музыка Хачатуряна звучит в фильмах: *«Владимир Ильич*

---

<sup>1</sup> Стенографический отчет Первого съезда советских композиторов, стр. 295—297.

Ленин», «У них есть родина», «Секретная миссия».

К лету 1950 года складывается замысел, формируется сценарный план «Спартака» — героической хореодрамы, и композитор увлеченно отдается этому сочинению. В 1953 году, продолжая работу над «Спартаком», он пишет музыку к двум новым фильмам: «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы». Зимой 1954 года завершается громадная партитура «Спартака», а в следующем году — музыка еще к двум фильмам: «Салтанат» и «Отелло», а также и музыка к шекспировскому спектаклю Московского Малого театра «Макбет»<sup>1</sup>.

Почти каждая из упомянутых кинопартитур Арама Хачатуряна представляет собою не «связку» оформляющих фильм музыкальных эпизодов, а развернутую симфоническую или вокально-симфоническую композицию с тщательно продуманной линией образного развития. Подобно С. Прокофьеву и Дм. Шостаковичу, Хачатурян расширяет и углубляет выразительную роль музыки в драматургии фильма.

Важное значение имела в этом (и не только в этом) смысле работа Хачатуряна в документальном фильме «Владимир Ильич Ленин» (лето 1948 года). Вдумчивое, пытлиное изучение подготовленных для фильма материалов о жизни гениального вождя Революции помогло композитору найти глубокое и, вместе с тем, простое решение трудной художественной задачи.

Кадры, запечатлевшие памятные дни и ночи последнего прощания народа с любимым Лениным, буквально потрясли Хачатуряна. «Я помнил, — писал он, — чувство безграничного горя, пережитого мною в морозные дни тысяча девятьсот двадцать четвертого года, когда я медленно шел по озаренным кострами улицам Москвы. Бесчисленные потоки таких же пораженных страшным несчастьем людей двигались, как и я, в Колонный зал... Не раз, вспоминая народ, охваченный глубокой скорбью,

---

<sup>1</sup> Продолжая перечень сочинений Хачатуряна, написанных в данный период, можно было бы упомянуть Торжественную (или Праздничную) поэму для симфонического оркестра (1952), музыку к спектаклям: «Илья Головин» (пьеса С. Михалкова; МХАТ, 1949), «Ангел-хранитель из Небраски» (пьеса А. Якобсона; 1953), «Лермонтов» (пьеса Б. Лавренева; МХАТ, 1954), а также песни, хоры, инструментальные пьесы.

я думал о том, что надо сделать попытку выразить эти чувства. Но, признаюсь, у меня не хватало смелости... Теперь фильм поставил меня перед необходимостью сделать это. Собранные в нем воедино материалы жизни великого вождя дали такой острый душевный толчок, что внутренняя решимость созрела...»<sup>1</sup>.

Замысел композитора воплотился в суровой, взволнованной, проникнутой внутренним драматизмом музыке симфонической Оды памяти Ленина. Это сочинение, написанное в строгом стиле, — патетическое, но без надрывности, красочное, но без прикрас, — получило самостоятельную жизнь вне фильма: оно вошло в симфонический репертуар современной музыки (исполняется нередко и в концертах под управлением автора).

Работа над музыкою к фильму «Владимир Ильич Ленин» духовно обогатила композитора, заставила его глубже почувствовать, продумать, осознать смысл и значение истинно героического в жизни и в искусстве.

Интересна новая по замыслу программно-симфоническая сюита Арама Хачатуряна «Битва на Волге», которую он сочинил в 1950 году, используя эскизные материалы киномузыки, написанной ранее.—В этом произведении, — говорит композитор, — мне хотелось запечатлеть волнующие эпизоды Великой Отечественной войны, образно воплотить стойкость и мужество советского народа, его высокий патриотизм, его негибаемую волю к победе.

Композиционный план и программу Сюиты Хачатуряна не ограничивал задачей картинной описательности батальных эпизодов, понимая, что это может низвести музыку к эффектам внешней иллюстративности. Он искал более глубокого решения, желая выразить музыкою величие духа геройских защитников города на Волге, их беззаветную любовь к Отчизне, красоту их беспримерного подвига. Так возникла у композитора мысль использовать в качестве ведущей, «сквозной» лейттемы в музыке Сюиты величавую, эпически широкую мелодию русской народной песни «Есть на Волге утес».

Он мастерски разработал эту тему, раскрыв ее об-

---

<sup>1</sup> А. Хачатурян. Музыка фильма. «Искусство кино». 1955 год, № 11, стр. 34.

разно-эмоциональную наполненность, и, оттенив ее несколькими контрастными эпизодами, добился большой плакатно-броской выразительности звучания. Все же ему не удалось избежать иллюстративности, которой требовала отчасти сюжетная «канва» программы.

В этой Сюите Хачатурян соединил восемь симфонических эпизодов-картин, последовательно раскрывающих программу произведения, изложенную самим композитором.

I Вступление (первый эпизод) — *«Город на Волге»* — повествует о мирной жизни города-героя; мужественно звучит тема-мелодия русской раздольной песни «Есть на Волге утес».

Второй эпизод — *«Нашествие»* — изображает вторжение врага; картина построена на характерных приемах обрисовки «злой силы», ставших после знаменитой «Ленинградской симфонии» Дм. Шостаковича традиционными: угловато-резкий, почти гротесковый «марш-мотив», гнетущая нарастающим однообразием механичность ритма...

Натиск озверевших гитлеровских полчищ несет смерть и разрушение. Драматически напряженная музыка третьей картины — *«Город в огне»* — выражает горе и священный гнев советских людей, поднявшихся на смертный бой с врагом.

Следующий, четвертый эпизод — *«Враг обречен»* — в Сюите «промежуточный» и, возможно, лишний; замысел композитора — показать отдельно «трагедию германского солдата», обреченного на гибель безумным «завоевателем мира», — недостаточно обоснован и потому для слушателя не вполне понятен. Думаю, логичнее было бы от третьей картины прямо перейти к пятой — *«В бой за Родину»*, где убедительно раскрывается обреченность врага.

Эта картина занимает центральное место в Сюите, составляя ее смысловую кульминацию. Музыка рисует вначале ночное затишье перед бурей, а затем самое бурю — гигантскую историческую битву, овеявшую город-герой легендарной славой. В симфонической «фреске», изображающей генеральную баталию, эффектно разработана тема песни «Есть на Волге утес».

Шестая картина — *«Вечная слава героям»* — реквием храбрым воинам, павшим в бою за Отчизну.

Седьмая — *«Вперед к победе»* — торжественный марш перед заключением-апофеозом — *«Есть на Волге утес»* (восьмая картина-эпизод), построенном на той же песенной теме.

Достоинства оркестровой Сюиты Арама Хачатуряна очевидны, так же, впрочем, как очевидны и ее недостатки. Это сочинение можно рассматривать как серию «музыкальных плакатов», объединенных общему программой и выполненных под символическим девизом *«Есть на Волге утес»*. Плакатная броскость ярких зарисовок, их образных сопоставлений, мастерство красочной оркестровки — сильные стороны Сюиты.

Не будем доискиваться в ней философских глубин симфонизма и симфонического развития — вряд ли нужно требовать от автора того, что в данном случае, видимо, не входило в его намерения. Но он несомненно намеревался раскрыть программный замысел своей Сюиты в многообразии характерных тем-мелодий, и в этом отношении от Хачатуряна можно было ждать гораздо большего. Изобразительные подробности, эффекты иллюстративности заняли слишком много места в Сюите, вызвав описательные длинноты. Композитор легко мог избежать этого, дав широкий простор разнообразным и контрастным проявлениям мелодического начала в музыке программной Сюиты (напомню для примера классический образец музыкального плаката — торжественную увертюру Чайковского *«1812 год»*: сочинение также программное и также «батальное», но — при более скромных масштабах формы — оставляющее громадное впечатление благодаря мастерски примененной выразительности ярчайших контрастов характерных тем-мелодий).

Так или иначе, но положительных и, что не менее важно, привлекательных качеств в Сюите Арама Хачатуряна оказалось вполне достаточно, чтобы это произведение могло получить право на прочное место в репертуаре популярной симфонической музыки.



Год 1950-й ознаменовался в биографии Хачатуряна по крайней мере тремя немаловажными событиями. В феврале этого года «счастливый случай» положил начало дирижерской деятельности нашего композитора, интенсивно и успешно развивающейся. Летом, после обдумывания и обсуждения сценарного плана и либретто, Хачатурян приступил к сочинению музыки «Спартака» (прямо в партитуре). Осенью того же года он начал педагогическую работу, став профессором по классу композиции в Московской консерватории имени Чайковского и в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (некогда том самом техникуме, где почти тридцать лет назад держал свой первый музыкальный экзамен).

Круг жизненных и художественных интересов Хачатуряна неуклонно расширяется. Жажда живого, непосредственного общения с людьми влечет его, помимо творчества, к педагогической и исполнительской деятельности, к активной общественной работе. Стремление углубить свои познания, «надышаться воздухом современности», набраться новых впечатлений — усиливает в нем природную страсть к путешествиям. Все чаще выезжает он в творческие и концертные поездки, посещая республики, края и города Советского Союза, зарубежные страны Европы и Америки. И успех повсюду ему сопутствует.

Время летит, и в напряженном плодотворном труде рассеиваются тягостные переживания недавних лет. Хачатурян вновь охвачен творческим подъемом. Он полон надежд. «Мрежи иные» его привлекают. Разнообразие жизнедеятельности выявляет новые грани его дарования. В голове теснятся новые думы, замыслы, планы. Хачатурян занят очень многим. Но... время летит, и далеко не все из задуманного успевается выполнить. А талант испытывается временем...

Однако вернемся к 1950 году. Говоря выше о «счастливом случае», выдвинувшем Хачатуряна на дирижерское поприще, я не обмолвился. Это был действительно случай, действительно счастливый, и можно лишь пожалеть, что он произошел на сорок седьмом году жизни композитора, а не значительно ранее.

В Московском Доме ученых, в феврале, после встречи избирателей с кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР — академиком С. Вавиловым, объявлен был концерт, в программу которого, между прочим, вошли сцены из «Гаянэ» и финал Скрипичного концерта А. Хачатуряна. И, кажется, именно С. Вавилову пришла в голову удачная мысль — предложить автору продирижировать собственными сочинениями. Хачатурян, после некоторых (недолгих, впрочем) колебаний, согласился и — дебютировал за пультом симфонического оркестра, «к своему удивлению», с большим успехом.

Удивление скоро перешло в бурное увлечение: — С этого дня я бесповоротно «заболел» дирижированием. Даже во сне я видел себя стоящим перед оркестром с дирижерской палочкой в руках, — признается Хачатурян. И вот уже не во сне, а наяву он дирижирует авторскими концертами в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Ереване, Киеве, а затем и в столицах многих зарубежных стран<sup>1</sup>. В программе его выступлений — «Ода памяти Ленина», сюита «Битва на Волге», Фортепьянный и Скрипичный концерты, сцены и танцы из «Гаянэ» (включая, конечно, и знаменитый «Танец с саблями»), сюита из музыки к лермонтовскому «Маскараду» (с популярнейшим Вальсом). Впоследствии он постепенно пополняет репертуар и другими своими сочинениями.

Наивно было бы думать, что дебют в Доме ученых сразу открыл в Хачатуряне талант выдающегося дирижера. Вовсе нет. Ему пришлось очень серьезно заняться техникой и мастерством дирижирования, и эти занятия он с похвальным упорством продолжает и поныне. Да, строго говоря, Хачатуряна и теперь нельзя назвать дирижером в полном смысле этого слова, ибо он ограничивается исполнением только собственной музыки.

Тем не менее, дирижирование сыграло и играет очень

---

<sup>1</sup> Уже летом 1950 года Хачатурян пробует силы на дирижерском поприще, выступая с филармоническим оркестром в парках и садах Москвы. Осенью 1951 года концертирует как дирижер собственных сочинений в Грузии и Армении; затем — систематически — в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге, Таллине, Минске и других городах Советского Союза. С большим успехом проходят его дирижерские выступления и за рубежом. Они начались в декабре того же 1950 года, когда Хачатурян, будучи в Италии, дирижировал оркестром Римского радио.

важную роль в творческой жизни, в творческом развитии Хачатуряна — и не только потому, что оно доставляет и композитору и слушателям живую радость непосредственного общения, а значит, и взаимного художественного обогащения. Описанный выше «счастливый случай», быть может, и не открыл в Хачатуряне феномен дирижера, но он дал выход громадной внутренней силе самобытного артистизма, свойственного самой природе его дарования.

В творческом процессе композитора сочинение совершенно неотделимо от исполнения, причем момент исполнения порой является «возбудителем» сочинения, — что, как мы помним, особенно заметно в импровизационности и концертантности стиля хачатуряновской музыки (импровизация предполагает идеальную слитность исполнения и сочинения).

Артистизм Хачатуряна глубоко коренится в замечательных традициях народного искусства его родины; подобно вдохновенным мастерам этого искусства, он, по складу своей художнической натуры, не только сочинитель, но и исполнитель собственных произведений. Обстоятельства жизни не позволили ему с детства развить свои исполнительские способности хотя бы до степени профессионального умения. Когда же он стал композитором, органическая потребность исполнения сочиняемой музыки не только не ослабла, но, естественно, усилилась. И тут природный артистизм помогал Хачатуряну если не восполнять, то во всяком случае ступшевывать недостатки и пробелы своего исполнительского образования.

Проявления хачатуряновского артистизма еще в консерваторские годы были удивительны, иногда трудно объяснимы. Так, например, не занимаясь специально игрой на фортепьяно, он способен был поразить даже самых искушенных слушателей «пианизмом» исполнения собственных, технически вовсе не легких фортепьянных пьес. Вот характерный «случай» — Хачатурян его и теперь хорошо помнит.

В 1932 году, будучи студентом Московской консерватории (по классу композиции), он написал фортепьянную Токкату. Н. Мясковский решил показать пьесу своего ученика К. Игумнову. По его просьбе Хачатурян сам сыграл Токкату. Игумнова очень заинтересовало не

только сочинение, но и исполнение; он отметил пианизм Хачатуряна и спросил — у кого и на каком курсе занимается молодой автор по специальному фортепьяно. — Я был очень польщен, но крайне смущен, — говорит Хачатурян, — и до сих пор не понимаю, как мог Игумнов принять меня за пианиста!

Однако вряд ли Игумнов ошибся; во всяком случае не в главном. Он верно почувствовал артистизм Хачатуряна. Конечно, проявления артистизма отнюдь не ограничены пианизмом, но истинный пианизм немислим без артистизма.

Как могла строгая аудитория Московского Дома ученых принять Хачатуряна за дирижера, когда он впервые в жизни и без специальной подготовки стал за пульт? Очень просто — она сразу почувствовала в нем артиста и, зная его как талантливого композитора, доверилась обаянию его авторского исполнения. А. Хачатурян, прекрасно понимая, что нельзя безнаказанно пользоваться этим доверием, не восполняя и совершенствуя свои знания и умения, стремился оправдать его последующими занятиями техникой и мастерством дирижирования. И он добился многого.

Не трудно подтвердить это авторитетными отзывами музыкантов. Сошлюсь на мнение Ю. Шапорина — маститого композитора и многоопытного педагога. Побывав на авторском вечере Хачатуряна, осенью 1953 года, он писал: «Не скрою, я был приятно удивлен, убедившись в том, что Хачатурян-дирижер обладает выразительной пластикой рук, умением из отдельных образов сочинения лепить форму целого. Сильной стороной его исполнительской манеры является хорошее внутреннее ощущение ритма, которое он уверенно сообщает оркестру. Мне думается, при дальнейшей работе в этой сфере из Хачатуряна может выработаться интересный дирижер, способный талантливо интерпретировать не только свои сочинения, но и сочинения других авторов»<sup>1</sup>.

Выступая с первоклассными симфоническими оркестрами в Москве и в Лондоне, в Ленинграде и Риме, Тбилиси и Хельсинки, Ереване и Праге, Киеве и Буэнос-Айресе, Баку и Рио-де-Жанейро и во многих других городах, Хачатурян утвердил за собой репутацию истин-

---

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1953 год, № 12, стр. 66.

ного артиста, вдохновенного музыканта, глубокого и темпераментного толкователя своих произведений. И в этом смысле он ничуть не уступает иным профессиональным дирижерам.

Исполнительская деятельность Хачатуряна-дирижера не модное увлечение; она продиктована внутренней потребностью его артистической натуры. Важное значение этой деятельности будет вполне очевидно, если к сказанному выше добавить еще, что постоянная работа с оркестром служит Хачатуряну—симфонисту *par excellence*—неоценимым средством критической самопроверки, заставляя вновь и вновь задумываться над большими и малыми проблемами творческого бытия. Однажды сам он заметил полушутя, полусерьезно:

— Хачатурян-дирижер далеко не всегда бывает доволен Хачатуряном-композитором.

В этом афористическом признании сказано многое.

\*

Артистизм художнической натуры Хачатуряна искал выхода в исполнительской деятельности; общительность — повлекла его к педагогике. Жажда непосредственного общения с композиторской молодежью особенно усилилась в эти годы, когда Хачатурян, обладая уже большим жизненным и творческим опытом, временно оказался в стороне от кипучей музыкально-общественной работы, которой он отдавал столько энергии и энтузиазма. В 1950 году, как уже говорилось, он с удовольствием принял предложение вести классы композиции в Московской консерватории и в Институте имени Гнесиных.

Многим, в том числе и пишущему эти строки, казалось ранее, что у Хачатуряна нет ни склонности, ни способности к педагогическому труду. Однако это мнение было обманчиво. Долгое время он, действительно, не проявлял активного желания заниматься педагогической работой, но, заинтересовавшись ею, выказал несомненные способности. Они составляют, конечно, отнюдь не самую сильную сторону его жизнедеятельности. Но это — «грань» его таланта, а не что-то случайное, постороннее. Что же привносит она в общую характеристику творческого облика Хачатуряна, чем обогащает ее?

В общении с молодежью, в занятиях со студентами Хачатурян ревностно следует заветам и традициям свое-

го учителя — Николая Яковлевича Мясковского. Рассказывая о принципах и методах его педагогической работы, Хачатурян говорит: «Н. Я. знал, что молодому художнику в стадии формирования таланта присуща особая чуткость, ранимость. Вот почему он был так тактичен, осторожен в обращении с молодыми композиторами. Это был мудрый педагогический прием. Из этого вовсе не следует, что ученик был предоставлен сам себе. Н. Я. Мясковский влиял на наше развитие незаметно, исподволь. Ему важно было распознать индивидуальность студента, открыть для себя свойства его таланта, и тогда он развивал все лучшее, что было заложено в ученике. Не случайно из класса Мясковского вышло столько различных композиторов.

На занятиях Н. Я. поражал нас огромной эрудицией. Это был человек поистине энциклопедических знаний. Я помню стихийно возникавшие у него на уроках увлекательнейшие беседы о музыке... Он очень любил подтверждать свои мысли примерами из музыкальной литературы, которую знал досконально. Примеры были самые разнообразные: форма или отдельные детали формы, полифонический прием, оркестровый тембр, гармония, развитие материала, типы код, каденций и т. д.»<sup>1</sup>.

Вот этим общим принципам и методам Хачатурян стремится быть верен и в своей педагогической работе, пока еще скромной. И по значению, и по масштабам она, разумеется, не сравнима с гигантским трудом Мясковского, воспитавшего не одно поколение советских композиторов. Не обладая опытом и феноменальной эрудицией своего учителя, Хачатурян больше подражает ему, нежели продолжает (т. е. развивает) его традиции. Но, если судить по результатам, делает это он довольно удачно. Недостаток эрудиции восполняется интуицией; недостаток опыта — обаянием самобытного таланта, авторитетом признанного мастера.

Хачатурян-педагог главное внимание уделяет полному, всестороннему развитию творческой индивидуальности молодого композитора, его ясной идей-

---

<sup>1</sup> А. Хачатурян. Из воспоминаний (о Н. Я. Мясковском). «Советская музыка», 1956 год, № 5, стр. 115. Дополняющие выдержки из этих интереснейших воспоминаний см. на стр. 36—37 настоящего издания.

ной направленности, свободному выявлению национальной природы его дарования и, конечно, мастерству. В этой связи, среди питомцев Хачатуряна, имена которых уже завоевали большую или меньшую известность, небезынтересно выделить — марийского композитора А. Эшпая, румына Ан. Виеру, украинца Р. Бойко, русского Л. Лапутина, армянина Э. Оганесяна. Не подтверждают ли они плодотворность педагогической деятельности Хачатуряна? Правда, он занимается преимущественно с аспирантами, либо студентами старших курсов, получившими солидную музыкально-техническую подготовку. Это и облегчает, и усложняет его задачу. Облегчает прежде всего потому, что у Хачатуряна не хватило бы ни умения, ни терпения вести систематические занятия кропотливой музыкальной технологией (как он выражается). Усложняет же потому, что работа с подготовленными студентами налагает на педагога большую ответственность, требует от него самого углубленной и тщательной подготовки.

Тут не обойдешься прописными истинами школьных заданий и нравоучений. Любая пьеса молодого автора может стать предметом творчески деятельной беседы, затрагивающей самые сложные проблемы содержания и формы, стиля, мастерства. Любой вопрос, возникший в такой беседе, может разрастись в горячую дискуссию, которою надо уметь чутко руководить, не навязывая «готовых решений» (как это нередко практикуется), но добиваясь верных выводов убеждающей логикой обоснованных музыкально-эстетических суждений.

Все это нелегко дается Хачатуряну, тем более, что даже мудрые и, как будто, проверенные опытом принципы Мясковского, коими он руководствуется в своей педагогической деятельности, требуют серьезно продуманного толкования, конкретного разъяснения, дальнейшей творческой и теоретической разработки.

Он, например, часто напоминает своим студентам, молодым композиторам, глубокую мысль Мясковского, придавая ей значение художественного принципа. Мысль эту Мясковский выразил афористично: «Если есть идея и темы, сочинение готово». Хачатурян излагает ее так: «1) если у композитора есть идея (содержание, направленность); 2) если есть музыкальный замысел (конструкция, форма, план); и, наконец, 3) если есть музы-

кальные темы, то сочинение можно условно считать готовым. При наличии этих трех компонентов остается лишь их техническое воплощение»<sup>1</sup>.

Простое сопоставление сказанного в одной краткой фразе — Мясковским и в трех разъяснительных тезисах — Хачатуряном еще не говорит в пользу последнего, показывая, как непривычно трудно ему бывает конкретизировать и растолковать смысл художественного принципа, обобщающего в лаконичной форме творческий (и педагогический) опыт мастера. Но в этом сопоставлении замечаем мы и другое: Хачатурян, став педагогом, вновь скромно и усердно учится у своего педагога.

Непосредственное общение с композиторской молодежью вызывает приток новых мыслей, возбуждает интерес к проблемам эстетики. Он все больше и, главное, глубже размышляет о путях развития современного искусства, о волнующих вопросах народности и реализма, традиций и новаторства и т. д. Он стремится осмыслить, обобщить и многое в личном творческом опыте, что таилось под покровом художнической интуиции.

Такая работа отнимает немало времени и сил, но она и немало дает не только Хачатуряну-педагогу, но и Хачатуряну-композитору — мыслящему художнику и музыкально-общественному деятелю. Не случайно, я думаю, именно теперь (в пятидесятые годы), наряду с живыми публицистическими выступлениями, появляются остро-проблемные статьи А. Хачатуряна — «Как я понимаю народность в музыке» (1952), «О творческой смелости и вдохновении» (1953), «Правда о советской музыке и советском композиторе», «Десятая симфония Дм. Шостаковича» (1954), «Волнующие проблемы» (1955). Эти и некоторые другие содержательные статьи (в частности — воспоминания-раздумья о наших классиках С. Прокофьеве и Н. Мясковском), — привлекая внимание общественности, позволяют говорить о сложившейся системе эстетических взглядов Хачатуряна

---

<sup>1</sup> Из воспоминаний, стр. 117. Рельефно выделяя и подчеркивая в сочинении главное — идею и темы, ее воплощающие, — Мясковский высказывает мысль плодотворную, богатую внутренним содержанием, которое Хачатурян в своем «комментарии» раскрывает далеко не полно.

на, становление которых мы наблюдали на протяжении тридцати лет его творческой деятельности.

\*

Он выступает горячим, убежденным поборником социалистического реализма, видя в нем могучую силу развития и расцвета искусства нашей современности. Его высказывания, проникнутые духом истинной партийности, отличаются широтой кругозора, строгой идейно-художественной взыскательностью, непримиримостью к чуждым веяниям и влияниям. «Опираясь на мудрые указания Партии, выражающие требования нашего народа к искусству, — пишет он, — беспощадно разоблачая отсталое, косное, реакционное в искусстве, мы должны любовно и бережно поддерживать все, что способствует подъему творчества, все, что служит народу в его победном движении к коммунизму»<sup>1</sup>.

Напоминая о необходимости глубоко изучать, знать жизнь народа, Хачатурян подчеркивает важнейшую, решающую роль мировоззрения и мастерства художника в овладении методом социалистического реализма, открывающим широкий простор творческой инициативе, смелому новаторству, свободному выявлению индивидуальных стилей; только чуткий художник — мастер с передовым мировоззрением может быть (по мысли Хачатуряна) — «вдохновенным и бескорыстным певцом своего народа, своей эпохи, которую он умеет отображать правдиво и ярко». Он резко осуждает как формалистские ухищрения и извращения в искусстве, так и рутинную посредственность, приспособленчество, ремесленный примитивизм. «Плохую услугу музыкальной культуре нашей Родины оказали те товарищи, — говорит он, — которые захваливали примитивные, посредственные сочинения, единственным «достоинством» коих были громкие, многообещающие заголовки и отсутствие внешних признаков формализма, но которые по своей внутренней сути являлись продуктами формального, умозрительного творчества. Я не побоюсь поставить подобные анемичные, наспех написанные, никого не радующие «творения» на одну доску с пустыми и невырази-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в изложении эстетических взглядов Хачатуряна приводятся выдержки из его статей, упомянутых выше.

тельными опусами изощренного формалистического «искусства». И те и другие никому не нужны. И те и другие мешают развитию настоящего реалистического искусства. Ведя решительную и последовательную борьбу против безыдейного формалистического трюкачества в музыкальном искусстве, следует всегда помнить и об опасности, таящейся в снисходительном отношении к приспособленчеству, халтуре, в потакании отсталым, нетребовательным вкусам».

Любовью к истинно прекрасному искусству нашей современности, сознанием высокой ответственности композитора перед Родиной, народом внушены эти резкие, но верные слова. Фальшь, рутина, холодный расчет серенького благополучия ненавистны Хачатуряну.

С законной гордостью он заявляет: «Я понимаю композитора, как творческую личность, как сына своего народа, человека своей эпохи, которому есть что сказать, и который знает, как сказать». Утверждая незыблемость и плодотворность великих классических традиций, питающих развитие советской музыки, он страстно ополчается против чуждых и этим традициям и советской музыке «охранительных» тенденций, против любых попыток нивелировать богатейшее многообразие художнических индивидуальностей. Он ратует за «свободное соревнование творческих течений, развивающихся в русле большого, высокоидейного искусства социалистического реализма». С увлечением рисует он радужные перспективы такого соревнования, обещающего изобилие хороших и разных произведений во всех жанрах.

А. Луначарский говорил, что «подлинный революционный, социалистический реалист — человек напряженных эмоций, и это придает его искусству огонь и яркость красок». Вот характеристика, чрезвычайно близкая Хачатуряну — и его творчеству, и его эстетическим взглядам и вкусам. Советскую музыку он мыслит именно так — как искусство идейно-возвышенное и страстное, как искусство большой жизненной правды, творческой смелости и вдохновения.

Размышляя об идеалах социалистического реализма в музыке наших дней, он не случайно останавливается на творчестве таких, особенно ему близких мастеров, как Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович (конечно, вовсе не ограничивая ими круг талантливых совет-

ских композиторов). «Идейно значительные произведения Прокофьева и Шостаковича, — пишет он, — с большой художественной силой воплощают темы и образы нашей напряженной, насыщенной революционной энергией действительности. Я имею в виду не только тематику отдельных произведений, не только программное отображение волнующих страниц нашей истории, событий и фактов нашей эпохи, но и самое ощущение ритма современной жизни, «настройки» духовного мира советского человека... Я слышу биение пульса нашей революционной действительности даже в таких произведениях, как «Александр Невский», тема которого относится к далекому прошлому русского народа, как глубоко лирическая Пятая симфония Шостаковича». Эти конкретные «художнические» высказывания, мне кажется, хорошо выявляют суть эстетических воззрений Хачатуряна на реализм в современной музыке, хоть и не претендуют на глубину теоретической разработки. Они многое освещают и в его собственных творческих исканиях.

Само собою разумеется, что основой основ реализма в музыке и для Хачатуряна служит народность. Об этом уже не раз приходилось мне говорить на страницах книги, когда разбирались произведения нашего композитора; приводились и выдержки из его интереснейшей статьи «Как я понимаю народность в музыке». Остается напомнить и, по возможности, обобщить главное, наиболее существенное.

Отмечу прежде всего, что Хачатурян рассматривает народность в неразрывной связи с национальным началом (именно началом, а не колоритом) музыкального искусства. И здесь весьма характерна широта его взглядов. Он рассуждает так:

— Музыкальный язык творит народ. Он создает то неповторимое и порой столь трудно определяемое своеобразие интонационного строя музыки, которое и позволяет нам безошибочно отличать национальную принадлежность того или иного произведения искусства. Прекрасные мелодии, создаваемые народом, не только выражают чувства и мысли многих поколений простых людей, но и определяют бесконечное многообразие форм, жанров, стилистических особенностей национального искусства данной страны. Композитор-профессионал является законным наследником и «хозяином» всего этого несмет-

ного богатства. Он может и должен щедрой рукой черпать из могучего потока народных мелодий, рождая свои образы, создавая новые художественные ценности.

Так, в жизненных связях с народным искусством выявляется индивидуальная неповторимость музыки композитора и ее национальная характеристность.

Метод и приемы использования народного мелоса определяются конкретной творческой задачей. Хачатурян не отвергает и прямого цитирования народных тем, если это обусловлено художественным замыслом произведения; бережно сохраняя облик народной мелодии, композитор «стремится обогатить ее гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительность колористическими средствами оркестра, хора и т. п.». Но наиболее плодотворен — согласно взглядам Хачатуряна — принцип свободного и смелого творческого обращения с национальным мелосом, когда «композитор, отправляясь от первоисточков народной темы, от характерных народно-песенных оборотов, создает свою, качественно новую мелодию». Этот принцип требует от художника не только любви, но и глубочайшего знания народного искусства, умения проникнуться его духом, стилем, характером.

— Именно этот метод свободного обращения с национальным мелосом, — говорит Хачатурян, — особенно восхищает меня при изучении шедевров русской музыкальной классики; к этому же неоднократно стремился в своем творчестве и я, пытаясь следовать опыту больших мастеров прошлого<sup>1</sup>.

Хачатурян решительно возражает против узкого, ограниченного понимания народности и национального начала в музыке. Сближая эти понятия (однако, не подменяя одно другим), он постоянно подчеркивает их многогранность. И здесь он верен традициям русской классической эстетики. Известный тезис Белинского: «Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни верно, то и народно», — служит исходной точкой

---

<sup>1</sup> О претворении принципов народности в музыке Хачатуряна и о ее национальной природе см. также заключительную главу книги.

рассуждений Хачатуряна. Называя художника-композитора глашатаем своего народа, выразителем его дум и чаяний, он говорит:

— Главное в понятии народности искусства связано с его идейным содержанием, с его близостью передовым устремлениям народа, с его демократической направленностью, доступностью, массовостью его распространения... Подлинно художественное произведение всегда правдиво выражает и изображает жизнь, глубоко и точно передает мироощущение народных масс, стихию народного характера.

Понятие народности, таким образом, тесно связано с проблематикой национальной формы и стиля, но ни в коем случае не ограничено ею.

Вместе с тем, Хачатурян отвергает и узкое, ограниченное толкование национального начала в музыке, которое иногда сводят к интонационному строению мелодических форм или даже проще — к цитатному использованию народных тем и попевок. Он утверждает, что народная по складу мелодия — важнейший, но не единственный признак национальной характерности музыки: сюда относятся также и самый склад образного музыкального мышления народа, и ритмика его танцев, и тембровое своеобразие его инструментов, и манера выражения данным народом своих эмоций и т. д. Далеко не всегда, — замечает он, — в музыкальных произведениях, глубоко национальных по стилю и характеру, господствуют народно-песенные темы или интонации. И, напомнив для примера Шестую симфонию Чайковского и Второй фортепьянный концерт Рахманинова, восклицает: — Разве может возникнуть сомнение в национальной принадлежности этих произведений, из которых каждое по-своему выражает русский национальный характер, душевный склад русского человека!..

Содержательные высказывания Хачатуряна по вопросам народности и национальной природы музыкального искусства, быть может, и спорные в каких-то частностях, деталях, — бесспорны в своей общей идейно-творческой направленности, жизненной целеустремленности. Они опираются не на теоретические схемы и догмы, а на большой опыт большого художника-реалиста, талант которого вырос на плодотворной национальной почве народного искусства. И во многом именно опыт

подсказывает ему, что к сложным проблемам реализма, народности, национального стиля в музыке «надо подходить с широким кругозором, без предвзятых ограничений и талмудистских умствований», которые так мешают свободному развитию национальных музыкальных культур, их взаимосвязи и обогащательному художественному взаимодействию.

Обращаясь в своих статьях к волнующим творческим проблемам нашей современности, Хачатурян, естественно, не мог и не хотел обходить молчанием наиболее болезненные вопросы практики. С публицистической страстью говорил он о выдающихся достижениях советской музыки и, вместе с тем, желая устранить помехи ее дальнейшему развитию, смело и остро критиковал многие существенные недостатки в деятельности Союза композиторов, в руководящей работе музыкальных учреждений Министерства культуры, исполнительских организаций и др. Эта критика — честная, искренняя, справедливая — принесла несомненную пользу делу нашего искусства.

Статьи Хачатуряна вызвали живой интерес и множество откликов в широких кругах музыкальной общественности. Но нашлись в зарубежной прессе «комментаторы», которые попытались «по-своему» истолковать смысл критических выступлений Хачатуряна: произвольно вырезав из контекста куски фраз и склеив из оных аргументацию для сенсации, они заявили о «перемене курса» советской художественной политики и приписали Хачатуряну не что иное, как... отказ от принципов социалистического реализма.

После всего сказанного выше об эстетических взглядах Хачатуряна вряд ли стоит подробно останавливаться на подобных кривотолках. Напомню просто, что сам Хачатурян без труда опроверг эти вздорные измышления — в статье «Правда о советской музыке и советском композиторе»<sup>1</sup>. С достоинством отвечая своим «комментаторам», он между прочим писал:

«История мирового музыкального искусства последних десятилетий со всей очевидностью показала, что

---

<sup>1</sup> Впервые опубликована на английском языке в № 5 журнала «News», за 1954 год; затем — в апрельском номере журнала «Советская музыка» за тот же год.

подлинные, непреходящие ценности современной музыки лежат в произведениях реалистического направления, а не в заумных мертворожденных экспериментах композиторов-формалистов. Не боясь, что меня обвинят в нескромности, я говорю: советские композиторы идут сегодня в первых рядах, их творчество играет значительную роль в определении направления новой музыки. Тем выше наша ответственность, тем больше с нас спросится, тем громче должен звучать голос критики и самокритики.

Именно поэтому мы так далеки от самоуспокоенности, именно поэтому в советской печати постоянно появляются статьи, решительно критикующие наши недостатки, выдвигающие перед нами новые и новые задачи. И далее: «Призывая к борьбе против недостатков и ошибок в нашем творчестве и в организации музыкального дела в целом, я горячо стремлюсь к утверждению великих принципов социалистического искусства, принципов, опирающихся на самый строй нашей жизни, на философию нашего общества, предельно простую и ясную: благо народа.

Советское искусство, советская музыка служат народу, служат человечеству. Мы работаем во имя жизни, во имя хорошей, светлой жизни сегодня и еще лучшей, еще более светлой жизни завтра...».

Этими словами завершим краткое обобщающее изложение эстетических взглядов Арама Хачатуряна. Они складывались, как было сказано, на протяжении тридцати лет его сознательной творческой деятельности. И процесс этот продолжается. Но то, что уже сложилось и откристаллизовалось теперь в рассмотренных статьях и высказываниях Хачатуряна, имеет программное значение и в известной мере определяет дальнейшее, более углубленное развитие. Следовательно, должно представить интерес для читателя и слушателя.

Эстетическая мысль композитора — внутренний источник света в мире его музыки; она помогает лучше понять этот мир.

### ГОРОДА И ГОДЫ

В июне 1953 года общественность поздравила Арама Хачатуряна с пятидесятилетием. Юбилей отмечался широко — во многих городах проходили концерты из

произведений любимого композитора; по радио передавались специальные программы, посвященные его творчеству; в печати замелькали интервью, заметки, портреты. В юбилейные дни, как полагается, произносились речи — официальные и неофициальные, торжественные и сердечные, — вспоминались годы и события жизнедеятельности композитора, его крупные заслуги, высказывались добрые пожелания. В 1954 году Араму Хачатуряну присвоено почетное звание народного артиста СССР.

Итак, позади полвека кипучей жизни. Но Хачатурян еще молод, полон творческих сил и больших надежд. Планы его разнохарактерны, и круг их становится все шире: сочинение новой музыки, дирижирование, педагогика, публицистика, музыкально-общественная деятельность, концертные поездки... Он намеревается сделать очень многое и понимает, что медлить нельзя. В юбилейных празднествах под покровом приятных ощущений всегда таится суровое *memento*:

— Поспешай, художник, время летит...

Хачатурян трудится в эти годы много, упорно, разнообразно. В центре его внимания — обширная партитура «Спартак», которую он завершает в феврале 1954 года. (Подробному разбору этой героической хореодрамы, составляющей новую страницу в развитии советской музыки и музыкально-сценического искусства, мы посвятим следующую главу).

В то же время композитор успешно продолжает творческую деятельность в кино и на театре. Выше говорилось уже о его музыке к большому документальному фильму «Владимир Ильич Ленин» (1948). Теперь, в содружестве с известным режиссером М. Роммом, он с увлечением работает над киноэпопеей о прославленном российском флотоводце — адмирале Ушакове.

Музыка Хачатуряна к двум фильмам этой эпопеи — «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1953) — проникнута духом русской народной героики. Размах и сила — ее отличительные черты. Напомню превосходные матросские хоры а capella (в творчестве Хачатуряна жанр не обычный): боевую походную песню «Повей, повей, ветерочек», могучий припев которой — «Вражья сила, расступайся» — служит героическим лейтмотивом фильма «Адмирал Ушаков», и лирически

раздольную «Песню русских матросов» в фильме «Корабли штурмуют бастионы» (оба хора на слова Ал. Суркова). Удачно найденные композитором темы народно-песенного склада, в живом сопоставлении с мужественной темой, характеризующей облик адмирала Ушакова, выразительно оттенили «размашистую» музыку симфонических эпизодов — в увертюре, в картинах морской стихии, в батальных сценах, в реквиеме русским морякам, павшим смертью храбрых... Музыка, написанная соп атоге, с любовью, одухотворила киноэпопею русской флотской славы.

Тогда же Хачатурян обдумал и наметил обширный план дальнейшей своей творческой деятельности, о котором он рассказал читателям «Советской музыки» в январской книжке журнала за 1953 год: «После завершения балета «Спартак» и музыки ко второй серии фильма «Адмирал Ушаков» («Корабли штурмуют бастионы») я собираюсь написать четыре рапсодии: первая рапсодия для фортепьяно с оркестром, вторая — для виолончели с оркестром, третья — для скрипки с оркестром и четвертая — для фортепьяно, виолончели и скрипки с оркестром.

Дело чести советских композиторов — создать реалистическую оперу на современную тему. Я много думаю над тем, как наилучшим образом решить эту ответственную и благодарнейшую задачу. Трудной проблемой является создание полноценного, действительно художественного либретто. Я веду переговоры с писателями о сценарии будущей оперы. Мне хотелось бы написать оперу на сюжет, связанный с жизнью и борьбой народов Советского Закавказья. Как и прежде, одновременно с работой над большими сочинениями я буду писать песни на стихи советских поэтов».

План, поистине, обширный и, что очень важно, свидетельствующий не только о стремлении продолжать искания в области крупных инструментальных форм, но и о неутолимой потребности написать большую оперу на современный сюжет. Не впервые говорит Хачатурян об этом своем заветном желании, и сейчас уже более конкретно (в смысле тематики, сценария, сроков).

Но осуществление намеченного плана опять отодвигается на будущие годы. Иные дела и заботы все чаще отвлекают композитора. Крупные творческие замыслы тре-

буют глубокой и длительной сосредоточенности, да вот сосредоточиться все трудней. Занятия, заседания, обсуждения в консерватории, институте, Союзе композиторов, оркестровые репетиции и концерты, выступления в печати и по радио, энергичное участие во многих общественных организациях, — вся эта широко разветвленная деятельность отнимает массу времени и сил. Главное же — она изменяет уклад жизни Хачатуряна, ибо распространяется далеко за пределы его Родины, в города многих зарубежных стран. В эти годы карта музыкальных путешествий композитора с нарастающей быстротой покрывается сетью маршрутов, охватывающих добрую половину земного шара...

Так или иначе, но, закончив партитуру «Спартак», Хачатурян сочиняет не оперу и не «квадригу» инструментальных рапсодий<sup>1</sup>, а музыку к пьесе Б. Лавренева «Лермонтов» для спектакля в Московском Художественном театре (из этой музыки позднее автор составил оркестровую сюиту в четырех частях). В 1955 году он вновь обращается к работе в кино и принимает участие, как композитор, в создании двух очень разных по содержанию и по значению фильмов — «Салганат» и «Отелло». И сразу же после «Отелло», в том же году, он пишет музыку к постановке шекспировского «Макбета» в Московском Малом театре, а позднее, уже в 1958 году, — к «Королю Лиру» в Театре имени Моссовета.

Более двадцати лет прошло после «первой встречи» Хачатуряна с Шекспиром: кажется, в 1934 году молодой композитор сочинил музыку к трагедии «Макбет», поставленной на сцене армянского драматического театра имени Г. Сундукяна. Тогда этот юношеский опыт остался почти незамеченным, он был вскоре забыт и самим Хачатуряном. Не вдаваясь в рассуждения по поводу данного эпизода (тем более, что рукопись у автора не сохранилась), любопытно все же напомнить о нем теперь, когда в творчестве Хачатуряна вновь возникает «шекспировская тема», обещая своеобразное, интересное развитие.

---

<sup>1</sup> Летом 1961 года (когда книга была уже сверстана) Хачатурян закончил работу над одной из давно задуманных четырех инструментальных рапсодий — для скрипки с оркестром.

В музыке фильма «Отелло» Хачатурян ищет своих «подходов» к Шекспиру, своего раскрытия его титанической драматургии. Художническая натура композитора влечет к романтизации героев трагедии; это особенно чувствуется в музыкальных характеристиках «венетического мавра» (Пролог — рассказ Отелло, драматическая сцена — отчаяние Отелло), отчасти и Дездемоны (Вокализ, Песня про иву).

Романтичен широко раскинутый напев темы Отелло, рисующей благородный облик героя; романтично взволнованно-порывистое развитие темы, долженствующее выразить беспредельные страдания души Отелло, буруемой страстями. Романтическое отражение темы любви Отелло угадывается в легких контурах мелодии без слов (вокализ), которою охарактеризована верная Дездемона. Образ ее едва намечен, но он обаятелен. Тонким и нежным штрихом обозначен глубокий контраст проявлений любви, соединившей Отелло и Дездемону. В «Вокализе» и в бесхитростной «Песне про иву» сияет ровный свет сердечной чистоты и верности.

К бесспорно удачным номерам партитуры «Отелло», выполненной мастерски и со вкусом, можно отнести колоритные жанровые сценки — «В винограднике», «Песню солдат», пейзажную миниатюру — ноктюрн «Венеция»...

Трудно, верней рано еще говорить о целостном толковании — раскрытии шекспировской темы в творчестве Хачатуряна. Музыка к театральным постановкам «Макбета» и «Короля Лира», по необходимости фрагментарная (видимо, кино дает более широкий простор фантазии композитора), качественно нового пока не прибавляет. Но интерес, столь настойчиво проявляемый Хачатуряном к Шекспиру, кажется мне, не случаен. Не хочу предугадывать, каково будет (и будет ли) дальнейшее развитие этой, вновь возникшей темы в его творчестве. Во всяком случае, лучшие страницы музыки Хачатуряна к шекспировским трагедиям (прежде всего и особенно к «Отелло») говорят о больших и многообещающих возможностях.

\*

Весною 1956 года Хачатурян совершил музыкальное путешествие по родной Армении. Пять лет назад

(осенью 1951 года), приехав в Закавказье в качестве дебютирующего дирижера, он с успехом выступал в концертных залах Тбилиси и Еревана. Теперь он направился в длительную поездку по городам, колхозам, новостройкам Армении, где его горячо приветствовали как любимого и признанного национального композитора. Он ездил вместе с коллективом Симфонического оркестра республиканской филармонии. Авторские вечера, выступления и концерты перед разнообразной аудиторией, встречи и беседы с деятелями литературы и искусства Армении, с талантливыми музыкантами и простыми любителями музыки, рабочими, колхозниками, интеллигенцией сел и городов, — все это произвело громадное впечатление на Арама Хачатуряна, вдохнуло в него новые силы (хотя, надо сказать, путешествие было нелегким для пятидесятитрехлетнего композитора).

Республика деятельно готовилась в то время к предстоящей второй декаде искусства и литературы Армении в Москве. Хачатурян не остался в стороне. Он сочинил для этого национального праздника, состоявшегося осенью 1956 года, торжественную «Оду радости» (стихи поэта С. Смирнова). В ней он постарался выразить пафос счастливой жизни народа и чувство благодарной, сыновней любви к Родине.

Эта красивая, певучая, празднично-нарядная музыка национально-эпического склада предназначена для не совсем обычного состава исполнителей: солирующее меццо-сопрано, унисонный ансамбль сорока скрипачей, десять арф, смешанный хор и симфонический оркестр. «Ода радости» эффектно украсила программу заключительного концерта декады армянского искусства в Большом театре Союза ССР. Впоследствии она исполнялась в Большом зале Московской консерватории, но уже более скромным составом артистических сил, от чего, впрочем, музыка «Оды радости» вовсе не проиграла.

Последние месяцы того же 1956 года Хачатурян провел в Ленинграде, принимая участие в завершающем этапе работы над постановкой «Спартака», которую готовил Театр имени С. М. Кирова. 27 декабря состоялась, наконец, долгожданная премьера<sup>1</sup> этой героиче-

---

<sup>1</sup> Историю постановок «Спартака» в Кировском и Большом театрах см. в следующей главе.

ской хореодрамы, прошедшая с выдающимся успехом — крупное и радостное событие в жизни композитора.

Событием, но не крупным и, увы, малорадостным явилась постановка «в корне переработанного» балета «Гаянэ» на сцене Большого театра СССР, в мае 1957 года, о чем уже было подробно рассказано в главе восьмой («Гаянэ уходит в горы») и напоминает здесь лишь потому, что на эту, в сущности, бесплодную переделку потрачено было добрых полгода, т. е. время, достаточное для работы над новым большим сочинением.

Да, время, время... Хачатурян расходует его слишком щедро, порой безрассудно, увлекаясь темами и заданиями побочного, преходящего характера и откладывая из года в год осуществление крупных, масштабных замыслов, непосредственно связанных с решением творческих проблем современности.

Мы помним обширный интереснейший план капитальных сочинений композитора, обнародованный им в 1953 году. Хачатурян еще и дополнил его: помимо современной оперы и четырех рапсодий, он задумывает новую симфонию, струнный квартет, вокальный цикл...<sup>1</sup>. Растущий поток больших замыслов — явление само по себе отрадное, свидетельствующее о нерастраченных силах, ищущих выхода. Но с художника, особенно такого, как Арам Хачатурян, спросится нечто большее, чем увлекательные замыслы. А они, к сожалению, долго остаются замыслами.

После могучей, блистательной партитуры «Спартака» (1954 г.) талант нашего композитора проявился только в музыке к кинофильмам и драматическим спектаклям, в вокально-симфонической «Оде радости», нескольких песнях и транскрипциях старых сочинений, да еще в изящной лирической Сонатине для фортепьяно (1959). Лишь в самое последнее время (1960—1961) Хачатурян закончил в клавире одну из четырех задуманных семь лет тому назад рапсодий, написал Фортепьянную сонату и Балладу для голоса с оркестром... Мало, слишком мало!

Когда говоришь об этом Хачатуряну, он обычно ссылается на непомерную занятость и начинает перечислять свои разнообразные должности и обязанности: профес-

---

<sup>1</sup> В 1959 г. Хачатурян увлекся идеей написать балет «Отелло», но вскоре отказался от этого замысла.

сура, дирижирование, руководящая работа во многих творческих и общественных организациях, занятия с коллективом рабочей музыкальной самодеятельности (в Доме культуры одного из московских заводов), концертные поездки, выступления и т. д. Как-то, во время одной из наших дружеских бесед, Хачатурян насчитал до четырнадцати различных своих «должностей» (главным образом, общественных) — помимо творчества и исполнительства<sup>1</sup>.

Все это хорошо, столь активная и разносторонняя жизнедеятельность достойна благодарности и уважения. Но тем более необходимо позаботиться о не при ко с но в е н н о м времени для творчества (как заботились об этом классики). Ведь нельзя же забывать, что Арам Хачатурян прежде всего — к о м п о з и т о р, и большой композитор нашей современности. Это и есть его основная, главная должность на земле. Что же касается активной общественной деятельности, то таковая, конечно, не только не мешает, а, напротив, — способствует успешному творческому развитию художника, расширяя и углубляя его связи с жизнью.

Значит, здесь идет речь о строгой дисциплине и организованности композиторского труда, об умении работать неустанно, с и с т е м а т и ч н о, и работать в срок, не отклоняясь и не отвлекаясь от поставленной цели. В этом смысле Хачатурян, к сожалению, не всегда следует примеру своих учителей — Н. Мяковского и С. Прокофьева. Говорю: не всегда, ибо в прошлые годы (и даже в тяжелые годы войны) композиторский труд Хачатуряна был гораздо более насыщенным и продук-

---

<sup>1</sup> Приведу этот перечень, который может быть интересен читателю: А. Хачатурян — депутат Верховного Совета СССР (с 1958 г.), секретарь Союза композиторов СССР, член правления Союза композиторов СССР, член правления Московского отделения Союза, профессор Московской консерватории и Музыкально-педагогического института им. Гнесиных, председатель редакционного совета издательства «Советский композитор», руководитель коллектива музыкальной самодеятельности одного из крупных московских заводов, член Всемирного Комитета борьбы за мир, член Советского Комитета в защиту мира, член президиума Союза советских обществ дружбы и культурного сотрудничества с зарубежными странами, президент Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки, член правления общества «СССР — Италия», член правления общества «СССР — Исландия».

тивным, хотя и тогда он отдавал много сил и времени разносторонней общественной деятельности. Я убежден, что так будет и впредь. Зрелый художник, сохранивший молодость души и страстность смелых творческих дерзаний, не может так рано почить на лаврах прославленного маэстро. Он осуществит волнующие его замыслы, не только те, что намечены, но и другие, быть может, еще более увлекательные...

Это — веление долга композитора перед Родиной, это и веление его сердца.

---

На Втором Всесоюзном съезде советских композиторов, состоявшемся в Москве весной 1957 года, А. Хачатурян был избран членом правления и секретарем Союза композиторов СССР. Так, через девять лет после памятных событий сорок восьмого года, он вновь вернулся к руководству творческой организацией, в строительстве которой принимал деятельное участие с самого ее начала. В следующем, 1958 году трудящиеся Армении облекли Хачатуряна высоким доверием и ответственнейшими полномочиями, избрав своего национального композитора, народного артиста СССР — народным депутатом в Верховный Совет Союза ССР. В апреле 1959 года за музыку балета «Спартак» Хачатуряну присуждена высшая награда — Ленинская премия.

Достаточно просто сопоставить эти факты биографии Хачатуряна, композитора и общественного деятеля, чтобы понять — каким огромным уважением и поистине всенародным признанием он пользуется в родной стране, какую горячую любовь завоевала его музыка. Чувство радости и гордости наполняет сердце художника, напоминая вновь и вновь о творческом долге. «Победоносное развитие культурной революции, начавшейся еще при Ленине, — пишет он в «Правде», — сейчас вступает в новую фазу. Огромная тяга к искусству, к музыке охватывает действительно многомиллионные массы. Замечательный расцвет самодеятельного искусства, возникающие народные университеты культуры, непрерывный рост интереса молодежи к симфонической и оперной музыке, все повышающиеся требования к качеству музыки — все это, конечно, должно не только радовать и

вдохновлять нас, советских музыкантов, но и внушать нам чувство большой ответственности перед народом, перед историей, перед лицом наших великих музыкальных предков». (3 мая 1959 г.).

Соразмеряя выполненное с задачами, которые выдвигает перед советскими композиторами наша современность, Хачатурян должен честно признать, что «мы пока еще очень мало делаем для того, чтобы по-настоящему приблизиться к своему слушателю...». Он говорит о широкой пропаганде музыкального искусства, об эстетическом воспитании народа, о решении больших и сложных творческих проблем современности.

Незабываемое впечатление произвела на Хачатуряна поездка по городам Западной Сибири и целинным землям Алтайского края. Это необычное музыкальное путешествие во глубину сибирских руд и алтайских степей он совершил вместе с Дм. Кабалевским весной 1958 года. Композиторы-дирижеры, к которым присоединились молодые скрипачи Роза Файн и Виктор Пикайзен, посетили Новосибирск, города Кузбасса — Юргу, Кемерово, Ленинск-Кузнецкий, Прокопьевск, Сталинск, города Алтая — Павловск и Барнаул; они побывали на заводах, в шахтах и в колхозах, в Домах культуры, клубах и школах, встречались и беседовали со многими замечательными людьми, знакомились с народным и профессиональным искусством сибиряков. Во время этой поездки устроено было — при участии Симфонического оркестра Новосибирской филармонии — двадцать два авторских концерта из произведений Дм. Кабалевского и А. Хачатуряна.

Успех симфонических концертов, проходивших (под управлением авторов-дирижеров) в Домах культуры, заводских клубах, превзошел все ожидания. — Мы выступали перед рабочими металлургических заводов, перед шахтерами, инженерами, студентами, колхозниками, — вспоминает Хачатурян. — Какая удивительная атмосфера царила в залах рабочих Дворцов культуры! С каким жадным вниманием наша аудитория воспринимала новую для нее симфоническую музыку, какое огромное, ни с чем не сравнимое творческое волнение испытывали мы, композиторы и исполнители, встречаясь с новым чутким слушателем!

Надо ли еще повторять о значении таких творческих

поездок и встреч? Они сближают художника с народом, с массовой аудиторией, чуткой и взыскательной. Пройдет время, и непосредственные впечатления, чувствования, думы отстоятся в новые замыслы, вызовут к жизни новые темы и образы...

---

Хачатурян много путешествует и по родной стране и за рубежом, где его имя, как уже говорилось, давно пользуется широкой известностью. Замечу, между прочим, что первым пропагандистом хачатуряновской музыки за рубежом был не кто иной, как С. Прокофьев. Еще в 1933 году, слушая в Московской консерватории произведения учеников Н. Мяковского, он был поражен своеобразием и силой таланта Хачатуряна, показавшего свое Трио для кларнета, скрипки и фортепьяно. Уезжая в Париж, С. Прокофьев не забыл захватить с собою Трио и некоторые другие пьесы молодого композитора. Тогда же Трио Арама Хачатуряна (еще студента консерватории) было сыграно — по рекомендации Прокофьева — на одном из вечеров французского общества камерной музыки «Тритон».

Так эту маленькую премьерой началось, с легкой руки Прокофьева, исполнение хачатуряновской музыки за рубежом, с годами завоевывавшей все более и более широкий круг слушателей в разных странах. При этом популярность массовых произведений Хачатуряна (балетные сюиты, театральная и киномузыка) росла с исключительной быстротой, подготавливая благодарную почву для концертных выступлений композитора-дирижера, которого принимали и принимают как автора любимых сочинений. И именно любимых, а не модных.

Известный бразильский композитор Клаудио Санто-ро говорит: «Я берусь утверждать, не боясь ошибиться, что Хачатурян в нашей стране является самым популярным и любимым из современных композиторов. Он, пожалуй, единственный современный автор, известный самой широкой публике: от простых тружеников до представителей умственного труда». То же самое о популярности Хачатуряна могли бы сказать, я думаю, прогрессивные музыканты и других зарубежных стран. Клаудио

Санторо раскрывает смысл сказанного интересным обобщением: «Творчество Хачатуряна обладает не только присущими ему одному особенностями, но и человеческими чертами, свойственными всем лучшим произведениям советской музыки. Гуманизм содержания содействует успеху произведений советских мастеров. Гуманизм, которого так недостает в творчестве большинства современных композиторов Запада, определяет тот факт, что советская музыка стала большим искусством нашего времени, находящим живой отклик в самых различных слоях населения»<sup>1</sup>.

Да, безусловно так. Гуманизм хачатуряновского творчества, отличающегося ярко выраженной художнической индивидуальностью, народностью, вдохновенным мастерством, — вот что сразу и прочно завоевало горячие симпатии зарубежных слушателей. И, безусловно, здесь сказывается ощущение «большого искусства нашего времени» — советского музыкального искусства, выдающимся представителем которого является Арам Хачатурян. Находятся еще, конечно, снобы, ревнители так называемого «чистого искусства», которые — как замечает Кл. Санторо — «пытаются оспаривать значение творчества этого мастера, ссылаясь на то, что его музыка «легко проникает в массы», а это, по их мнению, является недостатком». Но, что за беда! Хачатурян, да и любой настоящий композитор может только гордиться таким «недостатком».

Заграничные поездки Хачатуряна начались вскоре после войны, концертные выступления — в декабре 1950 года, во время памятного путешествия по Италии, родине Спартакковского движения. В Риме оркестр Радио исполнил симфоническую сюиту Хачатуряна «Битва на Волге» — под управлением автора. Через несколько месяцев после этого дебюта, весной 1951 года, композитор дирижирует собственными сочинениями в столице далекой Исландии — Рейкьявике. В последующие годы он посещает Болгарию, Чехословакию, Финляндию, Англию, Венгрию, Швецию, страны Латинской Америки (большая концертная поездка летом и осенью

---

<sup>1</sup> Клаудио Санторо. Хачатурян и бразильская аудитория. Статья в журнале «Иностранная литература», 1956 год, № 12, стр. 162.

1957 г. по городам Аргентины, Бразилии, Уругвая, Чили), Францию, Австрию, Египет, Кубу, Мексику, США...

Хачатурян — гость и участник музыкальных фестивалей, композиторских съездов, пленумов, конференций; его можно увидеть и за дирижерским пультом в крупнейших концертных залах Европы и Америки, и за столом жюри международных конкурсов; он встречается, дружески беседует, спорит с видными деятелями литературы и искусства зарубежных стран, выступает на диспутах и пресс-конференциях, посещает театры, концерты, музеи, выставки... Он не только делегат и гастролер, он — горячий пропагандист идей мира и дружбы между народами и он — живой, любознательный путешественник, которого интересует все: природа и люди страны, их культура и искусство, быт и нравы.

Многое довелось увидеть, услышать, узнать Хачатуряну во время этих разнообразных, творчески насыщенных поездок. Если б он собрался с возможной полнотой и последовательностью рассказать о своих впечатлениях и наблюдениях, составила бы, я думаю, интересная, содержательная и поучительная книга. Ведь обширные музыкальные путешествия Хачатуряна не только обогащают его личный художественный опыт, но и служат общему делу укрепления творческих связей и культурного сотрудничества с зарубежными странами. Он встречается со многими выдающимися (и не выдающимися) деятелями искусства, он слушает произведения современных композиторов, откровенно высказывает свои суждения и в возникающих спорах, порою жарких, отстаивает идеалы народности и реализма. Отстаивает, не настаивая и не навязывая, но убеждая убежденностью истинного художника. И тут, конечно, могучим доводом служит сама музыка Хачатуряна.

— У нас, безусловно, есть «свои счеты» с западными музыкантами, — говорит он в статье «Волнующие проблемы». — Мы справедливо негодуем и возмущаемся грубыми извращениями формалистического порядка, характерными для современной буржуазной музыки, решительно отвергаем антинародные, космополитические установки модернизма. Но в горячих творческих спорах с прогрессивными музыкантами Запада мы должны добиться полного взаимопонимания. Я убежден, что при наличии тесного контакта мы можем договориться

по спорным вопросам — и вместе посмеяться над тем, что действительно смешно, и вместе порадоваться тому, что действительно хорошо, прогрессивно, что служит настоящей, большой культуре, что помогает делу мира и дружбы народов...

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

---

## „СПАРТАК“

### Героическая хореодрама

— Великий полководец, благородный характер, истинный представитель античного пролетариата, — говорит о Спартаке

К. Маркс



Через восемь лет после создания «Гаянэ» Хачатурян вновь обратился к балетному жанру. Смелая идея воспламенила фантазию композитора — он замыслил воплотить в музыкально-хореографической драме героину освободительной борьбы легендарного Спартака.

Понимая всю сложность и трудность этой громадной и новой для него задачи, Хачатурян долго и тщательно готовился к ее осуществлению. Он изучал исторические источники, обдумывал интонационный язык и музыкальную драматургию балета, набрасывал темы-характеристики, делал эскизные зарисовки картин. Поездка в Италию обогатила его свежими впечатлениями: он посетил и места, где некогда зарождалось восстание спартаковцев, бурным потоком распространившееся по стране, побывал и в музеях, сохранивших памятники исторической эпохи Спартака, реликвии быта и нравов древнего Рима.

Основую сюжетной композиции балета послужили факты и характеристики, почерпнутые у античных писателей — Аппиана и Плутарха. Сценарий и музыкально-драматургический план произведения разрабатывался Хачатуряном в содружестве с известными деятелями хореографического искусства — либреттистом Н. Волковым и балетмейстером И. Моисеевым. Либретто «Спартака» неоднократно обсуждалось, критиковалось, корректировалось и в тесном кругу друзей, и более широко — в Союзе композиторов.

9 июля 1950 года, принимаясь непосредственно за сочинение музыки «Спартака», Хачатурян сделал на первой странице партитуры краткую, но выразительную надпись: «Приступаю с чувством огромного творческого волнения». Авторская пометка на последней странице той же партитуры гласит: «Три с половиной года длилась работа над Спартаксом. Работал преимущественно летом. В общей сложности Спартак написан в 8 месяцев. Окончил 22 февраля 1954 г. Вся музыка написана в Старой Рузе в доме творчества композиторов.

19<sup>22</sup>/<sub>II</sub> 54 г. А. Х а ч а т у р я н».

Горячий интерес общественности к новому балету проявился уже на первом прослушивании музыки «Спартака», устроенном в Союзе композиторов 3 июня того же года. Партитура исполнена была в переложении для двух роялей, что, разумеется, не позволило судить окончательно о балете. Тем не менее большой творческий успех музыки Хачатуряна определился сразу. Это подтвердил и оживленный обмен мнений после прослушивания — общая высокая оценка произведения была единодушна. Высказаны были и конкретные критические замечания<sup>1</sup>. Некоторые из них автор принял во внимание, корректируя партитуру.

Вскоре после этой «предварительной премьеры» музыка балета вышла на большую концертную эстраду. Симфоническая сюита из «Спартака» быстро завоевала любовь и признание слушателей<sup>2</sup>. Но не быстро подвигалось дело с постановкой: балет впервые показан был на сцене Ленинградского оперного театра имени С. М. Кирова лишь 27 декабря 1956 года, т. е. почти через три года после того, как композитор завершил работу над партитурой. В марте 1958 года состоялась премьера «Спартака» в Большом театре. Этими двумя постановками, во многом весьма отличными друг от друга, во многом и спорными, началась сценическая жизнь «Спартака» — бесспорно выдающегося произведения советской музыки. Весною 1959 года за балет «Спартак» А. Хачатуряну присуждена Ленинская премия.

---

<sup>1</sup> Краткий отчет об этой творческой дискуссии опубликован в № 8 журнала «Советская музыка» за 1954 год (стр. 147).

<sup>2</sup> Сюита из балета «Спартак» прочно утвердилась в репертуаре филармонических концертов; она часто исполняется и по радио.

«Сам великий своими силами и тела и души», — так характеризует Спартака известный римский историк Саллюстий (86—35 гг. до н. э.), с детства запомнивший грозную эпопею восстания рабов-гладиаторов.

Спартак был вдохновитель и вождь этого — крупнейшего по размаху и по значению — восстания голодных и рабов в античном мире (74—71 гг. до н. э.). Фракиец родом, схваченный римлянами в плен и проданный в рабство, он попал в школу гладиаторов, которую держал в кампанском городе Капуе некий Лентул Батиат. Спартак убедил своих товарищей бежать из этого застенка, говоря (как свидетельствует Аппиан), что лучше пойти на риск ради свободы, нежели умирать в цирке на потеху римлян. Семидесяти восьми гладиаторам во главе со Спартаком удалось вырваться из капуанской школы; вооружившись чем попало, они скрылись на горе Везувий. Вскоре сюда начали стекаться обездоленные люди, беглые рабы, разорившиеся крестьяне. Число их быстро росло. Стихийно росли и силы мятежников. Смелыми набегами они добывали оружие, готовили припасы. Спартак личным примером воодушевлял восставших. Он обнаружил ясность ума, благородство мужественного характера, недюжинные организаторские способности и полководческий дар.

После блистательных побед над римскими легионами Спартак возглавлял уже семидесятитысячную армию, к которой присоединялись все новые колонны восставших рабов<sup>1</sup>. Он вел ее через Кампанию и Апеннинские горы на север, к Альпам. Он стал, по выражению Плутарха, «велик и грозен». Понистине грозной лавиной разлилось спартаковское движение по стране, наводя ужас на рабовладельцев и на самый Рим.

«В течение ряда лет, — писал В. И. Ленин, — всемогущая, казалось бы, Римская империя, целиком основанная на рабстве, испытывала потрясения и удары от громадного восстания рабов, которые вооружились и

---

<sup>1</sup> Позднее, по словам Аппиана, число их в армии Спартака достигло ста двадцати тысяч.

собрались под руководством Спартака, образовав громадную армию. В конце концов, они были перебиты, схвачены, подверглись пыткам со стороны рабовладельцев. Эти гражданские войны проходят через всю историю существования классового общества»<sup>1</sup>. Да, спартаковское восстание не могло победить окончательно: еще прочен и устойчив был рабовладельческий строй, могущественны были экономические и военные ресурсы Рима. К тому же — в громадной армии восставших, разноплеменной, разноязычной и, по социальному составу, разнородной — не было полного и сознательного единения, а у самого Спартака и его ближайших помощников не раз возникали острые разногласия.

Спартак отказался от похода на Рим. Стремясь вернуть рабам родину и свободу, он предпринял героические усилия, чтобы прорваться сквозь мощные кордоны противника и вывести свое войско в Сицилию или в Грецию. Но эти попытки успеха не имели. В 71 году до н. э., в Апулии, произошла решающая и последняя битва спартаковцев с легионами Марка Лициния Красса. Основные силы восставших были истреблены. Лишь немногим, разрозненным отрядам спартаковцев удалось скрыться в горах. Сам Спартак, мужественно сражавшийся, пал смертью героя...

Такова, в самых общих чертах, картина спартаковского восстания, потрясшего около двух тысяч лет тому назад рабовладельческий Рим<sup>2</sup>. Лишь через три года упорной, ожесточенной борьбы оно было подавлено. Римляне, вначале презрительно смеявшиеся над «войной гладиаторов», а потом трепетавшие при одном упоминании имени Спартака, пытались жестокими пытками, устрашающими казнями уничтожить все следы восстания. Шесть тысяч пленных рабов было распято на крестах вдоль Аппиевой дороги из Капуи в Рим...

Но не померкла в веках слава Спартака. Поднятое им восстание вошло в историю освободительной борьбы народов как мощный стихийно-революционный порыв угнетенных масс к раскрепощению от рабства и нище-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 444.

<sup>2</sup> Очерк исторической эпохи и последовательное изложение событий, связанных со спартаковским движением, — см. в работе П. Карышковского: Восстание Спартака. М., 1956.

ты. «Спартак поднял войну для защиты поработленного класса, — подчеркивал В. И. Ленин. — Такие же войны велись в эпоху колониальных угнетений, которые и сейчас не прекратили своего существования...»<sup>1</sup>.

Мудрая ленинская мысль освещает историческую роль и современное значение благородного дела Спартака<sup>2</sup>. Образ борца за свободу бессмертен. Он живет в сердцах простых людей мира. Он служит вдохновляющим призывом к полному, окончательному уничтожению рабства на земле.

\*

В музыке Арама Хачатуряна обычно подмечают лирический пафос, пылкую эмоциональность, национальную красочность, блестящую праздничность. Гораздо реже и как-то неуверенно говорят о драматизме и героике. А ведь и эти черты органически присущи творчеству нашего композитора — они ярко проявились в его Первой симфонии и Симфонии с колоколом, навеянной событиями Великой Отечественной войны, в балете «Гаянэ» и в некоторых других крупных сочинениях — таких, например, как Симфоническая поэма, «Ода памяти Ленина», симфоническая сюита «Битва на Волге»... И обращение Хачатуряна к давно волновавшей его героической эпопее «Спартак» вполне естественно, закономерно. Но здесь композитору пришлось столкнуться с новой для него творческой проблемой, решить которую было нелегко.

Новизна задачи обусловлена была прежде всего самым содержанием и характером задуманного произведения. Художник, чье творчество напоено воздухом и светом нашей современности, притом художник с остро выраженным национальным мышлением, — должен был углубиться в далекое прошлое античного мира, освоить громадный исторический материал и, главное, найти свои средства и формы, чтобы правдиво воплотить в музыкальной драматургии балета идею и

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения; т. 28, стр. 61.

<sup>2</sup> Не случайно немецкие революционные рабочие, создававшие ядро своей Коммунистической партии, называли себя спартаковцами (см. 29 том Сочинений В. И. Ленина, стр. 444).

образ восстания Спартакa, воссоздать живое дыхание его эпохи.

Он стремился выполнить это со всею строгостью взыскательного таланта. Но Хачатурян не отрекся от Хачатуряна. К решению своей трудной задачи он подошел как наш современник, художник-гуманист, поднимающий образ легендарного Спартакa — как знамя борьбы против колониальных угнетений, «которые и сейчас не прекратили своего существования» (Ленин). Хачатурян искал и добивался прежде всего правды выражения героической темы в музыке балета, отнюдь не пытаясь подделываться под античность и решительно избегая традиционно-условной стилизации, которая могла лишь сковать его творческую фантазию.

Исполинская фигура Спартакa стала для него живым символом интернациональной борьбы народных масс против рабства и колониализма, символом негибимой воли к свободе. «Сейчас, когда многие угнетенные народы мира разворачивают борьбу за свое освобождение и национальную независимость, — говорит Хачатурян, — бессмертный образ Спартакa приобретает особое обаяние. И, сочиняя музыку своего балета стремясь мысленно постигнуть атмосферу древнего Рима, я всегда ощущал духовную близость Спартакa нашей эпохе, нашей борьбе против всяческой тирании, борьбе угнетенных народов против империалистов-агрессоров».

Героический балет о восстании Спартакa Хачатурян представлял себе как «произведение с острой музыкальной драматургией, с широко развернутыми художественными образами и конкретной романтически-взволнованной интонационной речью». Он писал это произведение своим, индивидуально самобытным языком — в своем стиле, свободно пользуясь всеми необходимыми выразительными средствами современного музыкально-сценического искусства.

В совместном труде композитора с опытным балетным драматургом Н. Волковым, составлявшим либретто «Спартакa», достигнуто было плодотворное взаимопонимание (что, к сожалению, случается совсем не часто). Хачатурян принимал живое участие в разработке сценарной драматургии. В процессе сочинения музыки в либретто вносились коррективы, диктуемые общим замыслом. Тогда же (задолго до постановки) балетмей-

стер И. Моисеев подготовил режиссерский план хореографической композиции спектакля. Все это, вместе взятое, способствовало созданию прочной конструкции произведения.

История сохранила скудные отрывочные сведения о жизни Спартака. И все же они дают достаточно ясное представление об этом человеке редкостной душевной чистоты и богатырской силы, о его целеустремленном волевом характере, о его выдающемся полководческом таланте (что вынуждены были признать даже враги Спартака).

Авторы балета постарались выделить из исторических (отчасти и апокрифических) источников то значительное, что позволило бы им — в пределах и средствами музыкально-хореографического жанра — возможно глубже раскрыть величавый образ Спартака, героя и вождя угнетенных масс, поднявшихся на борьбу за свободу. С тою же целью картина восстания спартаковцев драматургически остро оттенена контрастным фоном — сценами, передающими сумрачно пышный «колорит эпохи» (Римская держава в период кризиса республики).

Самоограничение в выборе исторических данных, положенных в основу сюжетно-сценической композиции балета, продиктовано, очевидно, требованиями жанра. В предисловии к либретто «Спартака» Н. Волков отметил, что — исходя из специфики балетного спектакля — он должен был «отказаться от тех фактов из истории Спартака, какие можно было показать в драме, кинофильме и даже опере. Нельзя было рассчитывать, — писал он, — что балетный спектакль покажет военный талант Спартака, как выдающегося полководца, нельзя было думать и о том, чтобы республиканский Рим, клонящийся к своему закату, был всесторонне обрисован в своих внутренних противоречиях. Но балет о Спартаке мог дать пластическое изображение героических чувств, и должен быть пронизан любовью к родине и свободе, ненавистью к поработителям, мощью восстания»<sup>1</sup>.

Соображения, высказанные Н. Волковым, правиль-

---

<sup>1</sup> «От автора» — предисловие Н. Волкова к либретто, опубликованному в клавире балета А. Хачатуряна «Спартак». Издание Музфонда СССР, М., 1955.

ны в принципе, а именно: нельзя не считаться с требованиями жанра. Но тем более важно правильное применение этого принципа, ибо он допускает в творческой практике различные толкования. В толковании же либреттиста не все убедительно.

Художнику, конечно, не дано права нарушать границы жанра, но ему дан талант, чтобы расширять их, т. е. открывать и завоевывать новое в жанре. И вряд ли стоит заранее отказываться от этого. Можно было бы поспорить, в частности, с категорическим утверждением Н. Волкова о невозможности показать в балете полководческий дар героя. Почему? А вот, например, Китайский музыкальный театр (Пекинской драмы) блистательно решает эту задачу и как раз — средствами хореографической пантомимы и танца в сочетании с виртуозным мастерством акробатики...

Но не будем сейчас углубляться в этот вопрос, хотя он затронут не случайно (как увидим далее). Характеризуя либретто «Спартака» в целом, отметим прежде всего его несомненные достоинства. Написанное со знанием дела и профессиональным мастерством, оно отличается драматургически-контрастной картинностью сюжетного развития и открывает широкий простор музыке, творческой фантазии композитора. Образ могучего Спартака выдвинут крупным планом, и линия борьбы спартаковцев за свободу пронизывает красной нитью все девять картин балета, разделенного на четыре акта:

- I. Триумф Рима (пролог). — Рынок рабов. — Цирк
- II. Казарма гладиаторов. — Аппиева дорога. — Пир у Красса.
- III. Палатка Спартака. — Палатка Красса.
- IV. Гибель Спартака (эпilog).

Композиция либретто хореографична, т. е. строго подчинена законам жанра, рассчитана на образное воплощение идеи и сюжета пьесы многоразличными выразительными средствами музыки, танца и пантомимы — в монументальном балетном спектакле «*al fresco*»; она представляет благодарный материал и для постановщиков и для артистов-исполнителей.

Все это позволяет в общем весьма положительно оценить трудную работу либреттиста. Разумеется, она не свободна и от недостатков — мы увидим это, разбирая

балет в его последовательном изложении, сцена за сценой, но уже по партитуре.

•

Первая картина «Спартак» — Триумф Рима — представляет собою пролог или, если угодно, музыкально-хореографическую увертюру к балету. Рим торжественно встречает полководца-завоевателя, с победой вернувшегося из похода во Фракию. Гремят фанфары, трепещет и шумит многоликая толпа, тяжелым маршем проходят легионы.

Колесницу увенчанного лавром триумфатора влекут пленные, обреченные на рабство или смерть. Среди них высится могучая фигура Спартака. Рядом жена его Фригия с веткой кипариса (печальное напоминание родины) и товарищ по несчастью, стройный юноша Гармодий. Небольшой и, кажется, незначительный эпизод привлекает всеобщее внимание. От грубого толчка легионера Фригия роняет ветку кипариса. Грозно выпрямившись, стиснув зубы, Спартак сильным неожиданным рывком останавливает движение. В тот же миг Гармодий поднимает и подает кипарисовую ветку Фригии. Торжественное шествие продолжается...

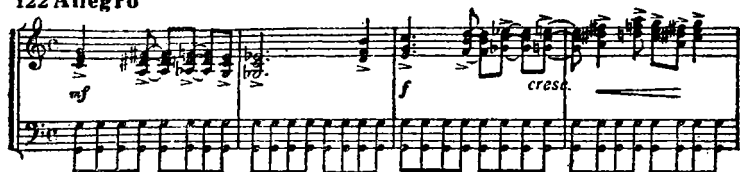
Этот наивно-романтический эпизод, хоть и не является особенно счастливой находкой драматурга, — здесь очень уместен и даже необходим, как сценический штрих, выделяющий главных героев в многофигурной картине пролога. Хачатурян великолепно развил мысль, заложенную в либретто, «дорисовал» пером симфониста то, что на сцене показано пока лишь намеком.

В музыке увертюры-пролога, живописующей шумное торжество шествия, рельефным контрастом сопоставлены две темы, играющие важнейшую роль в симфонической драматургии балета, — тема Рима и тема Спартака (примеры 122 и 123).

Ореол импозантной силы воплотился в теме Рима. В ней слышится тяжелая поступь легионов, подавляющая пышным могуществом, мрачным величием. Не хочу сказать, однако, что тема иллюстративна, — она скорее символична: тонко применяя изобразительные средства, композитор придает всему облику темы характер торжественной застылости (цепь грузно «переступающих» в синкопированном ритме аккордов на непрерывном ор-

ганировании баса, выколачивающего однообразно мерный и непреклонный маршевый шаг).

### 122 Allegro



[8-a bassa]

Тема Спартака зарождается в увертюре как порыв к свободе. Она очерчена выразительно-простой призывной интонацией — народной, я бы сказал даже, общенародной по складу. В ней невольно ощущаешь скрытую динамику, волю к действию, к борьбе (чему, конечно, способствует упомянутый выше сценический эпизод). В отличие от первой темы (Рим), изобилующей хроматизмами, она в основе своей строго диатонична (миксолидийское наклонение лада), лапидарна по форме (см. пример 123). Непосредственно вслед за призывной темой Спартака — и словно отклик на нее — в музыке ширится волна нарастающего движения, приподымающая образ героя<sup>1</sup>.

### 123 Meno mosso: Pesante



<sup>1</sup> Далее, в этом нарастающем движении обозначаются контуры темы гладиаторов, которая зазвучит в третьей картине (Цирк — марш гладиаторов; см. ниже).

Так обе темы возникают в непрерывном течении музыки пролога, живописующей триумфальное шествие. И в слитности сопоставления внутренне контрастных, противоположных по смысловому значению тем заключена затаенная сила драматического конфликта. Музыка, опережая сюжетное развитие пьесы, вносит уже в это пышное великолепие торжества неуловимую и тем более остро ощущаемую тревожность предчувствия грозных событий. Но сценического действия в прологе еще нет. Оно начинается в следующей, второй картине балета —

**Р ы н о к р а б о в.** Пестрая сутолока, шумливая суета, азартное возбуждение людского торжища. Римляне, и греки, германцы и галлы, фракийцы, африканцы, сирийцы... «Какая смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний!». Повсюду кричащие, ошеломляющие контрасты. Разнузданный разгул наживы и горькая обездоленность нищеты. Циничное высокомерие богатых покупателей, угодливая деловитость клиентов, лихорадочная торопливость торговцев, угрюмая покорность рабов и рабынь. А вокруг — беспокойно снующая, любопытная, жадная до зрелищ и развлечений толпа: ей на потеху здесь мимы, танцоры, акробаты, чревоушатели, фокусники.

Вся эта сцена невольничьего рынка в Риме составляет вступительную пантомиму второй картины. В партитуре она тематически связана с прологом («мотив толпы», см. ниже), но решение задачи иное. В прологе, мы помним, — музыка раскрывает и углубляет то, что в либретто дано лишь намеком; здесь, напротив, — сценическое движение зрительно конкретизирует и поясняет то, что в музыке рисуется как общий подвижный и красочный фон.

Опыт мастера подсказывает разумную экономию средств. Хачатурян не распyleт их на соблазнительное описание подробностей картины рынка рабов в музыке, блещущей эффектными контрастами, чтоб не ослабить впечатления от человеческой драмы. Он довольствуется коротким мотивом, промелькивающим в прологе (толпа, встречающая триумфатора; см. пример 124), для тематической разработки вступительной пантомимы, изображающей картину невольничьего рынка. Остальное восполняет хореографическая композиция.



Постепенно и все рельефнее вырисовывается линия музыкально-сценического развития. На общем подвижном фоне выделяются три характеристических танца: быстрый и легкий, акробатически игровой танец эфиопских мальчиков, плавный, пленительно гибкий танец рабыни-египтянки и буффонная пляска греческого мима<sup>1</sup>. Замечателен по музыке танец египтянки, в котором так причудливо слились и страсть, и горе, и прелесть неги («*belle d'indolence*»). Невольно вспоминаются тут тревожно страстные и печальные образы Востока, запечатленные в музыке кистью Бородина.

Танец рабыни-египтянки, выставленной на продажу и понукаемой бичом владельца, цинично выхваляющего свой «товар», погружает вас в гнетущую атмосферу аукциона невольников.

Внезапно толпа, жадно глазевшая на полуобнаженную танцовщицу, бросается в сторону: медленно подвигается поезд вельможи — на носилках возлежит претор и военачальник Марк Лициний Красс, выдвинутый еще свирепым диктатором Суллой. Красс, окруженный многочисленной челядью, направляется далее, а сопровождавшая его куртизанка Эгина остается.

Музыка этой сцены не столь значительна; появление Красса и Эгины отмечено пока что остиным мотивом равнодушно важной поступи (характеристика этих персонажей раскроется позднее). Эгина обратила внимание на группу военнопленных рабов, во главе со Спартаксом и Гармодием, которых бойко выторговывает владелец капуанской школы гладиаторов Лентул Батиат (в либретто он неправильно именуется Баниат). Статный Гармодий сразу привлек Эгину, и она непрекословно отбирает его себе. Лентул торопится приобрести Спартака, предвидя в нем славного гладиатора, а богатая куртизанка не прочь взять в услужение Фригию. Но тут неожиданно разыгрывается драма верной любви.

<sup>1</sup> Так в рукописной партитуре. В печатном клавире балета (М., 1955) третий танец композитором опущен. Купюра вызвана соображениями сценического действия и, на мой взгляд, оправдана.

Спартак и Фригия и в неволе преданы друг другу: лучше смерть, чем вечная разлука! В момент прощанья сверкнул кинжал над грудью Фригии — она готова поразить себя. Толпа замерла в немом смятении. Тогда Эгина с презрительной усмешкой «уступает» ненужную рабыню. И Фригия следует за Спартаком, чтобы разделить с ним горе и муки тяжелых испытаний. По странной, произвольной ассоциации вам припоминается вдруг упавшая ветка кипариса.

Фригия — романтическое отражение эллински благородного, мужественного характера Спартакa. И в романтическом сочетании трогательной нежности и суровой решимости заключена большая притягательная сила ее строгого образа. Едва намеченный в эпизоде с веткой кипариса (пролог), он облекается теперь музыкой и пластическим движением танца: Фригия гадает Эгине, а музыка говорит нам, что вовсе не судьбой куртизанки взволновано сердце Фригии, но судьбой Спартакa и предстоящей разлукой, и порывом самоотверженной любви, и неотступной думою о смерти:

125 *Lento*



В сосредоточенно скорбном «танце гадания» Фригию охватывает предчувствие трагической судьбы Спартакa, оно рождает в ее безмерно любящем сердце и тревогу,

и отчаяние, и непреклонную решимость быть до конца верной долгу любви — пусть даже ценою жизни<sup>1</sup>.

В смысле психологической чуткости и глубины воплощения душевного мира героини тема Фригии, — с ее печальным и строгим мелодическим профилем, с ее выразительными повторами характерной «интонации прорицания» (начальный оборот), светотенями гармоний и контрастами порывистых движений, — может быть названа образцовой. В ней, говоря словами А. Серова, правда выражения совпадает с чисто музыкальной, мелодическою красотой. Вслушайтесь, читатель, в эту тему любви и верности — она нам многое раскроет в драматургии музыкально-сценического (и хореографического) повествования о Спартаке.

Драматическое развитие темы Фригии («танец гадания»), пронизываемое призывными интонациями Спартака, завершается в заключительной, кульминационной по значению, сцене второй картины, содержание коей рассказано выше (прощание и неразлучность; см. клavier от [67] до конца). Фригия остается со Спартаком. Но в оркестре все еще слышен тревожный отзвук — «мотив прорицания». И вы понимаете: предчувствие не обманет Фригию — и тема ее прозвучит в финале драмы, как реквием павшему герою...

Проходит срок тяжелого искуса в школе гладиаторов, и вот уже предприимчивый Лентул Батиат спешит поразить жадную столицу новым зрелищем, в котором примет участие Спартак.

Третья картина балета переносит нас в шумную атмосферу гладиаторских «игр». Перед нами — Цирк в день праздничного представления.

Ликует буйный Рим... торжественно гремит  
Рукоплесканьями широкая арена...

Торжественно гремит и музыка оркестрового вступления, передающая возбужденность нетерпеливой толпы. Вместе с тем, это вступление служит и кратким симфоническим очерком всей картины: в музыке, словно

---

<sup>1</sup> Сцена с танцем гадания Фригии — счастливая находка для режиссера. Как ни странно, но эта находка осталась, в сущности, незамеченной в постановках балета «Спартак» — и ленинградской, и московской.

титры в кино, мелькают эпизоды предстоящих гладиаторских игр и боев; центральное же место занимает уже знакомая нам тема Рима (см. пример 122), оглашающая цирк в момент поднятия занавеса.

Начало настораживающее, многообещающее, и вы напряженно ждете развития драматического действия. Между тем на арене цирка разыгрывается пантомима-вакханалия: буйно-веселый хоровод сабинян и сабинянок, опьянение мужчин, танец женщин, набег римлян, бой и похищение сабинянок.

Эта сцена, после увертюры оркестровой, воспринимается как вставная «хореографическая увертюра». Без нее, пожалуй, можно было обойтись. Впрочем, она быстро проносится — на темпераментной музыке изобразительного характера. Не будем на ней задерживаться. Фанфарный сигнал означает, что пора начинать главную часть представленья. На арену выходят гладиаторы.

Есть нечто сакраментальное в этом сумрачном шествии людей, обреченных умирать в кровавом турнире на забаву толпе, встречающей их возбужденными кликами. Перед сраженьем *morituri* — идущие на смерть — салютуют толпе; а там, посреди римской знати, в почетной ложе красуется Красс с Эгиной, и рядом с нею раб Гармодий, товарищ Спартака и Фригии..

Глубоким трагизмом проникнута музыка Марша гладиаторов. С вагнеровским размахом передал в ней Хачатурян суровую торжественность и ощущение грозной, но скованной силы, шемящую тоску обреченности и глухой протестующий ропот. Тема гладиаторов, развернутая в этом марше (и составляющая его основу), связана с образом Спартака; первоначально — контурно — она вырисовывается в центральном эпизоде Пролога, в нарастающем движении, возникшем в музыке как отклик на призывную тему Спартака и ее непосредственное развитие (см. примеры 123 и 126).

126 *Tempo di marcia. Pesante*





В музыке Пролога эта образно-тематическая связь символична, она «упреждает» ход событий, осмысливает их в перспективе: рабы, впряженные в колесницу триумфатора — будущие соратники Спартака в восстании гладиаторов. Постепенно и все глубже внедряясь в сюжетно-сценическую ткань драмы, «символическое» обретает плоть и кровь реально зримых образов; симфонизм их становления-развития (опять-таки — во взаимосвязи) накапливает громадную силу драматической выразительности. Марш гладиаторов насыщен этою силой, и она требует действия. К сожалению, действие здесь снова отстраняется весьма эффективным, правда, но чрезмерно затянутым зрелищем.

Три больших гладиаторских сражения заполняют картину; они демонстрируют во всех подробностях и с почти натуралистической точностью (как это описано в либретто) кровавые забавы древнего рабовладельческого Рима.

Сначала на арену цирка выходят андабаты<sup>1</sup> — гладиаторы в шлемах с закрытым забралом; они бьются вслепую, не видя друг друга, и тем более страшен их мучительно долгий бой. Падают сраженные гладиато-

<sup>1</sup> Андабат (лат. andabata), а не андобат, как значится в печатном либретто.

ры, их трупы убираются с арены, а фанфарный звон возвещает о следующей «игре».

Выступают Ретиарий («Рыбак» — у него в руках сеть и легкий трезубец) и Мармилон («Рыба») в гальском шлеме, вооруженный тяжелым мечом<sup>1</sup>. Ретиарий должен, изловчившись, набросить сеть на своего противника, чтобы затем поразить его трезубцем. Но после длительной борьбы Мармилон пронзает мечом Ретиария. Умиравший гладиатор проклинает ненавистный Рим. Толпа неистово шумит, требуя новых забав.

Что знатым и толпе сраженный гладиатор?

Он презрен и забыт... освищенный актер.

Еще битва. В ожесточенной схватке сталкиваются теперь два отряда гладиаторов: самниты с прямыми короткими мечами и фракийцы — с кривыми<sup>2</sup>. Среди фракийцев выделяется могучая, великанская фигура Спартака. И, кажется, только он не теряет хладнокровия в этой коварной игре со смертью. Движенья его рассчитаны, удары точны. Меж тем редют ряды товарищей Спартака, и, наконец, он остается один против пятерых самнитов. В этот критический момент опасность умножает силы героя. В яростном беге он разит четырех противников; пятый повержен наземь. Ненасытная толпа иступленно рукоплещет: «добей!». Но Спартак с горделивым спокойствием вонзает свой меч в песок арены. Вновь гремит торжественное начало оркестрового вступления, конец началом завершая.

Итак, гладиаторские сражения (или «игры», как называли их римляне) занимают большую часть третьей картины, и не только по времени и месту, но, главное, по приданному им значению. Оправдано ли это? Замысел авторов, во всяком случае, понятен. «Ни в чем, быть может, не проявлялись так открыто пресыщенная жестокость рабовладельцев древнего Рима, равнодушное презрение к рабам, их потребностям, интересам и самой

---

<sup>1</sup> Эти образные обозначенья, конечно, условны. Мармилон вообще — тяжело вооруженный гладиатор. Ретиарий — гладиатор с сетью (лат. rete — сеть).

<sup>2</sup> Число сражавшихся в гладиаторских играх-боях доходило до нескольких сот пар.

жизни, как в организации гладиаторских боев», — говорит историк<sup>1</sup>. И мысль авторов художественного произведения о восстании Спартака правдиво показать, изобличить эту чудовищную жестокость рабовладельческого Рима — безусловно верна. Однако в сценическом (и музыкально-сценическом) претворении этой мысли допущен, мне кажется, серьезный недостаток — эстетическое и драматургическое свойства.

Либреттист, а вслед за ним и композитор слишком увлеклись внешне изобразительной стороной кровавого зрелища в римском цирке и, вольно или невольно, нарушили эстетическое чувство меры. Возможно, что они рассчитывали на громадное эмоциональное воздействие, на потрясающую силу впечатления этой картины гладиаторских битв, но получилось нечто иное: устрашающий пафос количества смертоносных схваток на сцене (да еще на балетной сцене) угнетает и быстро утомляет зрителя-слушателя<sup>2</sup>.

Тут надобно принять во внимание и момент чисто психологический. Ведь наша современная аудитория, для которой и написан балет, воспринимает эти самые гладиаторские бои не иначе, как утонченно циничное убийство людей, повинных лишь в том, что они проданы в рабство. Она (аудитория) единодушна в своем сочувствии и к несчастным андабатам, и к Ретиарию, равно как Мармилону, и к фракийцам, равно как самнитам. Она не может радоваться победе одних, поражению других. Ибо знает, что это все рабы, специально обученные «искусству» убивать друг друга для развлечения глумливой толпы развращенного Рима! Стало быть, вряд ли современную аудиторию может эмоционально увлечь, захватить непомерно затянутый и натуралистически подробный показ кровавых гладиаторских состязаний в третьей картине балета. И если б еще эти бои подвигали сюжетно-сценическое развитие драмы, а то ведь нет

---

<sup>1</sup> П. Карышковский. Восстание Спартака. Госполитиздат, М., 1956, стр. 28.

<sup>2</sup> Лессинг очень верно заметил в своем «Лаокооне», что «гладиаторские игры были главнейшей причиной низкого уровня римской трагедии... Самый сильный трагический гений, привыкнув к этим сценам убийства, возведенного на степень искусства, неизбежно должен был впадать в напыщенность и хвастовство». («Лаокоон». М., 1933, стр. 77).

— ради их эффектной демонстрации авторам пришлось приостановить действие.

Все это, вместе взятое, свидетельствует о том, что мысль (и верная мысль) авторов — подчеркнуть и заострить в сцене Цирка драматический конфликт (Рим и рабы-гладиаторы) выражена несколько поверхностно и притом с чрезмерным увлечением внешними эффектами. Образное решение задачи в либретто заменено, по сути дела, воспроизведением факта, и правда факта вступает (в данном случае) в противоречие с художественной правдой. Этим, я думаю, объясняется и то, странное на первый взгляд, обстоятельство, что самая, казалось бы, сильная и эффектная сцена зрелища гладиаторских боев не производит на зрителей ожидаемого воздействия: охватывающее вас сначала острое возбуждение скоро сменяется усталой подавленностью.

— Позвольте, а как же музыка? — спросит читатель. — Неужто здесь нельзя ничего сказать о выразительной силе хачатуряновского симфонизма, о щедрой красочности его оркестра?

Да, музыка вносит светлый луч в это темное царство крови, пота, трупов и... улюлюкающей толпы. Но — лишь в финале картины, там, где вновь вырастает перед нами гневный и благородный Спартак. Что же касается сценического воспроизведения самих гладиаторских боев, то тут либреттист поставил композитора в крайне трудное положение, и роль последнего оказалась мало-благодарной: он вынужден был иллюстрировать музыкаю цирковое зрелище дивертисментного характера.

Хачатурян, конечно, постарался выполнить свою задачу как можно лучше, интереснее, изобретательнее, настойчиво стремился придать музыке симфонический размах. Он удачно использовал интонационную выразительность темы гладиаторов, неуловимо напоминаемой оркестром в шуме сражений; для вящей мрачности колорита вел в партитуру мотив секвенции «Dies irae»<sup>1</sup> (в битве андабатов, затем — модифицированно — в драматическом эпизоде схватки Ретнария с Мармило-

---

<sup>1</sup> См. клавир «Спартака» (М., 1955), стр. 116 и 133. Заметим, что секвенция «Dies irae», приписываемая Фоме Челанскому, возникла по крайней мере через тринадцать столетий после описываемых событий. Но... простим композитору сей анахронизм.

ном); широко применил в целях изобразительности динамику мощных звуковых нарастаний; позаботился и о блеске эффектной оркестровки.

Но все это лишь украсило однообразие, не создав еще многообразия подлинно симфонического развития. Да и был ли повод для такого развития в самой сцене гладиаторских баталий? Необходимость непрерывно «сопровождать» их музыкою не давала простора именно музыке! И хотя, изошряясь в изобретательности, композитор, как говорится, мобилизовал все технические ресурсы современного оркестра, ему не удалось избежать в музыке общих мест и рамплиссажей (всевозможные шумовые эффекты, рокочущие *tremolando*, громоподобные *crescendo*, каскады хроматических фигур, сигнальные меты, всплески пассажей и т. д.).

И тут сказалась та самая чрезмерность, которою либреттист, как видно, увлек композитора<sup>1</sup>. Не буду, однако, во всем винить первого (стало уже банальной традицией причину любого недостатка музыкально-сценического произведения выискивать в либретто). Хачатурян — зрелый художник и крупных мастер, он мог и даже обязан был добиться иного, более органичного и действенного решения картины Цирка или, уже во всяком случае, радикально поужать непомерно растянутую и перегруженную сцену гладиаторских боев, с тем чтобы дать простор драматическому действию, выражаемому музыкой и танцем, которого, к стати сказать, так не хватает в третьей картине балета.

Посмотрите, как преобразается музыка в финале той же самой сцены, когда, наконец, «дело доходит до дела», когда в последнем бое фракийцев и самнитов (он мог бы быть первым и последним) рельефно выделяется фигура борющегося Спартака, и вы, восхищаясь его мужеством и смелостью, в то же время испытываете острое чувство тревоги за судьбу героя, которого уже

---

<sup>1</sup> Небольшая выкладка. Разверните печатный клави́р балета, перелистайте третью картину (стр. 85—160) и обратите внимание на ее композицию: Вступление (17 страниц), вставная Пангомила-вакханалия «Похищение сабинянок» (10 стр.), Выход гладиаторов (3 стр.) и затем три боя (46 стр.). Действия почти нет, танца — также (это в одной из центральных картин балета!). Чрезмерность внешней изобразительности повлекла за собой драматургическую недостаточность.

успели полюбить. Горячий отклик своим переживаниям и думам вы слышите — в музыке. Словно оторвавшись от окровавленной арены цирка, она несется ввысь. Призывная тема Спартака получает вольный разбег и стремительное развитие —

127 Allegro vivace

Con 8-va



достигающее своего апогея в момент, когда Спартак-победитель бросает вызов Риму...

Так завершается третья картина, и с нею первый акт балета.

\*

Во втором акте эпопея Спартака разворачивается гораздо интенсивнее. Уже в четвертой картине (первой в этом акте) музыкально-сценическое развитие набирает энергичный темп.

Под мрачными сводами Казармы гладиаторов томятся участники кровавых боев в Цирке, которым судьба милостиво продлила срок рабской жизни. Надолго ли? — вопрос этот тяготит каждого при виде раненых, обреченных на смерть в казарме. Он волнует и Спартака, объятая печальной думой.

Фригия склонилась над умирающим гладиатором. Строгий и словно застывший танец исполнен скорби, любви и немого протеста. Сцена глубоко захватывающая: в «мраморной» пластике танца-изваяния вы ощущаете — благодаря музыке — громадную напряженность внутренней жизни, и сама смерть гладиатора возбуждает порыв к жизни, к борьбе за свободу.

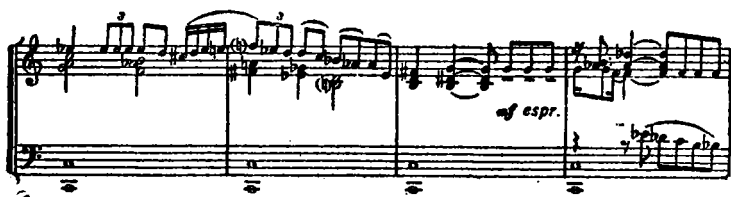
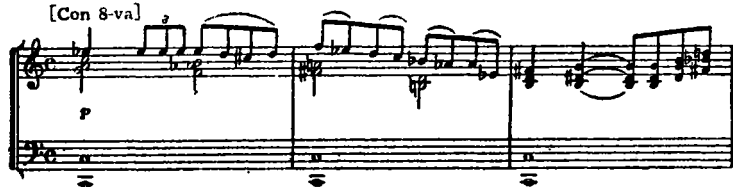
Да, музыка творит чудо, раскрывая то, что бессильно выразить слово. И музыка здесь ведет действие. Еще неподвижен в тяжелой задумчивости Спартак. Еще скорбит над умирающим гладиатором Фригия. А музыка взволнованно повествует о том, как гнет, нищета и отчаянье рождают гнев в сердцах измученных рабов и как зреет в их сознании еще смутная мысль о воле.

Звучит, постепенно разрастаясь, драматическая тематическая мелодия, словно взывающая о возмездии за безвинно

погубленные жизни. И память слушателя улавливает в этой новой теме нечто близкое, знакомое, инаково выраженное и тем более притягательное. Печальные отголоски «прорицания» Фригии (мысль о судьбе Спартака) и марша гладиаторов, «идущих на смерть», — пронизывают возникающую здесь тему-мелодию, усиливая в ней (по закону образных ассоциаций) мятежный дух протеста: напоминание безысходно тяжелой доли — в данной сценической ситуации — одушевляет пафос драматической темы, которая станет символом борьбы гладиаторов (ср. примеры 125, 126 и 128).

# 128 *Adagio sostenuto*

[Con 8-va]



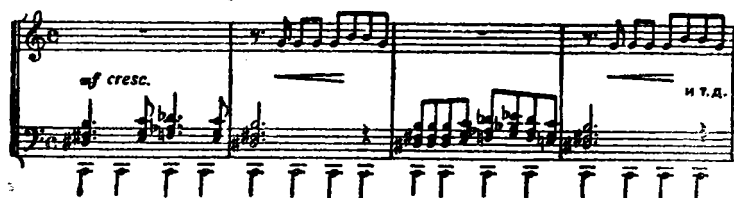
При очень строгой придирчивости можно упрекнуть здесь композитора в несколько преувеличенной аффектации (такова уж склонность его темперамента). Можно заметить «родимое пятнышко» — неожиданный «ашугский

поворот» во втором разделе темы. Но не в этом главное. Тема убеждает внутренней логикой развития, волнует скрытой в нем динамикой, она романтически выразительна, и выразительность ее — опять-таки благодаря образным ассоциациям — многозначна (о чем еще будет речь впереди). Эта тема — один из ярко-характерных образов хачатуряновского симфонизма.

В начале картины тема-мелодия звучит траурной прелюдией (*Andante sostenuto, pianissimo*), концентрируя в образе Фригии, в ее скорбном танце общую настроенность сцены умирающего гладиатора — суровую сосредоточенность, затаенную тревожность. Резкий, крутой поворот в музыке (*Allegro*) рассекает напряженную атмосферу картины.

Смерть гладиатора выпрямила Спартака. Он убеждает товарищей бежать из этой тюрьмы-казармы, объединиться в борьбе за волю. Его возбужденный «хорёоречитатив» (в музыке возникающий из ритмо-интонаций темы Спартака) —

#### 129 *Allegro non troppo*



переходит в героический Танец свободы: широко и мощно звучит теперь та же самая тема борьбы (*Appassionato, fortissimo*).

Один за другим присоединяются к Спартаку запертые в казарме гладиаторы. Собирается первый отряд восставших. Предупрежденный доносчиком, вбегает Лентул Батиат со стражей. Но поздно — сорваны замки, разбиты решетки, путь открыт! Примяв перепуганную стражу, спартаковцы вырываются на свободу.

Симфоническая картина восстания (*Allegro non troppo*) великолепна. Все, что таилось, зрело, росло в подспудных глубинах сознания рабов, «проклятием заклеянных», — тоска по родине и мечта о воле, люта-тая ненависть к убийцам-угнетателям и большая чело-

вечья жажда жизни, — все это одушевляет стихийный порыв мятежных гладиаторов, так хорошо переданный в музыке.

Развивая, сливая, синтезируя характерный тематизм предшествующих картин, Хачатурян создает емкий, многогранный и динамичный образ восстания, увлекающий вас не только изобразительной живописностью, но и выразительной силой симфонических обобщений.

Подобно молниям в ночную бурю сверкают грозные фанфары Спартака. Его призывная тема «ведет» симфоническое движение, в котором слышатся и отголоски марша гладиаторов, и натиск боя (мотив битвы фракийцев и самнитов), и звон мечей, и победные кличи восставших. В тематическом развитии всей этой картины композитор мастерски использует интонации, ритмы, попевки, мотивы, связанные с образами Спартака, Фригии и гладиаторов; он подчиняет их единому, неукротимо нарастающему движению, в символической перспективе которого (уже при закрытом занавесе) вновь появляется драматическая тема борьбы поднявшихся рабов. Здесь ее звучание проникнуто суровым пафосом торжествующей силы (*Andante maestoso, tutti*: ср. сцену смерти гладиатора и Танец свободы Спартака).

\*

Бурная сцена восстания гладиаторов оттенена светлым контрастом «пастушеской идиллии», которою начинается пятая картина, следующая за четвертой без перерыва (*attacca*).

Мирный пейзаж — в полях Кампаньи, где пролегает старая Аппиева дорога, ведущая из Капуи в Рим. Час вечернего отдыха. Свирель пастуха; напев, напоминающий тему Спартака. Простодушный игровой танец «Волк и овечка». Обаятельную мелодию танца хочется оставить в памяти читателя:

### 130 *Allegretto giocoso*





После четырех картин, в которых господствовало состояние драматической напряженности, такая небольшая пастушья интермедия на лоне природы очень уместна. Она вносит необходимую разрядку, покой созерцания; отнюдь не разнеживая слушателя, она, напротив, усиливает его интерес к дальнейшему разворачиванию событий.

По Аппиевой дороге движется колонна восставших гладиаторов. Пастухи встречают их дружелюбно. Возвращаются с полей после работы крестьяне (вольные) и рабы. Все с волнением слушают рассказ Спартака о восстании, братаются с гладиаторами. Вскоре им удастся захватить военный обоз римлян. Спартаковцы вооружаются копьями и мечами. Силы их растут.

Рассказом Спартака, убеждающего крестьян-рабов Кампании примкнуть к восстанию, начинается героическая пантомима. Она построена на искусном развитии темы борьбы гладиаторов, динамизируемой хореоречитативом Спартака и его призывными фанфарами (пример 129).

Развитие достигает кульминации в финальном *Maestoso*: тяжелая и грозная поступь масс, объединившихся под знаменами Спартака. Это *Maestoso* звучит как некая фантастическая «павана».



Музыка пантомимы, в которой разрабатывается хорошо знакомый нам тематический материал, раскрывает образ в новой перспективе: восстание, поднятое Спартак, ширится, разрастается, оглашая боевыми кличами древнюю Аппиеву дорогу...

В искусстве плодотворно то, что оставляет свободное поле воображению, — говорит Лессинг. Пятая картина «Спартака» невелика по размерам, лаконична в выражении музыкально-сценического действия, однако ее роль в драматургии балета плодотворна. События в полях Кампаньи скромны по масштабам и, конечно, менее эффектны, чем зрелище Цирка (третья картина), — но они показаны в беге, в развитии, в движении с перспективой. И воображение зрителя, если он не только любит балетом, но и глубоко вникает в музыкальную драматургию, — дорисует могучий размах этих событий полнее и лучше, нежели самое подробное их «описание» на сцене<sup>1</sup>.

Назревший конфликт обнажается в шестой картине (завершающей второй акт). Пышный пир у Красса, вельможи-претора, прозванного современни-

<sup>1</sup> Остается только дивиться печальному факту: в первой же постановке балета на сцене Ленинградского театра имени С. М. Кирова пятая картина («Аппиева дорога») была выброшена...

ками Dives — богач. Он—олицетворение развращенной римской знати, нажившей громадные состояния чудовищной эксплуатацией рабов, спекуляциями и военными грабежами. Пиршество у Красса — честолюбивый разгул этой знати, пресыщенной и ненасытной. Против нее направлен удар Спартака, поднявшего восстание рабов.

Воспроизвести в балете такое пиршество — как колоритный фон для драматического столкновения противоборствующих сил — задача благодарная и трудная. Хачатурян решил ее творчески интересно, создав своеобразную «симфоническую вакханалию», притом — с внутренней сюжетной линией, осмыслившей вынужденную дивертисментность картины.

Музыка сверкает великолепием красочных контрастов, мелодий, ритмов, танцевальных движений. Но, заметим, — самого Красса в ней нет. Композитор оставил его вне музыки (значит, и вне хореографии), лишил самостоятельной, индивидуально-характерной темы, однако же убедительно «представил» его слушателям.

Извращенность жестокой и пошлой натуры Красса он показал в отраженном свете образа куртизанки Эгины. Сознательно он это сделал или интуитивно, — утверждать не берусь. Во всяком случае, чутье не обмануло художника. Да, присутствие Красса во все время ощущаете в музыкально-сценической характеристике, в движениях и поступках его пленительно-коварной и утонченно развратной наложницы. Она-то и является главной героиней пира, царицей нимф и распорядительницей развлечений. Низменные инстинкты Красса руководят ею, когда она разыгрывает сцену обольщения юноши-раба Гармодия, чтобы распалить пресыщенную плоть вельможи-претора. И Гармодий, безнадежно плененный чарами Эгины, приносит ее на руках к ложу Красса...

Так в сцене обольщения (составляющей основу всей симфонической вакханалии) возникает новый сюжетный мотив, сыгравший весьма важную роль в дальнейшем развитии драмы: любовь Гармодия к Эгине, любовь безотчетно преданная и роковая для доверчивого раба, оказавшегося во власти сладострастной куртизанки. Преданность Гармодия Эгине обернется предательством.

Сцена обольщения — «балет в балете» — раскрывается в танце и пышно декорируется гирляндой танцев: вступление и хоровод нимф — Гармодий в полете за

ускользающей Эгиной — их лирический дуэт-*Adagio* среди нимф — танец любви Гармония — танец-зов Эгины — общая вакхическая пляска и заключение (Гармодий с Эгиной у ложа Красса).

Музыка всей этой сцены, хоть она и «разбита», по балетной традиции, на танцевальные «номера» и эпизоды, — представляет собою органически целостную композицию, мастерски построенную на колоритном сопоставлении и развитии тем Гармония и Эгины, обрамляемых мелодическими узорами хоровода нимф. Важная роль этой сцены в драматургии балета очевидна.

В непрерывном движении музыки, блистательно оркестрованной, рельефно вырисовывается образный тематизм сцены. Уже в самом начале (вступление) появляется гибкая, энергично ритмованная тема Гармония. Настойчивая и все ускоряемая повторность характерного мотива тонко передает нетерпение влюбленного юноши:

132 [*Allegro*]



Гармодий ищет Эгину. Но хоровод нимф окружает его. Мелодия танца нимф, полная «томной неги», — одна из тех, что близко роднят музыку Хачатуряна с пленительной восточной лирикой Бородина:

133 *Moderato*



Среди нимф является Эгина, Гармодий стремится к ней, она ускользает. Эта «манящая» игра, отраженная в музыке порывистыми движениями нетерпеливой темы Гармония, завершается любовным дуэтом — *Adagio* Эгины и Гармония.

Происходит удивительная метаморфоза. Короткая и легкая в полете тема Гармония «растекается» и исчезает

в протяженной, возбужденно страстной мелодии *Adagio*, обволакиваемой пряными гармониями. Слух едва улавливает в ней опорные интонации темы-первоисточника. Узнать ее трудно, — но не трудно понять смысл этой перемены: очарование близости Эгины отуманивает сознание Гармония, страсть, безраздельно овладевающая им, делает его неузнаваемым. Кажется, только выразительная сила музыки способна так гибко передавать переменчивость душевных движений. И композитор владеет этой силой.

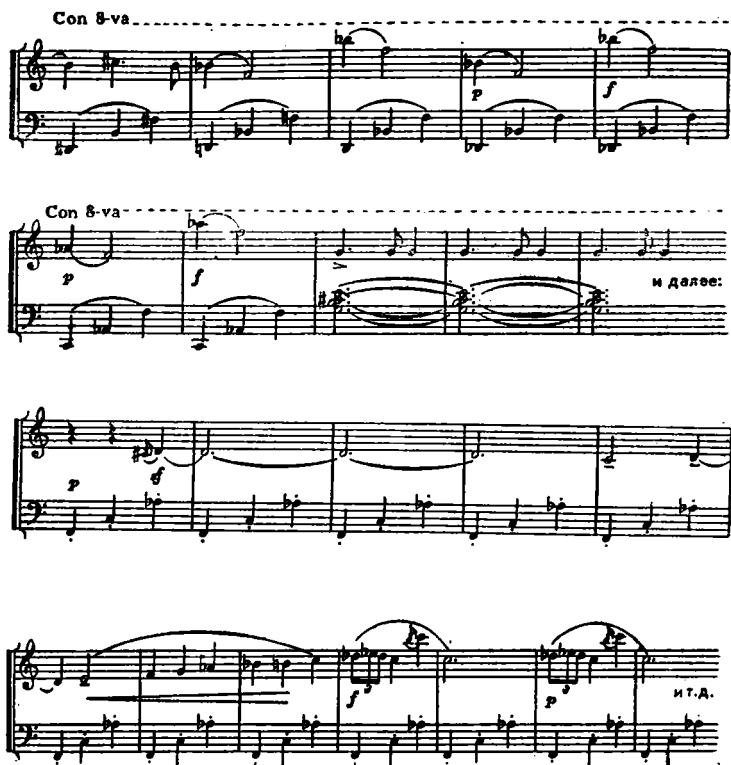
134 *Andante sostenuto*



Финал *Adagio* обрамлен слегка варьированной темой нимф: сии воздушные создания в самый патетический момент дуэта осыпают цветами Эгину и Гармония. Это красивенькое заключение отдает уже приторной стилизацией во вкусе балетов Дидло; к счастью, оно не размазано. Из-за живой «ширмы» нимф вырывается Гармония и проносится в стремительном, радостно возбужденном танце (построен на основной его теме, *Allegro vivace*, ср. пример 132). И вот венец всей сцены обольщения, один из шедевров хачатуряновской музыки — танец Эгины:

135 *Allegro vivace*





Упоение чувственной красоты воплотилось в этом образе дразнящей, увлекающей, коварно играющей плясуньи. В ее капризно своенравном интонационном профиле вы, быть может, заметите черточки сходства с Карменситой, но — сходства внешнего, ибо характеры совершенно различны. Карменсита — дитя свободной страсти, которой она отдается со всею горячностью своей благородной и цельной натуры. Эгина — избалованное дитя рабства и искусная жрица сладострастия, которое стало ее профессией. Страсть играет Карменситой. Эгина играет сладострастием. Вот эту упоенность игры, ее неотразимую обольстительность композитор превосходно выразил в танце Эгины; его блистательным завершением (расширенной кодой) служит общая вакхическая пляска — на той же теме, вихрем проносимая (*Presto*).

Пиршество в полном разгаре. Вакханалия продолжается. Одурманенный Гармодий, подняв трепещущую Эгину, покорно несет ее к ложу претора (в оркестре затухают отголоски томного *Adagio* и уже подготавливается тема следующего танца — с кроталиями). Гости Красса, раздраженные сценой обольщения, нетерпеливо ждут новых возбуждающих зрелищ. Не к ним ли обращены язвительные строки гневного Ювенала:

Может быть, ждешь ты теперь, что здесь начнут извиваться  
На гадитанский манер в хороводе певучем девчонки,  
Под одобренье хлопков, приседая трепещущим задом?..

Да, после танца с кроталиями (медные тарелки), исполняемого вакханкой и четырьмя молодыми рабами<sup>1</sup>, выступают гадитанские девы — невольницы из Гадеса, города Южной Испании (ныне Кадис). В античном Риме гадитанские танцы известны были своей откровенной оргиастической эротикой. Не случайно упоминает их Ювенал, бичуя развратную роскошь пиров римской знати. («Для богачей это способ будить их вялую похоть, точно крапивой», — говорит он). Не случайно и в картине пиршества у Красса танец гадитанских дев «приберегается» к концу вакханалии и служит ее кульминацией. Вначале сдержанный, медлительный, вкрадчивый, он постепенно переходит в буйную оргию. И во время этой оргии на пирующую знать обрушивается грозной карой спартаковское восстание. Умный драматургический расчет безошибочен.

Танец гадитанских дев — ритуального происхождения. В нем сохранилось нечто от культа финикийских жриц любви, проникшего в Южную Испанию из стран Переднего Востока (как известно, Гадес основан был в глубокой древности финикийцами и на протяжении нескольких столетий оставался их колонией).

В балете гадитанский танец толкован как своего рода «ритуал страсти»; при этом он очень облагорожен, я сказал бы, романтизирован музыкою. Эластичная тема танца —

---

<sup>1</sup> Мелодия этого танца вырисовывается в предыдущем эпизоде; таким образом, и после сцены обольщения не нарушается непрерывность тематического развития (см. клавиры — №№ 25 и 26).

## 136 Andante



оригинальна тонким (неуловимым и ясно ощущаемым) сочетанием обрядовой строгости и эмоциональной возбужденности, торжественной сосредоточенности и экзотической пряности. Все это оттеняется своеобразием ладовой выразительности мелодического мажора (т. е. *мажора*, в котором *минорны* и субдоминанта и доминанта). Оstinатное движение темы — с характерными кадансовыми «приседаниями» — окутывается таинственно мерцающими гармониями.

По-своему используя знаменитый прием равелевского «Болеро», Хачатурян придает вариантному изложению-развитию гадитанской темы громадную силу непрерывного динамического нарастания. Танец, проникнутый пафосом чувственности, достигает кульминации. Гадитанские плясуны сбрасывают с себя хитоны. Пирующая знать неистовствует. Она не слышит отдаленного шума битвы. Но Крассу уже сообщили тайком неожиданную весть — приближается армия восставших рабов.

В оркестре возникает тема Спартака — острым контрапунктом иступленно звучащей теме гадитанского

пляса, но не сливается, а сталкивается с нею и точно «опрокидывает» ее. Танец все еще продолжается, но тревожная весть быстро распространилась, и гостей охватывает паника. Красс, приказав Гармодию поджечь дворец, скрывается вместе с Эгиной. Важные римляне со своими матронами, смешавшись с плясуньями — нимфами и гадитанками — мечутся в страхе, ища спасенья. Поздно — уже показался отряд гладиаторов, и благородный Спартак радостно приветствует Гармодия.

Победным маршем вступает армия восставших рабов во владения Красса. Языки пламени поднимаются над подожженным дворцом. Узнав, что в горящем здании остался ребенок одной из рабынь, Спартак бросается туда и выносит спасенного малыша матери. И тут только он видит жалкие остатки пышного пиршества и толпу вельможных римлян с искаженными страхом и злобой лицами. Вот они — мучители и убийцы рабов. Мгновенно в памяти Спартака проносится мрачная картина цирка (в оркестре звучит тема марша гладиаторов). И перед нами уже иной Спартак — не великодушно благородный, а яростный — *acer Spartacus*, как называет его Гораций. Он приказывает знатым римлянам биться друг против друга в качестве... гладиаторов-андабатов, и пусть теперь рабы будут зрителями циркового представления! Грозным весельем спартаковцев сопровождается эта сцена народного возмездия. Танцы воинов при свете громадного костра завершают торжество победы.

Большой, драматически насыщенный финал второго акта (начиная с появления Спартака) замечателен по музыке, — от нее веет вольнолюбивым духом бетховенского «Прометея». Здесь вновь господствует героическая тема Спартака. Но теперь — в атмосфере подъема и победного торжества спартаковского восстания — по-новому воспринимаешь эту, хорошо знакомую, лапидарную тему, невольно любясь ее бетховенски суровым профилем, ее горделивой осанкой. Тема властно управляет неуклонно нарастающим движеньем. Ею вызван к жизни и отмеченный выше контрастный эпизод, возрождающий в памяти выход гладиаторов перед сраженьем в цирке (из третьей картины). Этим напомним подготовлен поворот к сцене «гладиаторского боя» знатных римлян — гостей Красса. Музыка битвы андабатов (из

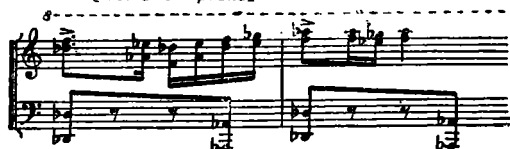
той же третьей картины). дополняется пародийно-танцевальной интермедией — спартаковцы, приплясывая, подзадоривают злыми шутками и насмешками перепуганных и опозоренных римских патрициев.

Победным ликованием проникнуты следующие затем танцы воинов: фракийский Танец с мечами и общий, заключительный, Танец на щитах, высоко вздымающих Спартака в пурпурном плаще. Этот танец славы Спартака необычайно ярок и по музыке. Тема героя, тема восстания поднимается в гибком, динамичном развитии своеобразной карманьолой —

137 Maestoso, alla marcia



[Тема Спартака]



словно предвосхищая революционные бури грядущих столетий... Романтическим отголоском звучит тонко вплетенная в музыку танца тема марша гладиаторов. Апофеоз свободе венчает симфоническую картину.

\*

Восстание Спартака взметнулось на волю и прокатилось по стране, угрожая самому Риму. Десятки тысяч угнетенных и обездоленных людей разных племен, разных судеб, разных чаяний объединила в могучем порыве эта первая цель восстания — вырваться из рабства на свободу. И она была достигнута.

Однако конечная цель всей дальнейшей — напряженной, суровой борьбы для многих и многих восставших оставалась отнюдь не ясной. В этом смысле настоящего, полного единства среди них не было, да и не

могло быть. Ибо восставшие рабы, по замечанию В. И. Ленина, «никогда не могли создать сознательного большинства, ...не могли ясно понять, к какой цели идут»<sup>1</sup>. Этим объясняются и часто возникавшие в лагере Спартака разногласия, печальные последствия которых сказались в трагическом финале восстания.

Полководческий гений Спартака вел огромную армию от победы к победе. Выйдя боевым маршем на север Италии, он наголову разбил войско Кассия при Мутине. Затем, неожиданно повернув на юг, обратил в бегство легионы двух римских консулов Пицене. После этих побед, овевших бессмертной славой имя Спартака, казалось, — армия рабов двинется сразу на Рим. Но Спартак принял иное решение. Умом государственного мужа он понимал, что силы Рима могущественны, его военные ресурсы неистребимы. К тому же итальянские города страшились, но не поддерживали движение восставших рабов. Спартак отказался от предполагавшегося похода на Рим, вопреки настояниям некоторых своих военачальников. Он повел войска на юг, направляясь к берегам Сицилии.

Возможно, что его влекла смелая идея — перебросить пламя восстания в римские провинции и, пробуждая там дремавшие силы повстанческого движения, охватить огненным кольцом борьбы рабовладельческую державу. Во всяком случае он был уверен, что выведенная из Италии многотысячная армия восставших рабов — греков, фракийцев, африканцев, сирийцев, германцев, галлов — прочно обретет родину и завоеванную в боях свободу... Решение было принято, несмотря на внутренние разногласия.

В то время, когда армия спартаковцев начала продвигаться на юг, римский сенат с лихорадочной поспешностью готовился к решающим схваткам. Теперь во главе римских легионов стал претор Марк Лициний Красс, получивший от сената вместе с назначением «чрезвычайные полномочия». План Спартака был для Красса загадкой, и он опасался быстрых решительных действий. Осторожно, «кошачьим шагом», прячась и выжидая, шел он по следам Спартака, рассчитывая в удачный момент перерезать ему путь...

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 449.

Так развивались (в общих чертах) события «гладнаторской войны», о которых необходимо здесь напомнить, поскольку они не раскрываются, а лишь предполагаются в сюжетной композиции хореодрамы Хачатуряна.

Конечно, балет не историческая хроника, и строгие требования жанра выдвигают перед авторами особые музыкально-сценические задачи, диктуют свои средства художественного обобщения фактов и событий. Конечно, героический финал второго акта символически перспективен — он открывает широкий простор творческому воображению слушателя. Но не слишком ли много возлагают здесь авторы на специфику жанра и на воображение слушателя? Не досадно ли все же, что почти весь громадный путь победного движения Спартака проходит где-то между вторым и третьим актом? Да и так ли уж верно то, что специфика жанра не позволяет вывести это движение на сцену (хотя бы в образно обобщенной форме), а посему слушатель-зритель должен его представить себе мысленно?..

Выше говорилось, что декларированный либреттистом Н. Волковым (в предисловии к балету) принцип самоограничения в выборе исторических фактов и событий соответственно требованиям жанра в общем правилен. Вместе с тем отмечалось, что применение данного принципа не всегда логично и убедительно. Мы видели это на некоторых примерах в разборе первых двух актов (вспомним хотя бы картину Цирка), видим теперь, приступая к третьему, где поворот музыкально-сценического действия клонится уже к трагическому концу. Стало быть, высшей кульминацией спартаковского движения в хореодраме остается финал второго акта — разгром пиршества у Красса и заключительная сцена праздничного ликования восставших. Сцена превосходна. Но в масштабной драматургии хачатуряновского балета — как апогей движения — она представляется мне все же недостаточной.

Гигантский размах спартаковского восстания — крупнейшего восстания рабов во всей истории античного мира — мог получить и более сильное, действительно яркое выражение. И, думается, не ограничительные требования жанра явились здесь помехой. В начале главы уже было замечено, что художнику не дано права нарушать границы жанра, но ему дан талант, чтобы расширять их,

т. е. открывать и завоевывать новое в жанре. Это относится, конечно, не только к Н. Волкову, но и особенно к А. Хачатуряну: многое открыто и многое завоевано его инициативным талантом в жанре балета — музыкально-хореографической драмы. Потому и спросится с него многое. И если бы он здесь, не довольствуясь уже достигнутым и не слишком увлекаясь красочно-изобразительной (а в то же время и ограничительной) тенденцией либретто, смелее и шире развернул картину самого восстания, показал его стихийно неуправляемую мощь, от которой содрогнулась всемогущая Римская держава, — задача решена была бы творчески глубже и полнее.

Скажут, что мы требуем идеала. Да, идеала, но соразмерного таланту художника и, следовательно, вполне достижимого. Ведь «Спартак» задуман и выполнен как монументальное произведение героического стиля. И мы ждем высшего обобщения героической борьбы спартаковцев в развитии живых конкретных образов сюжетной и музыкально-сценической композиции хореодрамы. Мы ждем этого после великолепной подготовки — финала второго акта (разгром пиршества у Красса), который звучит как зов к борьбе, да и в либретто завершается многозначительной ремаркой: «Спартак вздымает меч — как боевой клич: «вперед, к победе». Значит, ожидания наши были не беспочвенны, а о творческих возможностях Хачатуряна говорить не приходится.

Между тем, авторы удовлетворились именно финалом второго акта, как высшей кульминацией победного движения Спартак. Возможно ли такое решение? Да, возможно. Оно облегчает задачу авторов, но, вместе с тем, упрощает смысл общей картины восстания и затрудняет дальнейшее восприятие. Ибо после второго акта в либретто опускаются важные исторические события, определившие в действительности высшую точку подъема, «апогей» борьбы спартаковской армии, и зритель должен хорошо знать все эти события, чтобы мысленно их себе представить, либо догадываться о них по скудным намекам сценического действия. А ведь самой логикой драматургического развития подсказывалась задача — показать победную вершину восстания. Не спорим, — задача трудная, но зато и очень плодотворная в воплощении идейного замысла героической хореодрамы. А

трудности, преодоленные композитором и либреттистом, сняли бы трудности восприятия.

Вернемся же к партитуре «Спартака». Впереди еще три картины: две из них — седьмая и восьмая — составляют третий акт, последняя, девятая — четвертый, или эпилог. Третий акт в сюжетном развитии драмы — переломный; сценическое действие в нем, как уже было сказано, повернуто к эпилогу.

Палатка Спартака в центре седьмой картины. Вокруг раскинулся лагерь спартаковской армии. Позади синяя полоса моря сливается с горизонтом. Либретто не уточняет времени и места действия. Но по смыслу всей картины можно догадаться, что дело происходит в Пицене, на берегах Адриатики, после блистательных побед Спартака над римскими легионами и перед его последним походом на юг, к Мессинскому проливу.

В оркестровом вступлении, где слышатся отголоски затихающей битвы, сдвинуты противоборствующие темы: помпезная тема Рима и горделивая тема восстания Спартака, — ее широкое изложение усиливается трубными кличами победы.

Спартак входит в палатку. Оруженосцы кладут к его ногам отбитые у римлян военные трофеи. Спартак задумчив. Судьба восстания, судьба друзей и соратников волнует его — печальные отзвуки темы гладиаторов говорят об этом слушателю. Но вот являются военачальники (среди них и Гармодий) и возникает спор о дальнейших действиях. Одни, потрясая трофейным оружием, требуют похода на Рим, другие — во главе со Спартаксом, — указывая на морскую даль, склоняются к возвращению в родные края с завоеванной свободой. К сожалению, смысл этого спора в балетной сцене, без помощи пояснительной программки, остается неясным даже догадливому слушателю, тем более, что здесь и музыка, лишенная слова, не может пособить. Музыка же в данном эпизоде ничем особенно не выделяется -- она просто изображает шумную неурядицу (с мелькающим кое-где мотивом темы Спартака).

Спор не разрешил разногласий. Военачальники рас-

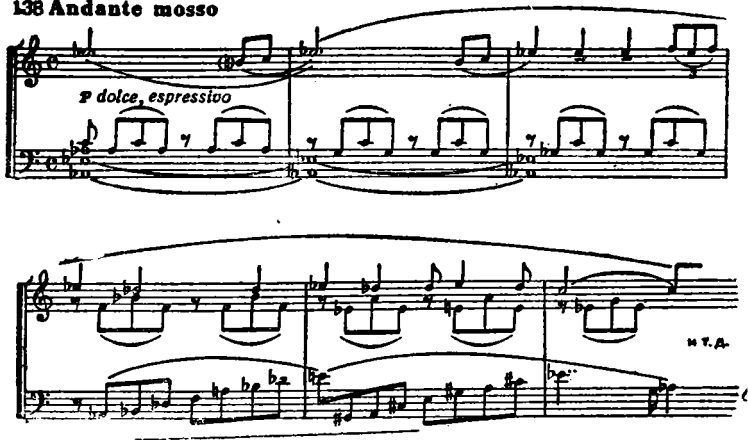
ходятся. Меж тем в лагерь спартаковцев тайком пробивается неизвестная старуха. Знакомый мотив «поезда» Красса и Эгины со свитой на рынке рабов настораживает слушателя (ср. клавир, стр. 72 и 346). Заметив Гармодия, старуха неожиданно разворачивает перед ним покрывало Эгины. Гармодий останавливается пораженный. Страсть вспыхивает в нем с новой силой. Он целует покрывало. В оркестре тревожным напемином звучит тема любовного *Adagio* Гармодия и Эгины. В опьянении повторяя танец любви, он удаляется в свою палатку. За ним мрачной тенью следует старуха...

В то время как Гармодий предается безумным мечтам о коварной Эгине, Спартак обдумывает решение, которое должно определить дальнейшую судьбу восстания.

Снова распахивается шатер Спартака: «Он погружен в глубокое раздумье. Входит Фригия с охапкой цветущих веток. Цветы, их благоухание — все напоминает Спартаку далекую родину. — Начинается большое *Adagio* Спартака и Фригии. В этом *Adagio* сплетены и любовь Фригии и Спартака, и их горячая любовь к родине, и гимн свободе, и звуки восстания, и гнев к поработителям, и клятва бороться до конца. — При первых звуках *Adagio* задник палатки раздвигается. Открывается весенний фракийский пейзаж. — Когда *Adagio* кончается, исчезает вновь Фракия, и мы видим Спартака, погруженного в раздумье, и у ног его сидящую Фригию. — Закрывается палатка».

Так рисуется в либретто центральный эпизод картины. Он очень поэтичен и по музыке. *Adagio* Спартака и Фригии, глубокое по замыслу, принадлежит лучшим страницам партитуры третьего акта. Эта маленькая симфоническая поэма выражает состояние духа героя в поворотный, решающий момент его жизненной борьбы. Хачатурян искусно пользуется здесь хорошо знакомым слушателю тематизмом, обновляя и обобщая его в слиянии образов Родины и Свободы.

*Adagio* обрамлено широко развернутой темой-мелодией «прощания и неразлучности» Фригии и Спартака (заключительный раздел сцены гадания во второй картине: «Рынок рабов», см. клавир, стр. 82 и 353). И это, конечно, не случайно.



Фригия — романтическое отражение эллинского характера Спартака (я уже говорил об этом выше). И ласковая верность любящей Фригии (так хорошо воплощенная в этой теме) для Спартака — живое дыхание родины, очарованная даль которой влечет и волнует его. Образ окрыляется мечтой о свободе, поправшей навсегда ненавистное рабство. Вспоминаются героические эпизоды восстания гладиаторов, борьбы поднявшейся армии рабов за волю. Мы слышим призывную тему Спартака и его убеждающе страстные речитативы, и суровые интонации марша гладиаторов, и боевые фанфары победного движения спартаковцев. Все это проносится в нарастающем потоке музыки среднего раздела *Adagio*, создавая впечатление большой волевой целеустремленности. И, наконец, вновь звучит — сосредоточенно и строго — тема родины, тема «прощания и неразлучности».

Неожиданно резким и, я бы сказал, грубоватым контрастом следует шумная, суетливая сценка торга. Она — после только что прозвучавшего *Adagio* — настолько неожиданна, что зритель в первую минуту недоумевает: в чем здесь собственно дело, что произошло в лагере спартаковцев? Оказывается, это прибыли римские купцы, бойко выхваляющие свой товар — оружие, драгоценности, ткани; а вместе с купцами явились и гетеры, которые тут же начинают завлекательные пляски, возбуждая жадное любопытство собравшейся толпы.

Характеризуя в музыке пеструю суету торго (отчасти напоминающую Рынок рабов), Хачатурян цитирует вначале отрывок из вступления к картине Цирка, вместе с темой Рима, — видимо желая этим подчеркнуть, что и купцы и гетеры — «римское исчадие» (см. клавир, стр. 93 и 372). Однако цитата сия звучит наивно и кажется мне неоправданной, ибо и содержание и настроение сцены торго иное, нежели в картине Цирка перед гладиаторскими боями. Гораздо интереснее по музыке пляски: экзотически томный танец солирующих гетер и общая вакханалия, в которую вовлекаются не устоявшие перед легким соблазном воины — темпераментные сирийцы, грубые галлы и германцы.

Все же чувствуется, что композитору начинают немного надоедать экзотические вакханалии: в музыку вкрадывается однообразие, чаще повторяются излюбленные формы оstinatного движения с характерно синкопированными ритмическими фигурами, появляются неизбежные, увы, рамплиссажи или, проще говоря, общие места (однако, замечу в скобках, даже и здесь Хачатурян не жертвует блеском изложения).

В момент разгула вакханалии из палатки выходит разгневанный Спартак — он приказывает изгнать из лагеря купцов и гетер: лаконичный речитатив и возбужденные возгласы призывной темы Спартака выражают его непреклонность. Но военачальники галлов и германцев не повинуются, открыто возмущаясь действиями Спартака. Вновь возникает сцена бурных пререканий и внутренних раздоров; она построена в основном на той же музыке, что и сцена спора в начале картины. И вновь я вынужден упрекнуть композитора: симфоническое развитие музыки он облегчает повторением. А здесь это ничем не оправдано. Тем более, что и смысл, и, главное, исход сцены теперь совершенно иной — остро драматический и многое предreshающий: в пылу раздора военачальники галлов и германцев порывают со Спартаком и — вместе со своими отрядами — покидают лагерь восстания.

Суровые испытания ждут Спартака, и он мужественно идет им навстречу. Еще могущественна его армия, и с ним когорта преданных военачальников, друзей-соратников. Решение бесповоротно: пробиваться к морю на юг; рабам, отстоявшим свободу, вернуть и родину.

Этот важный в сюжетном развитии хореодрамы эпизод не раскрыт, не развернут в музыке, хотя мог бы послужить симфонической кульминацией седьмой картины.

Композитор завершает ее еще одним повторением. Звучит вкрадчивый мотив старухи, ассоциируемый с образом Эгины, — под покровом ночи Гармодий бежит из лагеря спартаковцев. В конце появляется таинственно мерцающая тема Рима. Реплика авторов: «Пустая сцена, звездная ночь. Свершилось предательство Гармодия» (см. клавир, стр. 409). Штрих романтический. Однако здесь, на мой взгляд, излишний, ибо он, в сущности, ничего нового не вносит ни в сюжет, ни в музыку. Отступничество Гармодия «свершилось» ранее, и мы узнали о нем в той же седьмой картине (сцена со старухой и покрывалом Эгины), и вряд ли стоило в заключении возвращаться к этому эпизоду, повторяя в сокращенном изложении ту же музыку.

Правильность высказанного суждения становится очевидной в восьмой картине, где движущим мотивом сценического действия опять-таки оказывается роковая страсть Гармодия, предавшего Спартака ради преданности Эгине.

Картина разворачивается в Палатке Красса. Римского претора развлекает пляской фаворитка его Эгина. Чувственный и капризно-манерный танец прерывается драматической сценой: пленных спартаковцев ведут на казнь. Либретто поясняет, что это галлы и германцы из отрядов, отложившихся от армии Спартака и разбитых римскими легионами. Красс, злорадствуя, выходит из палатки.

Резкий контраст — после фривольно томного танца Эгины — усиливает драматизм угрюмого шествия пленных. Музыка этого небольшого, очень выразительного эпизода (*Lento*) звучит суровым и горьким напоминанием страданий и борьбы гладиаторов (композитор пользуется здесь тематическим материалом четвертой картины — Казарма гладиаторов; см. клавир, стр. 165—166 и 417—418). И вот характерная деталь: когда шествие пленных удаляется, в оркестре возникает — по глубоко осмысленной ассоциации — музыка вступления к сцене Смерть гладиатора.

Тут тоже повторенье, но оно обусловлено драматургическим развитием и раскрывает многозначный смысл музыки: напоминая печальный образ прошлого, — говорит слушателю о трагической судьбе пленных спартаковцев и неожиданно обнажает внутреннюю связь их судьбы с судьбою Гармодия.

Музыка вступления к сцене Смерть гладиатора предваряет теперь основную и заключительную сцену восьмой картины (т. е. третьего акта). В палатку Красса к Эгине покорная раба-старуха приводит Гармодия. Едва увидев предмет своих мечтаний и вожделений, он стремглав бросается к Эгине, но тщетно — с дразнящей грацией она выскользывает из его объятий. В оркестре возбужденно звучит тема любовного *Adagio*, прерываемая и перебиваемая темой Рима.



Странное сочетание этих, казалось бы, несочетаемых тем — настолько чужды они друг другу — вносит ощущение тревожной напряженности в «любовную игру» Эгины с Гармодием. Доверчивый юноша все еще не ведает, что попал в коварную ловушку, — в этом драматизм сцены.

Когда в палатку возвращается Красс, Гармодий, движимый рыцарским чувством, хватается за меч... Красс со злою усмешкой распахивает задник палатки, и ошеломленный Гармодий видит длинную вереницу крестов, на которых распяты пленные спартаковцы. Подавленный и разбитый, он осознает, наконец, что предан Эгиной, ради которой предал Спартака. Но поздно. Скорбь, тоска и отчаянье охватывают Гармодия. Сумрачно-сурово звучит в заключении драматическая тема борьбы гладиаторов.

В разборе четвертой картины отмечалась уже многозначная выразительность этой темы — и гневной, и торжествующе грозной, и печальной. Читатель помнит, как впервые возникла она в драматической сцене

смерти гладиатора (четвертая картина, пример 128), возбуждая глухой ропот, взывая к возмездию. Она же одухотворила Танец свободы Спартака, возглавившего движение рабов, и вновь поднялась — как символ этого движения — в сцене на Аппиевой дороге, окрыляя «рассказ» Спартака о восстании гладиаторов пастухам и крестьянам Кампаньи.

И вот теперь, после драматических событий, свидетелями которых мы были в третьем акте, тема звучит как мрачное *memento mori*, заставляющее содрогнуться перед сценой расправы над пленными спартаковцами и отступничества Гармодия. Заметим, что интонационный облик темы в основе своей остается неизменным (она и узнается сразу и безошибочно). Но образная концепция темы, ее смысловое значение и, конечно, самый характер звучания изменяются — средствами оркестровой, вернее сказать, симфонической драматургии, которою Хачатурян владеет мастерски. Здесь, в соответствии с конкретной музыкально-сценической задачей, тонко используются, выразительно подчеркиваются и внутренние связи темы с «мотивом прорицания» Фригии (мысль о судьбе Спартака) и с интонациями Марша гладиаторов, «идущих на смерть», — эти образно-ассоциативные связи уже показаны были выше.

Все это определило новый выразительный смысл драматической темы — она преформирована в своеобразный краткий реквием. Начало темы, близко связанное с «мотивом прорицания», резко обрывается в грозных унисонах оркестра (*Tragicamente*); затем мягким контрастом следует лирический эпизод (средний раздел темы — напоминание печального мотива из Марша гладиаторов; деревянные духовые); горестно звучит тема и в заключительном проведении (струнные), скованная обручем остигатного ритма медных (трубы, валторны).

Так, в финале третьего акта (восьмой картины) обозначается поворот к эпилогу, предвещающий трагический исход восстания гладиаторов.

\*

В девятой картине, составляющей последний, четвертый акт хореодрамы, действие переносится на юг Италии, к Мессинскому проливу.

Море. Лунная ночь. Гряда прибрежных скал. Вдали, на рейде стоят корабли морских пиратов. В скалах притаился отряд римских легионеров; среди них Гармодий. На берег выходят группами пираты...

Небольшая симфоническая прелюдия. Музыка, гармонирующая с картиною ночной природы, проникнута настроением затаенной тревоги. В «блуждающем *ostinato*» виолончелей и контрабасов (*pizzicato*) мы улавливаем глухое напоминание сцены разлада в лагере Спартака (ср. басовую партию в этой сцене седьмой картины; клавир, стр. 400). На фоне оstinатной темы, сливаясь с нею, звучит грустный напев флейты *solo* — модификация лирического мотива Марша гладиаторов (ср. пример 126).



Обе темы — *basso ostinato* и флейтовый напев — приобретают важное «лейтмотивное» значение в музыкальной драматургии четвертого акта. Прелюдия к нему есть не что иное, как эскиз или краткий очерк симфонической картины «Гибель надежды Спартака», занимающей центральное место в эпилоге. Но не будем забегать вперед.

На сцене начинается шумная пирушка пиратов. Их «дикий и хмельной сирийский танец» (характеристика либреттиста) по музыке ничем особенно не выделяется; его сирийское название весьма условно. Однако выполнен он мастерски, с блеском и, главное, поставлен на место, значит — верно служит драматической задаче балетной сцены.

Неожиданное появление всадников, во главе со Спартакoм, на время прерывает веселье. В оркестре возникает тревожная тема *ostinato* (из Прелюдии), и теперь на ее фоне звучат страстные речитативы Спартака. Он убеждает пиратов предоставить ему корабли, чтоб вывезти из Италии армию гладиаторов. Соблазненные щедрым золотым выкупом, пираты скрепляют тайный договор. Спартак удаляется, и, словно вдогонку, за ним несется щемящий душу напев флейты: Спартак не ведает, что его выследили скрытые в засаде римские легионеры, лазутчики Красса.

Возобновляется пиратское пированье (все тот же «сирийский танец»), но не надолго. Из засады выскакивают римские воины; посулами и угрозами они заставляют пиратов отступить от данного Спартаку обещания и немедленно покинуть берега Италии. Пираты повинуются. Сценка иллюстрируется в музыке резкими «повелительными» интонациями темы Рима (деревянные, трубы с сурдинами, ксилофон, скрипки *pizzicato*). Небольшая интерлюдия (отзвуки сцены смерти гладиатора) предваряет симфоническую картину —

«Гибель надежды Спартака». Корабли вероломных пиратов уходят в море. План возвращения спартаковцев в родные края, план, осуществление которого казалось столь реальным, рушится. Тревога, гнев и горе охватывают Спартака и его воинов, прибывающих в условленный час к морскому берегу, где их встречает зловещая тишина ночи. Вдалеке на горизонте маячат силуэты кораблей. Гибнет надежда, но мужество не покидает Спартака — он примет последний бой. Так определяется идейный смысл и эмоциональная настройка симфонической картины. Непосредственно связанная с прелюдией к эпилогу, она подготавливает и финальную кульминацию драмы.

Тематизм Прелюдии получает в симфонической картине более рельефное начертание и широкое изложение-развитие, богаче колорируется живописно-изобразительными деталями. Вместе с тем оркестровые краски «густеют», резче выделяются тембровые характеристики; так — флейтовый напев звучит теперь у *piccolo* в сочетании с саксофоном, в теме *ostinato* к виолончелям и контрабасам присоединяются фаготы и фортепьяно. И здесь, в нарастающей волне оркестрового звучанья,

на том же непрерывном *ostinato*, как грозный символ возникает хорошо знакомая нам тема вступления к сцене смерти гладиатора (скрипки с альтами, все деревянные, кроме флейт и фаготов). Характерно, что она более не появляется в последующих разделах симфонической картины, где полифонное изложение-развитие основных двух тем (напев и *ostinato*) динамизируется и проникается скорбным пафосом. Все это придает тревожно мрачный колорит печальной и в то же время мужественной музыки картины, написанной в обычной для Хачатуряна импровизационной манере.

Обобщающий смысл этой картины в симфонической драматургии эпилога ясен. Все же она только выиграла бы во впечатлении, если б изложена была более сжато: сила конкретной изобразительности, зримая образность музыки лишь отчасти искупает вынужденную затяжку сценического действия, и чтобы заполнить возникающую в нем «паузу», приходится прибегнуть к изобретательному искусству режиссера-балетмейстера, либо к искусственным купюрам в музыке. Второе средство значительно легче и, к сожалению, пользуются им чаще. Композитор должен принять во внимание это обстоятельство.

Отряды Спартакa, готовые к отплытию в родные земли, видят уходящие в морскую даль корабли. В напряженный момент оцепенения (этот момент несколько затянут в музыке) на вероломно обманутых воинов Спартакa бросаются из засады римские legionеры. Завязывается ожесточенный бой, решивший судьбу героя<sup>1</sup>.

В либретто сцена рисуется следующим образом: «Начинается бой. На возвышении появляется Красс со своим штабом. Вместе с ним, одетая в воинские доспехи,

---

<sup>1</sup> Согласно историческим данным, это был еще не «последний бой», как значится в партитуре и изображается на сцене. Спартак и его храбрым воинам удалось вырваться из ловушки Красса в Брунтии (у Мессинского пролива). Тяжелыми боями он пробивал дорогу в Брундизий — крупный римский порт на Адриатике, рассчитывая оттуда переправиться вместе со своей армией в Грецию. В пути он узнал, что в Брундизии высадились legionы вернувшегося из Македонии римского полководца Марка Лициния Лукулла. Но и теперь Спартак не упал духом. Он принял новое решение и повернул на север, заявив, что поведет армию на Рим. В Апулии (71 г. до н. э.) произошла последняя и решающая битва спартаковцев с legionами Красса. В этом сражении Спартак пал смертью героя.

Эгина. И рядом с ней Гармодий. — Спартак вырывается из кольца римских солдат и стремится приблизиться к Крассу, чтобы сразиться с ним. Эгина выталкивает вперед Гармодия. Спартак хочет поразить изменника. — Лучники осыпают стрелами Спартака. Смертельно раненный, он еще находит силы взобраться на скалу, но, вторично раненный, падает со скалы бездыханный. — Гармодий трусливо склоняется над ним. По знаку Красса легионер сзади поражает Гармодия, отбрасывает его тело от павшего Спартака. — Трубы римлян трубят отбой. Красс и его штаб покидают берег. Эгина, уходя, настигает на труп Гармодия».

Не трудно заметить, что в трактовке этой важной, кульминационной сцены либреттист сбивается на мелодраму. Спартак и в неравном бою был могуч и грозен, он наводил ужас на врагов. Даже римские историки говорят о его гибели с невольным содроганием. Он погиб как великий полководец, «смертию смерть поправ». И неужто нельзя было найти краски и слова, чтобы достойно показать на сцене суровое величие смерти героя, которая, по выражению Маркса, подобна закату солнца? Такое стремление есть, оно чувствуется в описании либреттиста. Но его все еще сковывает злосчастная история Эгины и Гармодия, он никак не может расстаться с этими персонажами, хотя их роль в сюжетном развитии драмы давно исчерпана. И вот сладострастная куртизанка возвышается в картине боя, как некая античная «дева-воительница», вновь размазываются жалкие переживания Гармодия, в чувствительных подробностях рисуется его позорная смерть, и в заключение (после боя и трагической гибели Спартака) эффектная поза: Эгина, наступившая на труп влюбленного раба...

Верное чутье художника-драматурга подсказало Хачатуряну здравую мысль — отбросить в сторону эту «красивую мишуру», которая могла совершенно отвлечь его от главной задачи. Все же недостаток либретто в данной картине повлиял, правда косвенно, на ее музыкально-сценическое решение. Композитор, лишенный прочной опоры в либретто, не стал добиваться новых переделок и, недолго мудрствуя, использовал в сцене «последнего боя» — почти целиком и без существенных изменений даже в оркестровке — музыку сцены восстания гладиаторов (из второго акта), при-

сочинив к ней заключение, рисующее гибель Спартака.

Симфоническая картина восстания гладиаторов была охарактеризована выше. Напомню: это музыка целестремленно победная, возвышающая образ героя, и ее апофеоз — драматическая тема борьбы поднявшихся рабов, многозначная тема, одухотворившая Танец свободы Спартака. Сюжетно-образная связь сцены восстания и сцены «последнего боя» очевидна и закономерна (начало и конец борьбы). Поэтому тематизм сцены восстания мог и должен был получить в эпилоге новый поворот, новое симфоническое развитие, завершающее эпопею борьбы. Иначе говоря, образное единство музыки в сценах первого боя (начало восстания) и последнего боя (конец восстания) должно было выявиться драматическим контрастом, а не тождеством, как это вышло у Хачатуряна.

Тут многое зависело, конечно, и от верно очерченной сценической ситуации в либретто. А либретто как раз в данном случае не могло послужить композитору хорошим творческим ориентиром. Он поступил правильно, отбросив мелодраматические рамплиссажи и вновь обратившись в картине последнего боя к героике борьбы. Но он слишком упростил решение задачи (что вообще ему не свойственно), почти буквально повторив в сцене последнего боя музыку сцены восстания гладиаторов. Я уж не говорю о неизбежном впечатлении однообразия, которое создается подобными повторами больших кусков музыки. Здесь нарушена логика музыкально-сценического развития, т. е. нарушен органический закон драматургии. В результате — упрощение обернулось усложнением.

В самом деле. Развитие сцены восстания вело к победе Спартака, к победному ликованию вырвавшихся на свободу рабов-гладиаторов. Теперь та же самая музыка (развернутая симфоническая картина!) повторяется в сцене последнего боя — в сцене, развитие которой должно привести к трагической гибели Спартака, к трагическому концу восстания. Как согласовать это? Композитор вынужден был найти выход из трудного положения и нашел его.

Воспользовавшись многозначной выразительностью драматической темы борьбы гладиаторов, он истолковал ее здесь как кульминацию последней битвы,

«разъял» эту тему небольшой вставкой речитативного характера с пометкой «первое ранение Спартака» и, смонтировав на материале той же сцены завершающие эпизоды («продолжение боя», «второе ранение Спартака» — см. клавир, стр. 476—480), присочинил краткое заключение: смерть Спартака, окончание боя, картина ночной природы.

Да, выход был найден, но дороною ценой отказа от сквозного симфонического развития, раскрывающего образно-тематическое единство музыки в драматизме ярких жизненных контрастов. И от этого именно проиграла сцена гибели Спартака.

Признаться, мы ждали здесь от Хачатуряна музыки, способной потрясти сердца слушателей не менее (если не более), чем смерть Зигфрида... Такая музыка является как могучий порыв напряженного симфонического движения, в котором зарождается и формируется конечный — обобщающий образ. У Хачатуряна в сцене последнего боя симфоническое движение есть буквальное повторение иной по смыслу и сюжету сцены. Чтобы повернуть это движение к финалу, он вынужден был в решающий момент (на кульминации) прибегнуть к методу монтажа симфонических кадров из собственной партитуры. Ему, действительно, удалось сделать крутой поворот в самом конце движения, но создать величавый образ гибели народного героя, образ, обобщающий смысл его жизненной борьбы, оказалось уже невозможным (этот пробел композитор попытался восполнить в апофеозе).

Заключение сцены боя (*Lento*; Смерть Спартака) ограничено симфонической иллюстрацией: замирающие отголоски призывных речитативов Спартака (валторны), тревожное *ostinato* в шелесте виолончелей и контрабасов, трубные сигналы отбоя — тема Рима в резких перекличках меди и струнных, мерцающие краски ночной природы...

Скрипки интонируют печальную мелодию. Это тема вступления к сцене смерти гладиатора. В сумраке ночи возникает силуэт Фригии. Она склоняется над телом Спартака. В памяти вдруг мелькнула упавшая ветка кипариса...

Действие окончено. Драма увенчивается финальным апофеозом. Он возвышается как симфонический мону-

мент, символизирующий бессмертие народного героя.

Подножием этому монументу служит выразительная сцена верной Фригии, оплакивающей гибель Спартака. Ее последний танец скорби и любви (*Adagio*. Темпо габато) начинается так же, как в сцене гадания, только теперь в оркестре к мелодии скрипок присоединяется женский хор — сочетание, создающее неповторимую теплоту и наполненность тембра. Горестно звучит «мотив прорицания» (предчувствие не обмануло Фригию), и перед мысленным взором слушателя проносятся эпизоды из жизни героя — невольно вспоминаете вы и рынок рабов, и кровавые игрища в цирке, и мрачную казарму гладиаторов, и бурю восстания, и его трагический исход.

Образ Фригии (романтическое отражение образа Спартака) словно растворяется в народном шествии, постепенно заполняющем сцену. И музыка танца — в средней его части: *Allegro non troppo* — получает новое, энергично ритмованное развитие, пронизывается мужественными и гневными интонациями призывной темы Спартака. После репризы появляется драматическая тема борьбы гладиаторов, сплетенная с «мотивом прорицания» (*Doloroso*). Она неуклонно растет и ширится (в варьированном изложении), достигая в кульминации большой силы пафоса.

Партитура завершается символической картиной. Лучи восходящего солнца рассеивают сумрак ночи. Светлеет небосклон. Гимном свободе оглашаются бескрайние дали. В торжественной музыке звенят горделивые фанфары Спартака.

\*

Перелистав страницы моего обзора партитуры «Спартак»<sup>1</sup>, читатель, побывавший на премьере хачатуряновского балета в Ленинградском театре имени С. М. Кирова, заметит, конечно, довольно многие и по-

---

<sup>1</sup> Для удобства читателей везде, где это было возможно, я делал ссылки на печатный клавир; когда писалась книга, партитура еще не была издана. Клавир «Спартак» (переложение А. Готлиба для фортепьяно в четыре руки) довольно точно соответствует авторской партитуре, которой я пользовался в разборе.

рой весьма существенные расхождения. И это, быть может, удивит его:

— Да точен ли ваш разбор? — спросит он. — Вот вы высоко оценили картину «Аппиева дорога», а такой картины в спектакле вовсе нет. Зато есть другая картина «Сатурналии» (во втором акте), о которой вы, однако, не проронили ни слова. Не увидели мы в спектакле и картину «Палатка Красса», а «Пир у Красса» расходится с вашим описанием даже по сюжету. Вообще музыкально-сценическая композиция балета, изложенная в разборе, во многом не соответствует постановке Кировского театра. Там и последовательность некоторых картин иная, и финал трактован иначе... Как объяснить все это?

Но не удивляйтесь, читатель. Разбор балета сделан точно — в соответствии с авторской партитурой. Первая же постановка «Спартака», показанная в Ленинградском театре имени С. М. Кирова (декабрь 1956 г.), действительно во многом расходится с партитурой, а следовательно и с разбором, по очень простой причине: балетмейстер Л. Якобсон поставил спектакль в новой, им самим разработанной сценической редакции, обусловившей и новую планировку либретто, и значительные изменения в партитуре. Сделано было это с согласия и при участии либреттиста Н. Волкова и композитора А. Хачатуряна. Их сочинение впервые увидело свет раппы уже в переделанном виде, с характерным подзаголовком «Сцены из римской жизни».

Не хочу утверждать, что переделка была вызвана лишь «творческим капризом» балетмейстера; видимо, она диктовалась и благим желанием усовершенствовать сюжет и драматургию произведения, динамизировать музыкально-сценическое развитие, устранить явные длинноты и т. д. Но удалось ли театру осуществить это желание, плодотворной ли оказалась переработка, помогла ли она глубже раскрыть идейный замысел и содержание «Спартака», историческую эпоху, образы и характеры героев? — вот главный, решающий вопрос. Нельзя, к сожалению, ответить положительно на этот вопрос, имея в виду произведение в целом, хотя в отдельных картинах, сценах и эпизодах новая редакция выявила несомненные удаchi и даже творческие находки.

Такой вывод обоснован был критическим разбором спектакля в статье о премьере «Спартак», написанной автором этих строк в содружестве с литературоведом Ю. Лукиным. Позволительно будет напомнить некоторые принципиальные замечания, высказанные в статье по поводу переделки хачатуряновского балета. — «Произвольные изменения в сюжетной композиции балета повели к тому, что монолитные части партитуры оказались расчленены и разбросаны. Это нанесло ущерб стилистическому своеобразию произведения и нарушило логику развития действия.

Героическая тема Спартак оттеснена (в постановке Л. Якобсона) пышно-декоративными сценами «разложения Рима». Урезана, скомкана наполненная большим социальным смыслом картина «Рынок рабов». Исчезла прекрасная по музыке картина «Аппиева дорога», важная и для драматургического развития: в ней показано, как растет и набирает силы движение восставших рабов. И этим убедительно подготавливалось победное торжество Спартак и его воинов, ворвавшихся во дворец Красса в разгар пышного пиршества.

Теперь (т. е. в новой редакции) картине пира у Красса предшествует сцена раскола в лагере Спартак. Причем, согласно режиссерской трактовке, получается, что причиной этого раскола явились... гетеры и коварство Эгины. Это по меньшей мере наивное толкование драмы Спартак неизбежно ослабляет силу воздействия образа героя. Тем более досадно, что в финале этой картины (разгром пирующих римлян) режиссер опустил сцену героического подвига Спартак и боевые мужественные танцы — «с мечами» и «на щитах».

Конечно, здесь нельзя не упрекнуть и авторов балета — композитора и либреттиста, которые, работая вместе с постановщиком, примирились с его произвольной трактовкой, раздробившей целостный замысел произведения.

Противоречия между музыкальной драматургией и сценическим решением сказались и в других элементах спектакля. В картине Цирка с боями гладиаторов, поставленной темпераментно и даже с размахом, чувствуется, однако, увлечение натуралистическими эффектами. В спектакль введена сцена «сатурналий» — вакхических празднеств римской толпы. С этого момента

действие балета перегружается подобными эпизодами дивертисментного, вставочного характера. После сцены пьяного разгула с гетерами в палатке Гармония следует появление «соблазнительницы» Эгины, а затем картина разнузданного пиршества во дворце Красса. Натуралистично показана смерть Спартака: легионер старательно нажимает на копье, проткнувшее грудь героя и вонзившееся в землю, а Спартак медленно «сползает» по этому копью.

Все это обусловлено отнюдь не идейным содержанием балета, а скорее расчетом на легкий успех, на «неотразимость» сильно действующих приемов.

И все это, разумеется, отнюдь не соответствует мужественной, ярко темпераментной, глубоко просветленной музыке. Если музыка вдохновлена высокой героиней, то постановка во многом снижает спектакль до бытовых картин, сдобренных изрядными порциями натурализма...

Драматичен, но все же обеднен финал спектакля. На сцене — Фригия, оплакивающая на поле битвы гибель любимого. Финал, предусмотренный либретто, не очень удачен. Но не увенчалось успехом и стремление постановщика преодолеть трафаретность апофеоза: оно свело финал к теме личных переживаний, личной трагедии, а ведь в музыке-то при всем трагедийном ее содержании величаво и мощно звучит тема бессмертия Спартака. Как же не отразить ее в том, что мы видим на сцене! Вот тут-то и нужна смелая фантазия постановщика, чтобы добиться гармонии музыки и сценического действия»<sup>1</sup>.

Из приведенных фактов и замечаний со всею очевидностью явствует не принципиальный, а произвольный характер «новой сценической редакции» балета, раздробившей замысел и музыкальную драматургию произведения. Произвол, проявляемый в искусстве даже

---

<sup>1</sup> «Правда», 17 февраля 1957 г. Цитируются лишь положения, касающиеся «новой сценической редакции» «Спартака». В статье, разумеется, высоко оценена была музыка балета, отмечены и несомненные достоинства спектакля, исполнительское мастерство артистов Кировского театра (Спартак — А. Макаров, Фригия — И. Зубковская и Н. Петрова, Эгина — А. Шелест, Гармодий — С. Кузнецов. Дирижер — П. Фельдт. Художник — В. Ходасевич).

очень талантливым художником, к добру не ведет. Ибо правда не мирится с произволом. Отдельные удаchi, творческие находки, интересные решения частных задач достаются слишком дорогой ценой — ломки органически целостного идейного замысла.

«Спартак» задуман и написан композитором в жанре героической хореодрамы. Основная идея произведения раскрывается именно в героике восстания рабов, поднятого Спартаком, которое показано (и должно быть показано) на историческом фоне сцен римской жизни. Произведение не свободно от недостатков (о чем уже говорилось), но ему никак нельзя отказать в главном — в жизненной правде и силе художественного выражения большой героической темы.

Произвол «новой редакции» балета заключается как раз в том, что авторский замысел поставлен на голову: «сцены римской жизни» заполняют содержание спектакля, для которого восстание гладиаторов служит лишь сюжетным поводом. Таким образом, фон, с его бытовыми картинками, выдвигается на передний план, искусно детализируется, дополняется эффектными эпизодами. Тема Спартака и спартаковского движения, напротив, ограничивается; вольно или невольно, но ей придается теперь подчиненная роль. Из партитуры целиком выбрасывается народная картина — на Аппиевой дороге. Урезываются драматические сцены «Рынка рабов» (где вносится не очень удачное изменение и в сюжет: Спартака разлучают с Фригией, которая попадает в рабство к Эгине). Опускается героический финал второго акта — победное торжество восставших спартаковцев и т. д.

Вместе с тем, в «сценах римской жизни» старательно подчеркивается и натуралистически обыгрывается развращенность быта. Эта тенденция режиссерски усиливается в самом спектакле (особенно в картине пиршества у Красса), где безмерное увлечение грубой эротикой отдает уже дурным вкусом, театральной дешевой на потребу обывателя. Зачем понадобилось постановщику вводить эпизод, изображающий в сцене пира групповое насиливание Фригии? Зачем под видом «танца этрусков» — в картине сатурналий — демонстрировать ухищрения порока? Зачем прекрасное по музыке *Adagio* Эгины и Гармодия наполнять пафосом похоти?.. Неужто все еще надо доказывать, что подобные приемы

грубого натурализма не обличают, а лишь повторяют дурное и, стало быть, оскорбительны для подлинного искусства?

Так произвольные переделки, повлекшие за собой и основательную перекройку партитуры, снижают и мельчат героическое начало «Спартака»; натурализм «сцен римской жизни», показанных в спектакле крупным планом, дробит музыкальную драматургию произведения, нейтрализует силу образных обобщений симфонического развития. Этим, в сущности, определяются главные недостатки первой постановки хачатуряновского балета — в «новой сценической редакции» Кировского театра.

Недостатки серьезные, касающиеся идейной основы хореодрамы, и о них нельзя было не напомнить, тем более, что композитор здесь вновь проявил ту самую «уступчивость», которая уже стоила ему немалых огорчений при сценических переделках и перестановках балета «Гаянэ». Но было бы, конечно, несправедливо отрицать в первой постановке «Спартака» свои достоинства, свои творческие удачи в решении отдельных картин, сцен, эпизодов. И неразумно игнорировать эти, пусть частные, удачи в дальнейшей работе над более совершенным, целостным воплощением идейного замысла и содержания героической хореодрамы о Спартаке.

Талант, коль он есть у художника, всегда проявит себя — не в большом, так в малом. Л. Якобсон высокоодаренный и творчески инициативный мастер хореографического искусства. Досадно, что ложные влечения не позволили ему по-настоящему раскрыть свой талант в постановке хачатуряновского «Спартака»; досадно, что премьера этого замечательного произведения оказалась неполноценной. И все же в спектакле Кировского театра было немало интересного, увлекательного.

Трудно забыть драматически яркую картину восстания гладиаторов, поставленную с блеском, энергией, темпераментом и так хорошо передающую бурную стремительность хачатуряновского симфонизма. К сожалению, в ленинградском спектакле «Спартака» это — единственная картина, где тема героической борьбы получила вольный, широкий размах. Урезки в партитуре, как уже говорилось, повредили целостному воплощению замысла героической хореодрамы. Но в не-

которых случаях режиссерские купюры вполне оправданы и, думается мне, должны быть приняты композитором.

Так, например, картина Цирка, освобожденная от непомерных длиннот и, в частности, от «вставной», несколько однообразной по музыке сцены «похищения сабинянок», — выигрывает во впечатлении. В этом смысле заслуживает внимания сценическая интерпретация картины Цирка, предложенная Л. Якобсоном: за Вступлением непосредственно следует Марш (выход) гладиаторов и затем три боя — в сжатом изложении. Такого рода купюры, подсказанные и осмысленные логикой музыкально-сценического развития, уместны и в некоторых других картинах балета, где — как показано было в разборе — «вставные» эпизоды декоративного характера порой тормозят действие.

Критикуя произвольность «новой редакции» балета, нельзя не выделить в качестве удачного исключения характеристику Гармодия, более рельефную и во многом более убедительную, нежели в основной редакции либретто. Образ Гармодия, снесаемого внутренней борьбой между чувством долга и преступной страстью, в трактовке Л. Якобсона освобожден, по крайней мере, от назойливой мелодраматичности и двусмысленности.

Гармодий — характер пылкий, горячий, неуравновешенный, но не двоедушный. Таким представляет его Л. Якобсон, внося несколько новых штрихов в сюжет драмы: вместе со Спартаксом Гармодий попадает в школу гладиаторов Лентула Батиата и становится соратником Спартакса в восстании и в борьбе. Эгина, пленившая Гармодия еще в дни празднества сатурналий<sup>1</sup>, тайно

---

<sup>1</sup> Сатурналии — массовые празднества в честь древнего бога Сатурна, с которым связывалось представление о мифическом золотом веке, — проводились в Риме ежегодно с 17 по 23 декабря. Введение иллюстративной картины сатурналий, вытолкнувшей из драматургии балета картину на Аппиевой дороге, вряд ли может быть оправдано. В сюжетном развитии пьесы картина «Сатурналий» не играет существенной роли. Эпизод «заговора» Спартакса здесь явно притянут и проходит незамеченным; эпизод зарождающегося увлечения Гармодия Эгиной может быть показан не менее убедительно в картине «Рынка рабов» (как это и сделано в основной редакции либретто). Музыка «Сатурналий» фрагментарна: перенесенные сюда из других картин танцевальные номера скомпонованы новыми вставными эпизодами.

пробирается в лагерь восставших; ей удается ловко разжечь ссору, возникшую между Гармодием и Спартаксом, и она увлекает с собою Гармодия, открыто и безрассудно порвавшего с друзьями. Вот он с Эгиной на пиршестве у Красса. Но ночь обольщения завершается не торжеством любви, а кровавым кошмаром: распахнув широкую завесу, Красс обнажает перед Гармодием страшную картину распятых спартакосцев. Страсть, толкнувшая Гармодия на путь измены, еще не сделала его трусом. Поняв всю низость коварного обмана Эгины и Красса, он бросается на них с мечом, но тут же падает, пораженный копьем легионера.

Такой поворот драмы Гармодия (особенно ее финал) соответствует, мне кажется, и замыслу композитора — вспомним романтически взволнованную музыкальную характеристику порывистого юноши Гармодия и вспомним, как противоречила эта музыкальная характеристика тем надуманным сценическим ситуациям в последних (трех) картинах балета, где Гармодий выглядел жалким, трусливым лицемером. Тут либреттист Н. Волков увлекся излишним психологизированием, размазал «надрывные» переживания Гармодия, непомерно растянул его роль.

Трактовка образа Гармодия Л. Якобсоном несомненно лучше — она более естественна, выразительна, динамична. Целесообразно, я думаю, использовать ее и в основной редакции хореодрамы, что, конечно, вовсе не обязывает переносить все сюжетно-сценические перемены и приемы (не говорю уж об эротических экстравагантностях), так или иначе связанные с образом и ролью Гармодия в «новой редакции» балета<sup>1</sup>.

Многое еще можно было бы сказать о постановке «Спартакса», осуществленной Ленинградским театром имени С. М. Кирова. Но, не ставя перед собой задачи подробного анализа спектакля (это тема специальной работы), ограничусь сделанными замечаниями, цель которых — выяснить внутренние связи и противоречия между творческим замыслом хореодрамы и его музыкально-сценическим воплощением. В этом смысле первая постановка «Спартакса», представившая произведение — и либ-

---

<sup>1</sup> Не предлагаю никаких «рецептов» обновления трактовки роли Гармодия, тем более, что тут возможны различные варианты. Выбор и решение — дело авторов.

ретто, и партитуру — в значительно измененном виде, особенно поучительна.

Плодотворная, новаторская тенденция, проявившаяся и в самом замысле, и в партитуре героической хореодрамы, столкнулась с тенденцией пышной обстановочности блестящего балетного спектакля. В этом «столкновении» идейное содержание драмы понесло серьезные потери. Героикку борьбы Спартака существенно оттеснили эффектно поданные сцены римской жизни, приправленные натуралистическими изысками экзотики и эротики. Пострадала, разумеется, и партитура, поскольку ее перекраиваньем приходилось «разрешать» противоречия между музыкально-драматургическим замыслом композитора и его сценическим воплощением.

В то же время совместная работа Хачатуряна с талантливыми мастерами балетного коллектива Кировского театра принесла и свои, несомненно положительные результаты. Она помогла выявить и устранить некоторые промахи и недостатки основной редакции хореодрамы, подсказала интересные, глубже осмысленные решения отдельных сцен и эпизодов, т. е. привнесла творческие удачи, пусть частного характера, однако немало-важные. Главное же — коллектив исполнителей был искренне и горячо увлечен жизненной красотой и могуществом великолепной музыки Арама Хачатуряна. Как ни мудрили переделками и в либретто, и в партитуре «Спартак» руководители постановки, как ни изошрялись они в эффектах пышной обстановочности балетного зрелища — все же музыка, громадная сила ее творческой самобытности, в конце концов, взяла свое. Именно она определила успех премьеры, несмотря на то, что идейно-художественный замысел героической хореодрамы воплощен был в спектакле далеко не полно.

Значительно шире, но — увы — не глубже использована партитура «Спартак» в новой постановке хачатуряновского балета, предпринятой Большим театром Союза ССР и показанной в марте 1958 года (режиссер И. Моисеев, дирижер Ю. Файер, художник Константиновский). И картина на Аппиевой дороге, и многие другие сцены и эпизоды, произвольно выброшенные из партитуры авторами «ленинградской редакции» балета, были восстановлены; они музыкально украсили спектакль, обогатили его идейно-эмоциональное звучание.

Критика отметила немало яркого, увлекательного в сценической игре артистов<sup>1</sup>, в живом исполнении блестящих танцев, красочных пантомим. Вместе с тем критика обратила внимание на эклектичность композиционных приемов спектакля, на чрезмерное увлечение... пышной обстановочностью и натуралистическими эффектами. Я бы сказал, что эта тенденция проявилась в московской постановке «Спартака» еще сильнее, чем в ленинградской. Не умеряемая динамикой сценического действия и строгим стилевым единством режиссерской композиции, она — тенденция эта — придала постановке Большого театра, растянутой длиннотами, черты напыщенной роскоши и торжественного однообразия, что, конечно, отнюдь не способствовало глубокому раскрытию героической темы «Спартака».

Потому-то сценическая судьба этого спектакля оказалась недолгой. И нет необходимости долго останавливаться на его разборе. Тем более, что теперь, когда пишутся эти строки, А. Хачатурян занят работой над окончательной, или лучше сказать — усовершенствованной редакцией «Спартака». Эта работа должна синтезировать все лучшее, творчески ценное, что достигнуто автором в музыкальном воплощении большого идейного замысла героической хореодрамы и что подсказано и проверено опытом ее сценического воплощения. А этот опыт, как уже говорилось, весьма поучителен и для композитора.

Наивно было бы думать, что критиковавшиеся тенденции и недостатки постановок «Спартака» — и ленинградской, и московской — не имеют никакой опоры в самом произведении и что композитор (не говорю уж о либреттисте) совершенно непричастен к режиссерским экспериментам и не ответствен за неудачи сценических переделок балета. Разбирая партитуру «Спартака», мы могли заметить, что кое-где и музыка давала повод эффектам пышной сценической интерпретации, а в иных случаях недостатки либретто и промахи драматургии музыкальной вызвали необходимость режиссерских

---

<sup>1</sup> Исполнители основных ролей в спектакле Большого театра: Д. Бегак — Спартак, Н. Рыженко — Фригия, М. Плисецкая — Эгина, Н. Фадеечев — Гармодий. Особенно выделилась в эффектной партии Эгины талантливая М. Плисецкая,

поправок и даже переделок, в которых, кстати напомнить, принимал участие и сам композитор.

Значит, проверка опытом — надежная проверка! — может мудро решить спорное, отбросить случайное, наносное, глубже и ярче выявить вдохновенный замысел героической хореодрамы. Партитура Хачатуряна послужит хорошей основой для этой работы, в полном успехе которой сомневаться не приходится.

«Спартак» — произведение революционное по идее, новаторское по духу, блестящее по мастерству. Творческий труд композитора по праву увенчан Ленинской премией. Его музыка завоевала широкое признание задолго до первых сценических постановок. Она нашла горячий отклик в сердцах многих и многих слушателей. И не только потому, что она мелодична, красочна, обаятельна неповторимостью могучего таланта. Рисуя образы далекого прошлого, она возрождает в идейном облике современного искусства «прометеевский» дух бетховенских традиций. В музыке «Спартака» страстно звучит голос художника-гуманиста, пламенного борца за мир и счастье простых людей, за торжество свободы, справедливости и красоты на земле.

---

### МАНЕРА И СТИЛЬ

Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль поконтится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах.

Гете



Поэт должен быть щедрым,—говорит Сулейман Стальский, великий ашуг нашего времени. Это простая и мудрая истина. Для поэта, музыканта, художника нет ничего страшнее творческой скудости, и ее не скроешь никакими ухищрениями виртуозной техники, ученого ремесла.

Да, поэт должен быть щедрым. Щедрость есть несомненный признак таланта, черпающего силы в вечном источнике жизни. И в творческой щедрости непосредственно проявляется радость бытия художника, радость его общения с людьми, бескорыстного служения народу.

Вот эту щедростью таланта Хачатурян смолоду увлек и покорила слушателей. Он был еще не опытен в искусстве, не искушен в мастерстве. Он мало знал и мало умел, но много имел и щедро дарил, радуясь уже тому, что может дарить.

Хачатурян начинал, как все,—с простого подражания. Но и в подражании он был необычен, воспроизводя образный мир музыки и поэзии ашуга — для многих мир новый, неведомый. Кроме того, очень скоро, уже в ранних пьесах Хачатуряна, обозначилась своя манера выражения, привнесшая и в подражание черточки и черты индивидуальной неповторимости. Именно этой неповторимостью щедрого таланта пленяют нас и ныне лучшие юношеские сочинения Хачатуряна.

Вспомним хотя бы его скрипичную «Песню-поэму», написанную в 1929 году, еще до поступления в консерваторию. Любовным созерцанием народного искусства навеяна эта бесхитростная импровизация молодого композитора. Он подражает ашугам с откровенностью восторженного ученика. Подражая — импровизирует, и тут-то, в свободной импровизации произвольно раскрывается своеобразие его богато одаренной художнической натуры. И тут замечаем мы органическое свойство хачатуряновской музыки: индивидуальное, «свое» выражается в ней через народное, национально-характерное.

«Песня-поэма» в этом смысле не исключение, а лишь яркий образец среди ранних пьес композитора. Органическая (и «диалектическая») взаимосвязь личного с народным и народного с личным проявляется в музыке Хачатуряна с самого начала, обнаруживая глубинную почвенность его дарования — источник творческой щедрости. На это я уже обратил внимание читателя в третьей главе книги, рассказывая о первых опытах и юношеских пьесах композитора.

Созерцая народное искусство, в атмосфере которого он рос, подражая ему и утверждая его сущность, Хачатурян учился образно мыслить и воплощать в музыке жизненные впечатления, выказывая — все смелей и увереннее — свою художественную индивидуальность, свою манеру и свой характер.

— Живое ощущение национальной музыкальной стихии было впитано мною с молоком матери, — говорит Хачатурян. Он легко воспринял, запомнил, усвоил не только излюбленные народные попевки, ритмы, мелодии, но и характерные формы народности (и народного музицирования). Они-то и послужили основой, опорой его первоначальных опытов сочинения, когда интуиция и подражание заменяли ему знание и умение.

Хачатурян подражал, не копируя и не цитируя, а импровизируя (темпераментно и многословно). Таковы все или почти все его ранние инструментальные пьесы. Их, впрочем, не так уж много. Самобытность щедрого дарования сокращает неизбежный период ученического подражания. Именно импровизация (в духе ашугов) — оболюбованная форма народности (и народного музицирования) — дает естественный выход его душевным движениям, его романтически-восторженной настроенности

в восприятии окружающего мира, способствуя тем самым выявлению своей, индивидуальной манеры.

Импровизация, подобно пылкому красноречию, увлекает нас, ибо тут — как говорит Гюйо — «мы симпатически присутствуем при самой работе мысли», при ее зарождении и образном изложении-развитии. И если мысль (чувствуемая мысль) содержательна, вдохновенная импровизация способна доставить нам поистине «царственное удовольствие».

Музыка Хачатуряна нередко подтверждает это. Вместе с тем подтверждает и другое: импровизация таит приманчивую опасность, которой не всегда избегают даже талантливые люди, — она легко может стать удобным руслом для потока патетического или романтического многословия. И это тоже ощущается порой в музыке Хачатуряна, особенно в сочинениях раннего периода, когда «хотелось» высказать больше, чем «умелось», и в выражении своих эмоций он руководствовался преимущественно интуицией.

Читатель мог заметить, что импровизационной манере Хачатуряна свойственна и пленительная свежесть поэтического чувства, и пряная сладость романтического (патетического тож) многословия. Оно, конечно, не от бедности, но и не от щедрости, а скорей от расточительности, иногда безрассудной. Бывает, что мысль-эмоция, поначалу ярко выраженная, обещающая интересное развитие, — растекается в прихотливых узорах и повторях «восточной» орнаментики, расплывается в любовании красотами цветистого слога, не получая почти никакого развития. Говорю — бывает, потому что бывает и теперь, правда, гораздо реже и в ином, более изысканном качестве «монотонии роскоши». Как видно, «родимые пятна и пятнышки» творчества юных лет остаются даже тогда, когда определился стиль зрелого художника, владеющего уже и опытом и мастерством.

Проявления юношеской импровизационности Хачатуряна стихийны. Он радуется жизни, жаждет воспеть ее. Стремления молодого композитора возвышенны, настроения восторженны, дарование щедро. Одический строй искусства ашугов импонирует ему и служит примером. Он высказывается горячо, искренно, страстно, но еще не умеет подчинить своенравное течение собственных импровизаций ясной логике замысла. Получается удиви-

тельное сочетание как будто несочетаемого: яркость содержания и зыбкость формы. Но такова, если угодно, сущность импровизационной манеры Хачатуряна в пору его молодости. Его ранние пьесы очаровательны и многословны. Пафос его импровизаций увлекателен и веле-речив.

Складывалось все это не случайно; тут несомненно сказались и некоторые особенности общего и профессионального развития Хачатуряна. Он пришел в искусство талантливым дилетантом, приступил к систематическим занятиям композицией сравнительно поздно, а сочинять начал сравнительно рано. Он обладал большим запасом впечатлений и наблюдений народного искусства, опытом, ориентирующим его в сфере родной национальной музыки. Однако запас его знаний мировой (классической) музыкальной культуры был тогда, по причинам вполне понятным, весьма ограничен.

Едва усвоив элементарную технику сочинения, он уже выступил на трудном композиторском поприще, и выступил, как мы знаем, оригинально, ярко. Сильный талант заявил о себе сразу. Но очень скоро почувствовались и серьезные пробелы образования, недостаток профессиональной подготовки. Сочинение опережало умение, интуиция заменяла сознание. Этим, быть может, и создавалось ощущение зыбкости его импровизационной манеры.

Ему необходима была прочная опора мастерства и систематических знаний, и потребовались годы упорного труда, чтобы овладеть всем этим, научиться отбирать нужное, отсекая случайное, развивать мысль, образ, композицию, «гнуть материал по воле».

Именно в те годы приобщение Хачатуряна к классическому симфонизму во многом определило и путь и судьбу его таланта: углубляются связи с народным искусством, вырисовываются новые перспективы творческой деятельности.

В симфонизме — изучая классиков — Хачатурян поражен строгой логикой разработки контрастных тем, внутренней динамикой развития образов, силой идейно-эмоциональных обобщений и стройностью формы. Здесь все, чего ему не хватает. Воображение композитора встревожено неясными ассоциациями, неуловимыми еще желаниями, замыслами, но чутье его не обманывает, когда

он задумывается о скрытой силе своеобразного симфонизма в импровизационной стихии народно-песенного искусства родины. Он ищет применения симфонических принципов в родной национальной музыке, в своих импровизациях, и в этих упорных поисках возникает простая и в высшей степени плодотворная идея творческого синтеза — конструктивная идея хачатуряновского стиля.

Овладевая знанием и умением, Хачатурян смело вводит импровизационное начало в русло симфонического развития крупных композиций. Сохраняя манеру непринужденного высказывания, он стремится придать своим мыслям гибкую выразительность и ясность симфонических форм и, в то же время, расширяет, обновляет эти формы свободной импровизационной разработкой народных тем, попевок, ритмов, танцевальных движений. Первые опыты не всегда органичны, далеко не совершенны. Но они очень увлекательны и сулят много новых интереснейших возможностей обогащения образной выразительности симфонизма. Путь найден.

Знание осмысливается и углубляется сознанием в практической деятельности. Новаторские искания увенчиваются открытиями в осуществлении значительных идейно-творческих замыслов композитора; способствуя ему, они обретают важную роль в процессе кристаллизации его индивидуального стиля, характерные черты которого явственно вырисовываются в Первой симфонии. Ее появление подготовлено было циклом юношеских пьес консерваторского периода, среди которых мы выделили Трио и Танцевальную сюиту.

Эти сочинения во многом предвосхищают Симфонию. Особенно — Сюита, в ней реально ощущаются некоторые важные черты оркестрового мышления Хачатуряна (см. разбор в третьей главе). Автор знает, какими богатствами владеет. Он щедр в средствах выражения, однако еще скромн в замысле: впервые он пробует силы в симфоническом роде. Но уже определяется его понимание народности, как и отношение его к национальным формам народной музыки. Определяются и некоторые характерные приемы развития, разработки народного (песенно-танцевального) тематизма, и в них замечаем мы признаки своеобразного симфонического мышления.

В известной читателю статье «Как я понимаю народность в музыке» Хачатурян пишет: «В Танцевальной сю-

ите я использовал несколько подлинных народных армянских мелодий. Беря народную мелодию в качестве основы, я развивал тот или иной мелодический или ритмический образ оригинала, наслаивая на него самостоятельные мотивные образования, подголоски, гармонические краски. В результате появлялись качественно новые мелодии и ритмы, которые, однако, — я в этом убежден — ни в чем не противоречили национальной стихии армянской музыки». Признание примечательное и важное для понимания творческого метода композитора.

Разбирая сочинения Хачатуряна, мы могли убедиться — насколько характерны, типичны приемы свободной разработки народных тем, попевок, ритмов, о которых он говорит в связи с Танцевальной сюитой. И в более зрелых композициях — симфониях, концертах, балетах — он нередко пользуется теми же приемами, что вполне понятно: народная музыка для Хачатуряна — родная речь, которою он выражает свои мысли и чувства.

Обратим теперь внимание и на то, что приемы эти возникали в период усвоения принципов импровизационного искусства ашугов — параллельно с изучением классической музыки, — возникали и закреплялись в сознании композитора как «цель соответствий и сочетаний».

В дальнейшем процессе идейно-творческого роста, осуществляя новые, более сложные замыслы, Хачатурян обнаруживает редкостное многообразие этих соответствий и сочетаний, постигает вместе с тем и единство многообразия в развитии тематизма («другое в своем»), углубляя его народный характер, обогащая национальный колорит. Постепенно преодолевается свойственная ему ранее расплывчатость, зыбкость.

Хачатуряновский тематизм словно вбирает и концентрирует стихийную силу импровизационности, и в нем все рельефнее проявляются черты художнической индивидуальности. Сосредоточенность мысли и чувства умеряет пафос красивого многословия. Неуклонно расширяется круг выразительных средств и возможностей, совершенствуются приемы, подчиняемые воле мастера. Формы народности, служившие ему ранее примером для подражания, становятся вместилищем нового опыта и нового жизненного содержания, одухотворенного идеей народности.

Талант Хачатуряна, как уже было замечено, развивался интенсивно и целеустремленно, набирая скорость в прямом движении ясного, жизнелюбивого искусства, не ведающего особо сложных противоречий, мучительных сомнений и колебаний. С юности, в живых проявлениях одаренной натуры композитора, непосредственно воспринимающей образы окружающей действительности, быстро обозначается индивидуальная манера.

Но далеко не так быстро вырабатывается стиль, требующий углубленных познаний, целостной идейно-художественной концепции (т. е. мировоззрения), законченного мастерства. Индивидуальная манера Хачатуряна сказывается так или иначе почти во всех его произведениях. Лишь в Первой симфонии (в ее лучшей — первой части) показываются черты стиля; процесс его формирования протекает постепенно.

«Когда искусство, — говорит Гете, — благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря точному и углубленному изучению самого объекта, приобретает, наконец, все более и более точные знания свойств вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью — вровень с величайшими стремлениями человека»<sup>1</sup>.

Три жизненно-важных фактора, взаимодействуя, определяют в основном характер художественной деятельности Хачатуряна, влияя и на развитие его самобытного таланта и мастерства, и на процесс становления его индивидуального стиля: кровная связь с народными истоками; глубокое постижение симфонизма и смелое расширение его идейно-образной сферы (а, значит, и обогащение языка); наконец — революционный, новаторский дух нашей социалистической современности, проникающий, «оведающий» творчество композитора, его замыслы, искания и открытия.

Благодаря «подражанию природе» у Хачатуряна с юных лет прочно закрепляется связь с истоками народного искусства, связь не совсем обычная, но в высшей

---

<sup>1</sup> Гете. Собрание сочинений, т. X, стр. 400—401. М., 1937.

степени плодотворная. По-своему, свободно подражая ашугам, он проникает в образный мир неведомой красоты. В этом смысле уже и лучшие его пьесы раннего периода, такие, например, как скрипичная Песня-поэма, были открытием.

В свое время Валерий Брюсов открыл русским читателям вдохновенную поэзию ашугов, опубликовав прекрасные переводы их сочинений (Саят-Нова, Дживани и др.). Теперь Арам Хачатурян открыл слушателям пленительное своеобразие музыкального творчества ашугов; его импровизации и пьесы в ашугской манере, если угодно, тоже «переводы». Разница, однако, в том, что для Брюсова искусство ашугов — таинственная даль, а для Хачатуряна — родная земля, плодоносная почва, которую он принимался возделывать. Шли годы, и эта связь не только не порывалась, но крепла. В родных недрах он открыл поистине «источник щедрый, залог второго бытия...».

Великое искусство ашугов (иначе его не назову) стало для Хачатуряна первоначальной школой народности. Это искусство, как уже говорилось, само питается глубинными источниками народной музыки и поэзии, отбирая и сочетая разнохарактерное в едином. То, что было знакомо и любимо с детства, Хачатурян находил обновленным, творчески обогащенным в импровизациях ашугов. В сущности, и многообразие форм народности, и, что особенно важно, самый *идеал* народности он воспринял прежде всего у этих замечательных мастеров жизни. От них же и одический строй музыки (во многих сочинениях) Хачатуряна, этот пафос влюбленности в жизнь, от них и столь характерная для него импровизационная свобода творческого обращения с национальным фольклором, с народной тематикой.

Конечно, познание народности не могло ограничиться и не ограничилось искусством ашугов. Последовательный разбор сочинений Хачатуряна показывает, как богаты истоки его творчества и как ширятся и углубляются его связи с национальным фольклором — армянским, азербайджанским, грузинским, русским, украинским, узбекским, таджикским, туркменским... Вместе с тем, главенствующая роль всеобъемлющего искусства ашугов в этическом и эстетическом воспитании хачатуряновского таланта для нас несомненна.

Нетрудно понять, что все это, отнюдь не мешая проявлениям художнической натуры, индивидуальности Хачатуряна, слишком сильной, чтобы остановиться на подражании, — послужило доброй основой для выработки своего языка и стиля. Разумеется, предстояло долго и упорно учиться, преодолевать трудности, восполнять пробелы. Да ведь когда еще мало умеешь, но много имеешь и жаждешь так же много уметь, то и учеба идет успешней, и работа все лучше спорится.

Мы знаем, как благотворно влияли на него занятия у М. Гнесина и, особенно, у Н. Мяковского, как много значили для него скупые, лаконично мудрые отзывы и советы С. Прокофьева. Мяковский же, основной руководитель и воспитатель Хачатуряна, оказал неоценимо важное воздействие на процесс формирования его композиторской индивидуальности. Благодаря Мяковскому Хачатурян усвоил не «консерваторскую хрестоматию», а подлинную сущность великой русской музыкальной культуры, понял ее благородную историческую роль в развитии национальных культур братских народов. Благодаря Мяковскому — и через Мяковского — Хачатурян глубоко воспринял традиции и новаторство классического симфонизма. Бережно выявляя в Хачатуряне черты самобытного дарования, Мяковский способствовал расширению его идейного кругозора, развитию в нем взыскательного вкуса и чувства строгой самокритики. Неизменно ориентируя на высокие образцы реалистического мастерства, он помогал Хачатуряну разбираться в сложном конгломерате разноречивых направлений и веяний современного искусства.

Таким образом, процесс формирования композиторской индивидуальности Хачатуряна был свободен от школярской ограниченности и «академической» рутины. Здоровое народное начало, одухотворяемое смелыми творческими замыслами, широко и привольно раскрывается в его музыке, получая своеобразное, необычайно колоритное симфоническое развитие. Вместе с тем, импровизационность хачатуряновской манеры обретает теперь иной характер, я сказал бы, иную функцию.

Композитор понимает органичную связь импровизационности своей музыки с народными истоками, но теперь он понимает также, что надо владеть ею, подчинять ее своим идейным замыслам, а не беззаботно предавать-

ся ей. — Импровизационность хороша, — говорит он, — когда твердо знаешь, чего хочешь, чего ищешь. Тогда она помогает взлету фантазии, подъему творческих сил, созданию стройной архитектуры целого.

По мере усвоения Хачатуряном законов логики развития музыкальной мысли и композиционного мастерства, — импровизационность, стихийно властвовавшая ранее в его сочинениях, становится стимулирующим элементом тематической разработки. Это заметно уже в музыке Трио и Танцевальной сюиты, насыщенной такого рода внутренней тематической разработкой. В Симфонии (в первой ее части особенно) Хачатурян идет дальше, сочетая и соединяя черты народной импровизационности и сонатности.

*Импровизационность*, унаследованная от традиций народного искусства, подчиненная воле художника и преформированная его фантазией и мастерством, составляет характерную особенность стиля Хачатуряна. Она исходит от содержания, от замысла произведения и, гибко следуя ему, расширяет форму, обогащает ее выразительность. Неуловимо связанная с народными истоками, она вносит в музыку черты неповторимого своеобразия, которые ощущаем мы и в непринужденном развертывании тем-мелодий, и в их раскидистом, «ветвистом» изложении-развитии, в колорировании и наполнении звуковой ткани мотивной разработкой, с ее вариантно-стью звеньевых построений, с ее внутренними контрастами интонационно-ладовых оттенков, ритмических движений, тембровых и гармонических красок. Особенно ярко проявляется все это в симфоническом творчестве Хачатуряна, в чем легко убедиться воочию, заглянув в партитуры и в разбор партитур его симфоний, концертов, балетов.

Из сказанного должно быть ясно, что импровизационность стиля Хачатуряна есть главное звено той «цепи соответствий и сочетаний», которую он соединяет, скрепляет, наконец, сливает различное в едином, контрастное в гармоничном. Характерные приемы разработки тематизма, найденные еще в Танцевальной сюите, разрастаются в обширную систему выразительных средств, которой требует синтезирующий метод композитора. Совершенствуя народно-импровизационный

принцип развития тематизма и сопрягая его с принципом симфонического развития, Хачатурян вырабатывает и *единый язык*, отвечающий содержанию его творчества, способный гибко и точно выражать, воплощать его замыслы.

Язык Хачатуряна — в коренной основе своей — народная музыкальная речь, но свободно развитая, обогащенная композиторским мастерством и, разумеется, художнически индивидуализированная. Его язык ярко национален и органичен, но отнюдь не национально ограничен. В нем порой ощущаются следы былых увлечений условным ориентализмом, с его нивелированной «восточной» мелодикой, тяжеловатой орнаментикой, густым наложением красок. Однако теперь это носит характер преходящий и существенного влияния на язык и стиль композитора не оказывает. И здесь он добывается единства в многообразии глубинных связей с народными истоками.

Он вовсе не стремится уснащать свою речь обильными цитатами из народной музыки; он тороват щедрым талантом и не гонится за легкой поживой явных и скрытых заимствований из фольклора; этнографизм вообще совершенно чужд ему. Его язык (выражение стиля) основывается не на оборотах и цитатах, а на принципах народности. И это необходимое условие высшего ее проявления в индивидуальном стиле композитора. Воспринимая народную музыкальную речь, он обогащает ее своим творчеством.

Свободное, художнически смелое обращение с народным мелосом, так горячо отстаиваемое Хачатуряном, действительно играет очень важную, я сказал бы, доминирующую роль в формировании его собственного тематизма, открывая безграничные возможности расширения и обновления выразительной сферы современного музыкального языка.

Острое чувство современности не оставляет его. «Народные мелодии всегда были и остаются для меня важным источником формирования тематического материала,— замечает Хачатурян. — «Просеянные», по выражению Асафьева, сквозь композиторское сознание, эти темы образуют новый ритмо-интонационный сплав, необходимый для выражения новых мыслей, новых

ритмов, свойственных нашей социалистической эпохе»<sup>1</sup>.

Не архаика влечет Хачатуряна в народном искусстве, ибо менее всего он стилизатор, — а вечно живой, динамичный процесс образного восприятия и отражения жизни. Проникая в этот процесс, он ищет, отбирает, совершенствует, постоянно заботясь о соответствии своего музыкального языка духу народности и — современности. Тут, конечно, нет места догмам и схемам. Все подчиняется идейному замыслу, его целостному воплощению. В зависимости от конкретной творческой задачи он может использовать и подлинные народные мелодии, вплетая их яркой гирляндой в партитуру (вспомним балеты «Счастье» — «Гаянэ»), и отдельные, порой разнохарактерные, мотивы, попевки, ритмы, по-своему их сопоставляя, сочетая и разрабатывая (Танцевальная сюита, симфонии и многое другое); может глубоко переосмыслить народную тему, придав ей совершенно новый характер и колорит (*Andante* Фортепянного концерта), либо сочинить оригинальную мелодию, почти не отличимую от народной (Песня Пэпо); он может «распеть» свою тему так, как это сделал бы ашуг в минуту вдохновенья (Песня-поэма), а из простой ашугской попевки развить большую симфоническую импровизацию (Пролог Первой симфонии) и так далее.

Повсюду ощущаете вы это живое многообразие взаимосвязей с народной музыкальной речью, придающее удивительную свежесть, гибкость и непринужденность единому языку композитора. Пользуясь метким выражением Чайковского, можно сказать, что по отношению к народной песне Хачатурян есть «тот садовник, который знает — в какую почву, в какое время и при каких условиях температуры должно посадить свое драгоценное семя»<sup>2</sup>.

Здесь надобно еще подчеркнуть то, что не раз отмечали мы в разборе сочинений Хачатуряна, — его пытливый интерес к песенно-танцевальному искусству братских народов нашей страны и прежде всего, конечно,

---

<sup>1</sup> В статье «Как я понимаю народность в музыке». «Советская музыка», 1952, № 5, стр. 41). (Подчеркнуто мною. — Г. Х.).

<sup>2</sup> Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898, стр. 307.

народов Закавказья, творческое проникновение в мелос и ладоритмическую сферу этого искусства. Интерес, проявившийся с юных лет, неуклонно углубляется, и воспринятая от ашугов традиция дружелюбной общительности народных культур получает продолжение и развитие в творчестве Хачатуряна. Отлично зная и любя музыку народов своей родины, он свободно сочетает разнохарактерные напевы и наигрыши, колоритно оттеняя контрасты в чередовании жанровых сцен, симфонических картин; сочетая и сопоставляя, находит новые темы и созвучия, ритмы и краски.

Примечательна в данном отношении первая оркестровая пьеса Хачатуряна — Танцевальная сюита, которую открывает, как мы помним, Армяно-азербайджанский танец, а за ним живой вереницей следуют Армянский круговой танец, хореографическое *Largo* с узбекской темой, Марш и грузинская Лезгинка (лекури). В жанровых симфонических картинках Сюиты композитор стремится дать целостное воплощение многонациональной тематики. Красной нитью пронизывает последующие его сочинения (симфонии, концерты, балеты) эта благородная традиция общительности народных культур, обогащая родной язык композитора, все ярче выявляя национальную самобытность его таланта, «цементируя» стиль.

В свое время многие восприняли Танцевальную сюиту как сочинение интересное, увлекательное лишь в чисто-колористическом плане. Однако нет, ее значение было глубже. Хачатурян искал — вначале, быть может, интуитивно — стиливого единства в сочетании контрастных тем-образов, в движении народно-жанровых сцен и эпизодов, применяя выразительные средства симфонизма, пробуя и самый метод симфонического развития.

И тут сказалось его природное оркестровое мышление. Он почувствовал, что именно в оркестре, или при помощи оркестра, может полностью высказать все, что «просится из души», и с увлечением отдался симфонической стихии. Не случайно он так быстро осваивает эту стихию: не случайно уже в Танцевальной сюите, т. е. в первой партитуре молодого композитора, при всех (неизбежных) недостатках мастерства, — замечаем мы ростки симфонизма. Импровизационное начало преформируется в сосредоточенной мотивной работе, в вариантно-

сти «звеньевых построений» с многоцветным тембро-гармоническим колорированием мелоса и терпкой подголосочной полифонией; динамизируется ритм; фиксируются — как «цепь соответствий и сочетаний» — характерные приемы концентрированного изложения-развития тем; возникают и первые попытки тематических обобщений — через жанр (напомню опять *Largo* и финальную Лезгинку).

Все это скромные признаки большого размаха, силу которого слушатели ощутили уже в Первой симфонии молодого автора, только что окончившего консерваторию (1934). И от произведения к произведению эта сила неуклонно растет. Первая симфония, Симфоническая поэма, Гаянэ, Триада инструментальных концертов, Симфония с колоколом, Спартак — важнейшие вехи более чем двадцатилетнего пути Хачатуряна (1934 — 1954: год окончания Спартака). Они образуют линию его творческого восхождения, утверждают его мужественный стиль, проникнутый духом нашей современности.

Осуществляя крупные симфонические замыслы (сюда я отношу, разумеется, и Триаду концертов и балеты), Хачатурян сопоставляет, сопрягает «ряды многозначных образов» и добивается строгой монолитности их развития в музыке, напоенной романтическим пафосом народной песенности.

Симфоническое повествование — сюжет, картина, действие — разворачивается в движении контрастных тем-мелодий, и они разветвляются, сплетаются, преобразуются в широких разработках с мощными кульминациями, где богатырская сила ритма («управляющего движением») громоздит, как Пелион на Оссу, громады оркестровых звучаний, высвобождая гармонию финальных обобщений. Разнохарактерное синтезируется в индивидуально-характерном, обнаруживая внутреннее, органическое единство тематизма.

Особенности языка и стиля Хачатуряна, обусловленные содержанием его творчества, вырабатываются и закрепляются вместе с совершенствованием реалистического метода и ростом мастерства. Воспевание прекрасного нашей жизни, радость борьбы и созиданья — руководящая поэтическая идея его искусства. Воплощая ее, он научается отбирать в шумном потоке явлений и впечатлений действительности характерное и общезначимое,

типизировать и обобщать, придавая общему — свое, не-общее выражение. И совершенствование мастерства чеканит его образный язык. Вбирая различное, он проявляет индивидуальное. Потому-то вы узнаете Хачатуряна сразу — с первых же тактов каждого или почти каждого его произведения.

Строго говоря, первоосновой хачатуряновского языка служит суровая и нежная монодия армянской народной песни и песни-пляски, обнаруживающая национальное первородство его мелоса (что мы знаем из предыдущих глав, где приведены и конкретные примеры). И это именно первооснова: без нее нельзя себе представить музыку Хачатуряна, но и одна она даст вам о его творчестве такое же представление, как ткань ковра — о вышитых на ней цветных узорах.

Проникая в глубь родного песенного искусства, Хачатурян выявляет заложенные в нем богатейшие возможности ладогармонического и полифонического развития. Используя эти возможности, он многому учится у великого Комитаса — на его поэтичнейших, безупречных по мастерству и чистоте стиля транскрипциях армянских песен и танцев. Продолжая традицию Комитаса и сохраняя почвенную национальную основу, Хачатурян идет дальше. Он находит прекрасные и близко-родственные ему черты в рапсодических напевах-импровизациях ашугов (да и сазандаров) — армянских и азербайджанских, в жизнеупорном мелосе мугамов, в редкостной по выразительному своеобразию грузинской хоровой полифонии, в изысканно-изящной пластике узбекских танцевальных тем, в «коренастой» ритмике простодушных курдских напевов и наигрышей...

Он пытливо разрабатывает, модифицирует, сопрягает различные попевки, мотивы, ритмы многонационального мелоса, концентрирует контрастное в образном единстве темы. С той же свободой он использует богатство народных ладов и ладовых оттенков («наклонений»). Вспомните, как тонко применяет он в своих произведениях мугамы (Чаргя, Сейгя) и, особенно, излюбленные лады — фригийский, миксолидийский, дорийский.

Драгоценным источником творческого обогащения служит Хачатуряну и народный *инструментализм*. В нем чуткое ухо композитора улавливает и новые средства и

возможности ладогармонической выразительности, и красоту полифонных и полиритмических сочетаний, и яркость колорита. — «В своих личных опытах искания национальной определенности ладогармонических средств, — говорит Хачатурян, — я не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого народные виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии; в них заключена своя закономерность, свой сокровенный смысл»<sup>1</sup>. Все это сообщает тематизму Хачатуряна родниковую свежесть народной самобытности.

Использование той или иной народной темы-мелодии, умение тонко гармонизовать ее, мастерски разработать — задача, конечно, важная и благородная, и ее успешно решали и решают многие талантливые композиторы. И если б Хачатурян ограничился такой задачей, вряд ли надо было бы уделять этому особое внимание. Но здесь речь идет о другом.

Речь идет об органическом претворении разнохарактерных черт и элементов музыки народов Востока в индивидуально-самобытном языке композитора и шире — в его симфонизме, т. е. о явлении новом и необычайно плодотворном.

Живая связь с народными истоками, в их многообразии, подсказывает Хачатуряну идею синтеза, которая, как мы знаем, таится в самой природе искусства ашуга (сообщительность народных культур). То, что воспринимается в юности интуицией и показывается намерком в манере ранних сочинений композитора, постепенно и все глубже проникает в его сознание, становится важным фактором стиля.

Мысль о широкоохватной симфонизации музыки народов Востока увлекает Хачатуряна. В одной из первых своих статей он, между прочим, замечает: «Реакционная точка зрения — будто бы восточная музыка монотонна, бедна, однообразна и туго поддается развитию — опровергается самим материалом песен. Так называемые органические пункты в некоторых песнях Востока являются их стилистической особенностью; ничто не мешает на фоне

---

<sup>1</sup> «Как я понимаю народность в музыке», стр. 41.

этих органических пунктов давать большое развитие»<sup>1</sup>. В Первой симфонии и, особенно, в Симфонической поэме, замысел которой навеян идеей братства народов, Хачатурян вплотную подходит к осуществлению творческого синтеза. Партитуры русских классиков, воссоздающие образы Востока, во многом облегчают ему решение смелой, новаторской задачи.

Прекрасное в национальном всегда общечеловечно, общечеловеческое прекрасно в самобытно-национальном, — таков глубокий смысл исканий и постижений творческого синтеза в музыке Хачатуряна, в его симфониях, концертах, балетах. И здесь, говоря о преемственности и непосредственных связях с классической русской культурой, я должен выделить среди ее великих мастеров — Бородин<sup>2</sup>, громадное воздействие которого на развитие хачатуряновского стиля несомненно.

В творчестве Хачатуряна сильна и новая могучая традиция Бородина, гениально синтезировавшего в монументальных произведениях («Князь Игорь», симфонии) характерные элементы народных музыкальных культур России и Востока. Да и многое близко родственно Хачатуряну в светлом реалистическом искусстве Бородина, овеянном национальной романтикой, — и песенная ширь мелоса, и богатырская мощь ритма, и колоритный симфонизм *al fresco* (с монотематическим принципом развития), и размашисто-декоративная манера оркестрового (и полифонно-гармонического) письма. Все это, по-своему воспринятое, по-своему осмысленное, претворяется в художественном сознании Хачатуряна, способствует воплощению собственных его замыслов, устремляющих композитора вперед — к современности.

Закономерная преемственность связывает творчество Хачатуряна и с драматическим симфонизмом Чайковского (связь, остро ощутимая в «Симфонии с колоколом»); через Чайковского и Бородина (главным образом) — с мировой музыкальной классикой.

<sup>1</sup> В статье «О грузинской музыке». «Советская музыка», 1936, № 10, стр. 43.

<sup>2</sup> Бородин, по признанию Хачатуряна, — один из любимейших его русских композиторов, к числу которых он относит также Глинку, Мусоргского, Чайковского и Рахманинова. Среди западноевропейских композиторов Хачатуряном наиболее любимы — Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Лист, Дебюсси и Равель.

Хачатурян учится мастерству и у народных музыкантов и у классиков, оставаясь самим собой. Выражая свои мысли, чувства, впечатления, воссоздавая мир образов, навеянных современной жизнью, он согласует импровизационную стихию народного песенно-танцевального искусства с законами классического симфонизма. Этим, собственно, и определяются характернейшие особенности, новаторские черты его стиля.

Проблема традиций и новаторства решается в его творчестве (я имею в виду лучшие сочинения зрелого мастерства) просто и гармонично. Да и понятно. Когда художник, и художник с щедрым талантом, высказывает действительно новое, он вовсе не боится традиции, напротив — ищет в ней опоры. Напомню остроумное замечание Стендаля: «Опирайтесь можно только на то, что оказывает сопротивление» и скажу — вот именно в этом смысле Хачатурян опирается на традицию.

Он не выдумывает новых, «неслыханных» форм, если даже иногда и поддается такому соблазну (как, например, в Симфонии-поэме). И уж во всяком случае он не ломает формы классические — ибо свободно владеет ими («ломают» обычно те, кто ими не владеет). А раз владеет, то и «гнет по воле» — расширяет, видоизменяет, обогащает, следуя замыслу и плану сочинения.

Принцип непрерывного движения контрастного тематизма, преформирующий народно-импровизационное начало, динамизирует симфонические композиции Хачатуряна: возрастает роль разработки и шире — разработочности, проникающей и в экспозицию и в репризу, скрепляющей характерные «звеньевые построения» и «романтические отступления», охватывающей «ряды образов» в их общем многоплановом развитии. Стремясь придать ему прочное единство формы, «конец с началом сопрягая», Хачатурян любит обрамлять симфонические конструкции строгой колоннадой пролога и эпилога (загляните в партитуры его симфоний, поэм, концертов, да и балетов).

Взыскательный мастер, — он постоянно заботится о законченности форм своих произведений, об их точном соответствии замыслу, вновь и вновь совершенствует, добиваясь динамичности, стройности, блеска. К Хачатуряну вполне применимы слова, некогда сказанные Ларошем о Чайковском: «Ему нужны роскошные краски

новейшего оркестра и широкий простор симфонической формы; только в этих обширных и блестящих сферах он чувствует себя дома, а там, где палитра его становится беднее, он беднеет вместе с палитрой...».

Да, Хачатуряна всегда влечет богатое убранство, пышное великолепие симфонических форм, и он не жалеет самых эффектных средств для их роскошной отделки. Но тут он подчас забывает, что «истинное богатство не алчет выставлять себя напоказ», вносит архитектурные излишества и предается *чрезмерности*, которая, как мы не раз замечали, противоречит внутреннему благородству его музыки, а в крайних своих проявлениях (например, в Симфонии-поэме) деформирует и его стиль.

Конечно, крайние проявления *чрезмерности* в музыке Хачатуряна редки. Однако тенденция все же существует и умолчать о ней нельзя, тем более, что возникла она не случайно и сказывается не только в увлечении эффектами изощренной роскоши форм. «Корешок» ее таится в юношеской манере композитора, вернее — в том *велеречии* и его импровизационных высказываний, которое осталось «родимым пятном» и в зрелом творчестве, когда преодолены были многие недостатки, свойственные молодости, и завоевано блистательное мастерство.

То, что ранее, при скромных возможностях композиторского умения, и выражалось скромно, с откровенной наивностью, не лишенной обаяния непосредственности, теперь — искусно облекается нарядной изысканностью средств, цветистостью слога, и порой не без вычур. Но «родимые пятна» скрыть трудно. Многословие остается многословием; связанная с ним «монотония роскоши» — также. В юности Хачатуряна это вызывалось, очевидно, расточительностью таланта. В зрелости, более экономно расходующей силы дарования, это — расточительность мастерства. Так или иначе, искусство всегда мстит художнику за расточительность, за *велеречие* и *велегласие*.

Все слишком длинное и слишком шумное — враг прекрасного, гласит старая мудрая истина. И расточительность мастерства, проявляемая в роскоши многословия и пышности громогласия, вредит, конечно, мастерству — разрыхляет ткань сочинения, отягощает форму,

тормозит развитие, а иногда нарушает логику развития, крайне затрудняет и восприятие. Слушатель чувствует, и анализ подтверждает: в разной степени следы и последствия такой расточительности заметны и в финале Первой симфонии, и в Трех ариях для голоса с оркестром, и в Торжественной поэме, и в иных эпизодах «Спартака» (особенно в картине Цирка), да и в некоторых других сочинениях, но более всего — в Симфонии-поэме, где восторжествовало (к счастью, временно) самоуслаждение чувственными «прелестями звукотканей», где изощренная сложность шумного однообразия подавила жизненное многообразие простоты — драгоценное качество хачатуряновского стиля.

Неудавшийся эксперимент Симфонии-поэмы — заблуждение композитора в поисках нового — показывает, сколь серьезными последствиями может быть чревата тенденция чрезмерности. Однако было бы заблуждением с нашей стороны придавать ей решающее значение: в творчестве Хачатуряна она, как правило, остается лишь тенденцией, «родимым пятном» его пылкой, легко увлекающейся натуры. Восторженный пафос любви, упоение чувственной красотой музыки, виртуозной силой и блеском концертантности, роскошью красок — все это органически свойственно эмоциональной натуре композитора.

В непосредственном восприятии жизненных явлений, в художественных исканиях и постижениях Хачатуряна с юных лет господствует пытливость чувства — природная черта его характера и таланта; пытливость ума, воспитанная позднее опытом и знанием, играет роль хоть и важную, но все же подчиненную. А бурный темперамент композитора вовсе не ищет суровой отрады самоограничения. Не удивительно, поэтому, что щедрость его дарования и мастерства переступает иногда грань расточительности. И, думается мне, этим объясняются (но не оправдываются, конечно) возникающие порой в его музыке романтические преувеличения и патетические длинноты, излишества помпезной роскоши и напыщенных кульминаций, погрешности мастерства, промахи вкуса.

Да, недостатки эти встречаются в иных произведениях Хачатуряна, и слушателям они хорошо известны — скрывать нечего. Тем не менее слушатели горячо любят

музыку Хачатуряна и не потому, что прощают ему недочеты, но потому, что громадный талант композитора прекрасен и, как ни досадны в нем проявления чрезмерного и несовершенного, — не они, конечно, определяют смысл и значение его творческой деятельности.

Этически возвышенное понимание жизненно-прекрасного, воспринятое в народном искусстве и обогащенное революционным опытом нашей эпохи, одухотворяет музыку Хачатуряна, ее образный строй, ее слог и стиль. Он певец прекрасного в созидании новой жизни, и свежим дыханием жизни овеяны лучшие его произведения, проникнутые истинным гуманизмом и революционной романтикой. В них раскрывается с всеобъемлющею полнотой и щедрый мелодический дар композитора, и блистательное мастерство симфонического развития, и сила идейно-художественных обобщений. Таковы обе его симфонии, особенно вторая — «Симфония с колоколом», Триада инструментальных концертов, Симфоническая поэма — песнь о братстве народов; таковы его хореодрамы: лирическая — «Гаянэ» и героическая — «Спартак», некоторые, наиболее значительные партитуры сценической и киномузыки (Ода памяти Ленина, «Сталинградская битва», «Отелло» и другие).

Стиль композитора кристаллизуется и утверждается в его симфонизме. Хачатурян написал немало хорошей музыки в различных жанрах (песни, хоры, камерно-инструментальные пьесы и т. д.), но почти все лучшее, что было создано им до настоящего времени (1960), относится к симфоническому роду. Здесь концентрируются его главные интересы, его пытливые искания и — выдающиеся достижения.

Овладевая импровизационной стихией народного песенно-танцевального искусства, Хачатурян вводит ее многонациональный поток в гранитное русло симфонизма и, более того, — пользуясь силой стихийного потока, стремится углубить и расширить это русло, придать ему новое направление, повернуть его непосредственно в нашу современность. Задача в высшей степени увлекательная, смелая, плодотворная и, конечно, очень трудная, требующая не только громадного таланта, но и мужественного мастерства.

Хачатурян выполняет ее с энтузиазмом первооткрывателя, которого не смущают неожиданные трудности и

помехи, возможные промахи, неизбежные потери. При таких масштабах работы приходится если не мириться, то считаться и с чрезмерными порой «расходами» творческой энергии и с немалыми «отходами» несовершенного. Но будем судить по результатам: то положительное, что уже сделано, а сделано многое, — поистине великолепно и сулит великолепное развитие в дальнейшей деятельности и самого Хачатуряна (он — в расцвете сил) и нового поколения талантливых композиторов<sup>1</sup>.

Достаточно сопоставить мысленно «Симфонию с колоколом» и Триаду концертов или хореодрамы «Гаянэ» и «Спартак», чтобы уяснить себе, сколь широкоохватное и творчески перспективное явление — симфонизм Хачатуряна. Народные истоки его неиссякаемы; возможности развития и обогащения необычайно многообразны (они далеко не исчерпаны и Хачатуряном); самый метод (цепь соответствий и сочетаний — синтез), допуская свободное его применение в сфере любой национальной культуры, дает полный простор инициативе и фантазии композитора, проявлению его индивидуальных склонностей, его манеры и стиля.

Все это подтверждает смелый опыт Хачатуряна-симфониста. Самобытно-яркое национальное начало его творчества прекрасно, ибо оно общечеловечно. Он обращается к национальному искусству как к вечно живому организму, который не может развиваться только «в себе», замкнуто, изолированно. В исторически складывающихся взаимосвязях и взаимовлияниях музыкальных культур народов Армении, Азербайджана, Грузии, в их постоянной общительности он находит источник обогащения, сила которого премного умножается и исключительно плодотворными взаимосвязями музыки народов Закавказья (и шире — Востока) с русской, да и вообще всей европейской музыкальной культурой.

Тут художественный опыт Хачатуряна неожиданно

---

<sup>1</sup> Многие композиторы Закавказья (особенно Армении и Азербайджана) испытали плодотворное воздействие симфонизма Хачатуряна, не подражая, но по-своему (и на своем «материале») используя его опыт и его метод. К числу таких, уже сложившихся композиторов можно отнести Кара Караева, Л. Ходжа-Эйнатова, А. Бабаджаняна, Г. Егиазаряна, Э. Мирзояна, А. Арутюняна, Э. Оганесяна, Д. Тер-Татевосяна, Ф. Амирова и других.

освещает интереснейшую историко-эстетическую проблему, которую в свое время выдвигал академик Н. Марр. Устанавливая «общность эпических сюжетов у Европы с Востоком» и напоминая о «неразрывности эпоса с пением и музыкой», он стремился выяснить: «В какой степени отношение современных европейцев к восточной музыке, ...как к чему-то чужому, объясняется чуждым и далеким территориально азиатским ее происхождением, а не забвением европейцами доистории своей искони родной Европы, местных, общих с Азией корней своей музыки, как своих вообще искусств и своих языков»<sup>1</sup>.

Не углубляясь сейчас в обсуждение этой обширной и мало исследованной проблемы (что завело бы нас слишком далеко), замечу только: «цепь соответствий и сочетаний» в музыке Хачатуряна, в его симфонизме, возникает не извне, не по случайной прихоти рассудка, а именно из общности национальных культур, выявляя в различном «забытии» черты внутреннего родства.

Сопоставляя контрастное, синтезируя разнохарактерное в едином, Хачатурян разрабатывает и воплощает в симфонизме крупных композиций сюжеты и темы общечеловеческого значения и высокого идейного звучания. Замыслы его разнообразны; в то же время они слиты общей целеустремленностью.

Пафос утверждения прекрасного — альфа и омега хачатуряновского симфонизма (что опять-таки сближает его с симфонизмом Бородина). Это пафос влюбленности в жизнь, пафос, впоенный стихией песни и танца. Он проникает и лирико-эпическое повествование о возрождении, весеннем обновлении Родины (Первая симфония), и взволнованную песнь, славящую братство народов (Симфоническая поэма), и «Симфонию с колоколом» — драматическую поэму борьбы и возмездия, и праздничную настроенность Триады концертов. Пафосом утверждения прекрасного овеяна и музыка лирической драмы Гаянэ, и музыка, воплотившая революционный порыв восставших масс — героикой движения Спартака...

Ряд можно продолжить. Но едва ли это необходимо. Сказанного достаточно, чтобы, восстановив в памяти об-

---

<sup>1</sup> В предисловии к книге Гумреци. — Н. Ф. Тигранов и музыка Востока. Л., 1927, стр. X. (Подчеркнуто мною. — Г. Х.).

щую картину с типическими ее чертами, — заметить и понять композиционные особенности симфонической драматургии Хачатуряна. Она не совсем обычна, и ее своеобразие обусловлено содержанием — идейной направленностью и эмоциональным «тоном» хачатуряновского творчества.

Это, я бы сказал, «поэзная» драматургия преодоления, в которой, собственно, и раскрывается пафос утверждения прекрасного, пафос созидания. Она вовсе не лишена острых жизненных конфликтов, высоких проявлений трагического (вспомним «Симфонию с колоколом», многое в «Гаянэ», в «Спартаке»), но ей неведома безутешность неразрешимых противоречий — образно-тематическое развитие в хачатуряновском симфонизме всегда направлено к их преодолению. И нередко силой преодоления развитие переносится в иную сферу драматургии — сферу красочных, ритмических, динамических контрастов песни — игры — танца, и жанр служит композитору средством эпически-широких «поэзных» обобщений.

Они возникают естественно, органично, ибо и самый тематизм Хачатуряна коренится в народных жанрах: песня и танец — родная его стихия. В юные годы, мы помним, жанровость во многом определила индивидуальную манеру композитора — и склад его мелоса, и небольшой круг излюбленных форм. Почти все его ранние произведения — импровизации в характере песни, танца или танца-игры. А первое крупное оркестровое сочинение — Танцевальная сюита, т. е. сюита из жанровых пьес (черты жанровой сюитности сохраняются и в Первой симфонии). В общем, манера композитора координируется с жанром и проявляется преимущественно в пределах жанра. Со временем, в процессе формирования стиля и совершенствования мастерства, народная жанровость становится неотъемлемым, органическим свойством хачатуряновского симфонизма, выразительные средства и возможности жанра подчиняются задачам его драматургии.

В разборе симфоний, концертов и балетов было уже показано, сколь разнохарактерно и ярко претворяется народная жанровость в симфонизме, придавая удивительно свежую колоритность и смысловую (порой — сюжетно-смысловую) конкретность его драматургии, раз-

виту контрастных тем, динамике преодоления, образным обобщениям (сопоставьте, к примеру, роль жанра в «Симфонии с колоколом» и в Скрипичном концерте, или — в Симфонической поэме и в балетах «Гаянэ» и «Спартак»). Добавлю: все это умножает силу воздействия хачатуряновского симфонизма, сообщая ему подлинную массовость. И подсказывает вновь и вновь настойчивое пожелание — дать ему новый размах в национально-героической опере.

Да, именно в большой современной опере, правдиво воплощающей героiku наших дней, должна получить свое высшее применение симфоническая драматургия Хачатуряна, с ее певучим мелосом, с ее рельефно зримой пластичностью образов, сцен, картин, с ее могучей динамикой преодоления — пафосом созидания прекрасного.

\*

Годами деятельного труда и совершенствования Хачатурян выработал свой эмоционально-приподнятый, рапсодический слог, гибко передающий и проникновенный лиризм, и драматическую взволнованность, и праздничную торжественность его музыки. Это слог возвышенный и роскошный, порою, быть может, слишком роскошный и цветистый, но всегда индивидуально-яркий, блестящий, концертантный.

Оставаясь художником национальным, свободно пользуясь всеми средствами мастерства и техники современного искусства, Хачатурян добивается той универсальности слога, которая позволяет ему равно талантливо и правдиво повествовать о жизни, борьбе и созидательном труде народов, о душевном благородстве и красоте простой крестьянки Гаянэ, о подвигах легендарного Спартака, поднявшего восстание рабов в древнем Риме, о бурных страстях венецианского мавра Отелло, о драматических событиях лермонтовского «Маскарада», да и о многом ином.

Слог, в известном смысле, есть сублимация языка, определяющая характерные черты и особенности языковой выразительности стиля. Не по языку (он общий для многих), но по слогу прежде всего узнаем мы автора (стиль же познается не сразу, а при более глубоком изучении его творчества). И владение собственным слогом — преимущество высокоодаренных поэтов, худож-

ников, музыкантов. Это подчеркивал и Белинский. «Тайна слога, — говорил он, — заключается в умении до того ярко и выпукло изливать свои мысли, что они кажутся как будто нарисованными, изваянными из мрамора». Вот эту тайною, этим умением обладает Хачатурян.

Подобно вдохновенному рапсоду, он неистощим в импровизационной щедрости своего слога. И он сразу покоряет вас великолепием силы, смелостью метафор, насыщенностью ладовой атмосферы, горделивой осанкой мелодий, тембровой звонкостью, пышным убранством оркестрового колорита, буйством красок и ритмических движений... короче говоря, — всей той роскошью звукоизлияний, которая повлекла Б. Асафьева начертать свою аллегорию:

— Это, прежде всего, пир музыки...

Сравнение красиво и очень хорошо передает ощущение изобилия роскоши хачатуряновского слога (и именно слога). В небольшом этюде Асафьева об авторе «Гаянэ» немало и других метких наблюдений, тонких афористических замечаний (некоторые из них приведены мною в предшествующих главах книги). Тем более трудно согласиться с Асафьевым, когда он, распространяя свою аллегорию — «пир музыки» — на творчество Хачатуряна в целом, на его содержание и стиль, пишет: «...Хачатурян всем своим рубенсовским темпераментом, всей свойственной природе его музыки тягой к чувственным «прелестям звукотканей» выступает провозвестником реальности истинного гедонизма, ничего общего не имеющего с расслабленностью модернистской цивилизации, но уходящего глубоко в народные корни»<sup>1</sup>. Тут высказана лишь доля правды, притом не большая. Ибо чувственная красота форм, роскошь выразительных средств, великолепие слога — это еще далеко не все.

Творчество Арама Хачатуряна по своей идейной целеустремленности, по своему содержанию и стилю — нечто более глубокое, жизненно значительное, нежели самый здоровый гедонизм. И хачатуряновская влюбленность в жизнь, упоенность ее красотой никак не сводится к наслаждению как высшей цели жизни (т. е. гедонизму).

---

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Хачатурян. (Очерки об Армении. М., 1958).

Нет, не пиршественное наслаждение, а пафос созидания нового и утверждения прекрасного в новом — составляет душу музыки Хачатуряна, как пафос преодоления — душу его симфонической драматургии. А пафос требует выражения сильного, могучего, великолепного. Его идеалом должна быть и простота выражения. Но что поделать, Хачатуряну не всегда удастся остаться простым без однообразия — он нередко жертвует простотой в своем стремлении к великолепию силы. Все же не в этом главное.

Искусство Хачатуряна рождено нашей бурной революционной эпохой, и сам он *революционер*, новатор в искусстве, первооткрыватель глубинных сокровищ народности. Певец народа, строящего коммунизм, он выступает провозвестником реальности счастья простых людей на земле. Убежденный художник-гуманист, он борется своим искусством за мир и дружбу, за радость любви и созидания, утверждая высокую идею неделимости счастья — личного и народного.

Хачатурян знает, что счастье завоевывается в суровой жизненной борьбе, и его музыка, воссоздающая образы жизни, проникнута ощущением этой борьбы, ее страстями и тревогами, порывами и победными празднествами. Непокколебимая вера в полное торжество идеалов правды, красоты, человечности одухотворяет творчество Хачатуряна — щедрое, жизнерадостное, исполненное волевой энергии преодоления. Его философию и поэзию можно выразить кратко словами Пушкина —

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Мощность воображения, унаследованная Хачатуряном от народного искусства, влечет его к большим симфоническим концепциям современности. Именно здесь наиболее ярко раскрывается индивидуально-самобытный «синтезирующий» тиль композитора, воплотивший ясную, гармоничную сущность его этики и эстетики. И теперь, опираясь на конкретный разбор его лучших сочинений (а по ним и судят о художнике), мы можем с полной убежденностью сказать: вот — образцы искусства социалистического реализма, искусства, проникнутого передовыми идеями нашей современности и революционной романтикой.

\*

— Каждый истинный художник непременно пере-страивает лиру искусства немножко на свой лад. — Это замечание, высказанное А. Серовым, очень верно и по отношению к Араму Хачатуряну. Глубоко восприняв великие традиции и заветы мастеров музыки народной и классической, он перестроил лиру искусства немножко на свой лад. И, видимо, многое заключено в этом «немножко» — оно, во всяком случае, оказалось достаточным, чтобы лира зазвучала по-новому.

В книге, раскрытой перед читателем, рассказано о том новом и плодотворном, что внес Хачатурян в современное искусство. Книга завершается годом тысяча девятьсот шестидесятым. Но рассказ о композиторе не завершается. Хачатурян находится в расцвете творческих сил, обещающем новые талантливые произведения. И остается только пожелать, чтоб их было больше..

---

## СОЧИНЕНИЯ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

### Симфонические произведения

- Танцевальная сюита — в пяти частях, для большого симфонического оркестра 1933
1. *Allegretto* (Армяно-азербайджанский танец).
  2. Армянский круговой танец. *Allegro ma non troppo*.
  3. Узбекский танец. *Largo—Andante — Allegro — Largo*.
  4. Узбекский марш. *Allegro ma non troppo*.
  5. Лезгинка. *Presto*.
- Первая симфония — в трех частях, для большого симфонического оркестра. Посвящена Советской Армении — в ознаменование 15-летия республики 1934
1. *Andante maestoso, con passione — Allegro ma non troppo*.
  2. *Adagio sostenuto*.
  3. *Allegro risoluto*.
- Две пляски — для симфонического оркестра 1935
- Симфоническая поэма (с заключительной «Песней ашуга») — для большого симфонического оркестра и смешанного хора. Слова азербайджанского ашуга Мирзы Байрамова из Тауза. (*Andante sostenuto — Allegro vivace — Andante — Maestoso — Allegro vivace — Poco meno*) 1938
- Вторая симфония («Симфония с колоколом») — в четырех частях, для большого симфонического оркестра 1943
1. *Andante maestoso*.
  2. *Allegro risoluto* (Скерцо).
  3. *Andante sostenuto*.
  4. *Andante mosso — Allegro sostenuto, maestoso*.

- Три сюиты из балета «Гаянэ» — для большого симфонического оркестра 1943  
 Первая сюита: Вступление (*Andante*). Танец девушек. — Пробуждение и танец Айши. — Горская пляска. — Колыбельная. — Сцена Гаянэ и Гико. — Адажио Гаянэ. — Лезгинка.  
 Вторая сюита: Приветственный танец. — Лирический дуэт. — Русский танец. — Вариации Нунэ. — Танец старика и ковровщиц. — Драматическая сцена.  
 Третья сюита: Сбор хлопка. — Танец молодых курдов. — Вступление и танец стариков. — Сцена ковровщиц. — Танец с саблями. — Гопак.
- «Маскарад» — симфоническая сюита из музыки к одноименной драме Лермонтова, в пяти частях 1943  
 1. Вальс. — 2. Ноктюрн. — 3. Мазурка. — 4. Романс. — 5. Галоп.  
 (Музыка написана в 1941 г.).
- Хореографический вальс — для симфонического оркестра 1944
- Русская фантазия — для симфонического оркестра (концертная транскрипция сцены из балета «Счастье»; 1939) 1945
- Симфония-поэма (Третья симфония) — в одной части, для большого симфонического оркестра, органа и дополнительной группы 15 солирующих труб (*trombe sole*). — Написана к тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции (*Allegro moderato, maestoso — Poco meno — Andante sostenuto — Più mosso*). 1947
- Ода памяти Ленина — для большого симфонического оркестра (из музыки к фильму «Владимир Ильич Ленин») 1949
- «Битва на Волге» — программная симфоническая сюита в восьми частях 1950  
 1. Город на Волге. — 2. Нашествие. — 3. Город в огне. — 4. Враг

обречен. — 5. В бой за Родину. —  
6. Вечная слава героям. — 7. Вперед  
к победе. — 8. Есть на Волге утес.

- Торжественная поэма (Праздничная поэма) —  
для большого симфонического ор-  
кестра 1952
- «Валенсианская вдова» — симфоническая сюита  
из музыки к одноименной пьесе Лопе  
де Вега 1953
- Три сюиты из балета «Спартак» — для боль- 1955—  
шого симфонического оркестра 1957  
Первая сюита: Вступление и та-  
нец нимф. — Вступление, Адажио  
Эгины и Гармония. — Вариация Эги-  
ны и вакханалия. — Сцена и танец с  
кроталиями. — Танец гадитанских  
дев. — Победа Спартака.  
Вторая сюита: Адажио Спарта-  
ка и Фригии. — Выход купцов, танец  
римской куртизанки, общая пляска. —  
Выход Спартака, сцена ссоры, преда-  
тельство Гармония. — Пляска пират-  
тов.  
Третья сюита: Рынок. — Танец  
грека-раба. — Египетская танцовщи-  
ца. — Танец Фригии и сцена расста-  
вания. — Танец молодых фракийцев  
с мечами.
- Сюита из музыки к пьесе «Лермонтов»  
Б. Лавренева — для симфонического  
оркестра:  
Вступление. — Вальс. — Мазурка. —  
Интермеццо и финал. 1955
- Ода радости — для меццо-сопрано соло, смешан-  
ного хора, унисонного ансамбля скри-  
пачей, десяти арф и большого сим-  
фонического оркестра. Слова С. Смир-  
нова. Написана к Декаде армянско-  
го искусства в Москве 1956
- Приветственная увертюра — для большого  
симфонического оркестра. Написана  
к открытию XXI съезда КПСС 1959

## Концерты

Концерт для фортепьяно с оркестром, в  
трех частях 1936  
1. *Allegro ma non troppo e maestoso.*  
2. *Andante con anima.*  
3. *Allegro brillante.*  
Посвящен Л. Оборину.

Концерт для скрипки с оркестром, в трех  
частях 1940  
1. *Allegro con fermezza.*  
2. *Andante sostenuto.*  
3. *Allegro vivace.*  
Посвящен Д. Ойстраху.

Концерт для виолончели с оркестром, в  
трех частях 1946  
1. *Allegro moderato.*  
2. *Andante sostenuto.*  
3. *Allegro.*  
Посвящен С. Кнушевицкому.

Рhapsодия для скрипки с оркестром 1961  
Посвящена Л. Когану.

## Концертные арии

Три концертные арии — для высокого голоса с  
оркестром на слова армянских поэтов. 1944 — 1946  
1. *Поэма* («Ах, если алым стал бы  
я...»). Слова А. Туманяна; перевод  
В. Брюсова.  
2. *Легенда* («Ахтамар»). Слова  
Ов. Туманяна; перевод К. Бальмонта.  
3. *Дифирамб* («Вы не туда неситесь,  
песни...»). Слова М. Пешикташяна;  
перевод Л. Уманца (Л. Уманского):  
Арии посвящены Нине Макаровой.

Баллада — для баса с оркестром, слова А. Гарнаке-  
ряна. 1961

## Балеты

«Счастье» — балет в трех актах (пять картин с  
эпилогом). 1939  
Либретто Г. Ованесяна-  
Кимика. Поставлен в сентябре 1939 г.  
Ереванским театром оперы и балета  
имени А. Спендиарова. 24 октября то-

го же года, во время Декады армянского искусства в Москве, показан на сцене Большого театра СССР.

В 1940 г. из музыки балета композитор составил две симфонические сюиты.

«Г а я н э» —

балет в четырех актах (пять картин с эпилогом). Либретто К. Державина (основная редакция). В партитуре «Гаянэ» использована значительная часть музыки из балета «Счастье».

Премьера балета, поставленного Ленинградским оперным театром имени С. М. Кирова, состоялась 3 декабря 1942 г. в г. Перми. В 1947 г. балет поставлен на сцене Ереванского оперного театра имени А. Спендиарова.

В 1952 г. Ленинградский театр имени С. М. Кирова показал балет в новой, второй редакции (либретто К. Державина и Н. Анисимовой).

В мае 1957 г. Московский Большой театр поставил балет в третьей редакции (полная перемена сюжета, либретто Б. Плетнева).

В основной редакции балет идет на сценах ряда музыкальных театров в Советском Союзе и за рубежом.

В 1943 г. из музыки балета «Гаянэ» композитор составил три симфонические сюиты (см. раздел: *Симфонические произведения*).

1942

«С п а р т а к» —

балет (героическая хореодрама) в четырех актах (девять картин). Либретто Н. Волкова.

*I акт:* Триумф Рима. — Рынок рабов. — Цирк.

*II акт:* Казарма гладиаторов. — Аппиева дорога. — Пир у Красса.

*III акт:* Палатка Спартака. — Палатка Красса.

*IV акт:* Гибель Спартака (эпилог).

В 1959 г. балет «Спартак» удостоен Ленинской премии.

Первая постановка «Спартака» (с изменениями в либретто и в партиту-

1950—  
1954

ре) состоялась 27 декабря 1956 г. в Ленинградском оперном театре имени С. М. Кирова. В марте 1958 г. балет поставлен был на сцене Большого театра СССР. В ноябре 1958 г. — на сцене Национального театра в Праге.

Из музыки балета «Спартак» композитор составил три симфонические сюиты (см. раздел: *Симфонические произведения*).

### Камерная музыка

Трио — для кларнета, скрипки и фортепьяно, в 1932  
трех частях

1. *Andante con dolore, con molto espressione.*

2. *Allegro.*

3. *Moderato.*

Двойная fuga — для струнного квартета 1932

Соната — для скрипки и фортепьяно, в двух ча- 1932  
стях

#### Пьесы для скрипки и фортепьяно:

Танец *B-dur* (посвящен А. Габриэ- 1926  
ляну)

Песня-поэма (в честь ашугов) 1929

*Allegretto* 1929

Ноктюрн (переложение—из сюи- 1948  
ты «Маскарад»)

#### Фортепьянные пьесы:

Вальс-каприз («в тонах»). Та- 1926  
нец

Поэма *cis-moll* (посв. Ю. Сухарев- 1927  
скому): Танец

Шесть фуг 1929

Токката 1932

Массовый танец. «Буденов- 1932  
ка» (на тему песни А. Давиденко)

Хореографический вальс 1944

Пять пьес из музыки к драме Лермонтова «Маскарад»:		1945
1. Вальс. — 2. Ноктюрн. — 3. Мазурка. — 4. Романс. — 5. Галоп (транскрипция А. Долуханяна).		
Вальс (оттуда же) в авторской транскрипции (1953).		
Детский альбом. Характерные пьесы для форте- пьяно:	(1926 — 1947)	
1. Andantino (1926). 2. Сегодня запрещено гулять. 3. Лядо серьезно заболел. 4. В день рождения. 5. Этюд. 6. Музыкальная картина. 7. Конница. 8. Инвенция (Адажио из балета «Гаянэ», 1942). 9. Подражание народному. 10. Фуга.		
Отрывки из музыки к фильму «Отелло»	1955	
Пролог (рассказ Отелло). Сцена в винограднике. Венеция (ноктюрн). Отчаяние Отелло. (Транскрипция Э. Хачатуряна).		
Отрывки из музыки к спектаклю «Макбет»	1955	
Сонатина <i>C-dur</i> — для фортепьяно, в трех частях	1959	
1. <i>Allegro giocoso</i> . 2. <i>Andante con anima</i> . 3. <i>Allegro mosso</i> .		
Соната — для фортепьяно, в трех частях	1961	
1. <i>Allegro vivace</i> . 2. <i>Andante tranquillo</i> . 3. <i>Allegro assai</i> . Посвящена Э. Гилельсу.		
Сюита — для двух фортепьяно, в трех частях	1944	
Песни и романсы (для голоса и фортепьяно)		
Наше будущее. Слова К. Бурюнова		1931
Новая песня. Слова Е. Чаренца		
Начал колос наливаться. Слова А. Гидаша		1932
Песня Пэпо (из фильма «Пэпо»). Слова Е. Чаренца		1934
На бульваре Гоголя. Слова С. Михалкова		1935
В бой, камарадос. Слова А. Смоляна		1936

Сад мой любимый (из фильма «Сад»). Слова В. Лебедева-Кумача	1936
Дочери Ирана. Слова А. Лахути.	1939
Под дождем. Слова Я. Родионова	
Романс Нины (из музыки к драме Лермонтова «Маскарад»)	1941
Капитан Гастелло. Слова А. Лугина	1941
Море Балтийское. Слова Я. Родионова	
Могучий Урал. Слова А. Барто	1942
Уралочка. Слова Г. Славина	
Уральцы бьются здорово. Слова А. Барто	
Жду тебя. Слова Г. Славина	1943
Песня гнева. Слова Г. Рублева	
Песня о Ереване. Слова А. Граши (перевод Болотина и Сикорской)	1948
Песня сердца. Слова А. Граши и С. Михалкова	1949
Армянская застольная. Слова А. Граши (перевод Томского)	1950
Ковер счастья. Слова А. Граши (перевод Яхниной)	
Моя Родина. Слова Г. Гридова	
Присяга миру. Слова Г. Рублева	
Песня защитниц мира. Слова С. Острового	1951
Вальс дружбы. Слова Г. Рублева.	
Песня («Звал тебя цветком...»). Слова А. Граши (перевод Яхниной)	1952
Вокализ Дездемоны (из фильма «Отелло»)	1955
Песня про иву (оттуда же)	
Весенний карнавал. Слова П. Градова	1956

### *Хоры*

Песня Черноморского флота. Мужской хор. Слова А. Штейнберг	1931
Комсомольская-шахтерская. Смешанный хор с сопровождением фортепьяно. Слова А. Ситковского	1932
Три пионерские песни — для детского хора с фортепьяно. Слова Н. Владимировского и С. Михалкова	1933
	433

Гвардейский марш. Слова В. Лебедева-Кумача	1942
Слава нашей отчизне — для солиста, смешанного хора и фортепьяно. Слова В. Лебедева-Кумача	1943
О чем мечтают дети — для детского хора с фортепьяно. Слова В. Винникова	1949
Походная песня. Мужской хор <i>a cappella</i> (из фильма «Адмирал Ушаков».) Слова А. Суркова	1953
Песня русских матросов. Мужской хор <i>a cappella</i> (из фильма «Корабли штурмуют бастионы».) Слова А. Суркова	
Песня солдат — из музыки к фильму «Отелло»	1955

Обработки народных песен — армянских, узбекских, азербайджанских, таджикских, туркменских, татарских, башкирских и др.

### *Музыка к драматическим спектаклям*

Первые опыты «музыкального оформления» спектаклей в Драматической студии при Доме культуры Армянской ССР в Москве (худ. руководитель Рубен Симонов): «Разоренный очаг» Сундукяна, «Хатабала» — его же, «Восточный дантист» Пароняна и др. 1929—1932

«Макбет» Шекспира — в Драматическом театре имени Г. Сундукяна (Ереван). 1934

«Валенсианская вдова» Лопе де Вега — в Московском театре имени Ленинского комсомола. 1940  
Из музыки к этому спектаклю композитор составил в 1953 г. Симфоническую сюиту (см. раздел: *Симфонические произведения*).

«Маскарад» Лермонтова — в Московском театре имени Евг. Вахтангова. 1941  
Из музыки к этому спектаклю композитор составил в 1943 г. Симфоническую сюиту (см. раздел: *Симфонические произведения*).

«Кремлевские куранты» Н. Погодина — в Московском Художественном театре имени М. Горького.	1942
«Глубокая разведка» А. Крона—в Московском Художественном театре имени М. Горького.	1943
«Сказка о правде» М. Алигер — в Центральном театре Советской Армии (Москва). Музыка написана А. Хачатуряном совместно с Н. Макаровой.	1946
«Илья Головин» С. Михалкова — в Московском Художественном театре имени М. Горького.	1949
«Ангел-хранитель из Небраски» А. Якобсона — в Московском Художественном театре имени М. Горького.	1953
«Дермонтов» Б. Лавренева — в Московском Художественном театре имени М. Горького. Из музыки к этому спектаклю композитор составил сюиту для оркестра (см. раздел: <i>Симфонические произведения</i> ).	1954
«Макбет» Шекспира — в Московском Малом театре.	1955
«Король Лир» Шекспира — в Театре имени Моссовета.	1958

### *Музыка к кинофильмам*

«Пэпо» (по одноименной драме Г. Сундукяна; режиссер А. Бек-Назаров). Песня Пэпо из этого фильма (слова Е. Чаренца) получила широчайшее распространение в народном быту Армении.	1934— 1935
«Зангезур» (историко-революционный фильм; режиссер А. Бек-Назаров). Из музыки к фильму композитор выделил «Зангезурский марш» для духового оркестра (Походный марш № 5).	1937— 1938

«Сад» (первый таджикский звуковой художественный фильм; режиссер Н. Досталь).	1938
«Салават Юлаев» (историко-революционный фильм; режиссер Я. Протазанов).	1939
«Человек № 217» (антифашистский фильм; режиссер М. Ромм).	1944— 1945
«Русский вопрос» (по пьесе К. Симонова; режиссер М. Ромм). Из музыки к фильму композитор составил в 1951 г. оркестровую сюиту.	1947
«У них есть родина» (режиссеры В. Легошин и А. Файнциммер).	1948
«Владимир Ильич Ленин» (документальный фильм; режиссер М. Ромм). Из музыки к фильму композитором выделена «Ода памяти Ленина» (см. раздел: <i>Симфонические произведения</i> ).	1948
«Секретная миссия» (режиссер М. Ромм).	1950
«Адмирал Ушаков» (фильм о выдающемся русском флотоводце; режиссер М. Ромм).	1953
«Корабли штурмуют бастионы» (вторая серия фильма «Адмирал Ушаков»; режиссер М. Ромм).	1953
«Салтанат» (киргизский художественный фильм; режиссеры Л. Брозовский и М. Рыскулов).	1955
«Отелло» (по трагедии Шекспира; режиссер С. Юткович). В 1956 г.—приложением к журналу «Советская музыка» (№ 3) — вышла тетрадь отрывков из музыки к «Отелло»: Пролог, Вокализ Дездемоны, Сцена в винограднике, Песня солдат, Венеция (ноктюрн), Песня про иву, Отчаяние Отелло (клавир, переложение Э. Хачатуряна).	1955
«Поединок» (режиссер В. Петров).	1957

## Сочинения для духового оркестра

Семь маршей для духового оркестра. Лучшие:

Первый походный марш (инструментовка Н. Иванова-Радкевича)	1929
Второй походный марш—в ознаменование десятилетия Армянской ССР	1930
«Зангезурский марш» (Походный марш № 5)	1938
Марш «Героям Отечественной войны»	1942
Две пьесы на темы армянских песен («Плясовая» и «Танец»)	1933
Две пьесы на темы узбекских песен	1933

## Статьи и выступления (Публицистика)

Среди многочисленных статей, заметок, выступлений А. Хачатуряна выделяются некоторые, наиболее значительные.

*О грузинской музыке.* — «Советская музыка», 1936, № 10.

*Речь на Совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).* — Январь, 1948 г. (Стенографический отчет Совещания, изд. «Правда». М., 1948, стр. 33—41).

*Речь на Первом Всесоюзном съезде советских композиторов.* — Апрель, 1948 г. (Стенографический отчет Съезда. М., 1948, стр. 294—297).

*Италия в эти дни.* — «Советская музыка», 1951, № 3.

*Две недели в Исландии.* — «Советская музыка», 1951, № 6.

*Как я понимаю народность в музыке.* — «Советская музыка», 1952, № 5.

*На творческом смотре болгарской музыки.* — «Советская музыка», 1952, № 9.

*О творческой смелости и вдохновении.* — «Советская музыка», 1953, № 11.

*Работать неустанно.* — «Советская музыка», 1954, № 1.

*Десятая симфония Д. Шостаковича.* — «Советская музыка», 1954, № 3.

*Правда о советской музыке и советском композиторе.* — «Советская музыка», 1954, № 4.

*Несколько мыслей о Прокофьеве (1954).* — В книге «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». Музгиз, М., 1956, стр. 238—244.

*Волнующие проблемы.* — «Советская музыка», 1955, № 7.

*Встреча с финскими друзьями.* — «Советская музыка», 1955, № 8.

*Музыка фильма.* — «Искусство кино», 1955, № 11.

*Из воспоминаний* (о Н. Я. Мясковском). — «Советская музыка», 1956, № 5.

*Поиски совершенного* (об Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича). — «Советская культура», 24 апреля 1958 г.

*Мысли о музыке.* — «Музыкальная жизнь», 1958, № 11.

*Радость творчества.* — «Правда», 3 мая 1959 г.

---

## ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ О А. ХАЧАТУРЯНЕ

- Б. Асафьев Пути развития советской музыки. — Через прошлое к будущему (Три имени: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян). Статьи в V томе Избранных трудов. Изд. АН СССР. М., 1957, стр. 60—61, 100, 128—131.
- Б. Асафьев Очерки об Армении. — Изд. «Советский композитор». М., 1958. Очерк седьмой: Арам Хачатурян.
- И. Андроников Вальс Арбенина. — «Огонек», 1960, № 1.
- Р. Глезер Арам Хачатурян. — Изд. «Знание». М., 1956.
- В. Дельсон Исполнение (первое) Фортепьянного концерта А. Хачатуряна. — «Советская музыка», 1937, № 9.
- Д. Житомирский «Спартак». — «Советская музыка», 1956, № 4.
- Д. Кабалевский Арам Хачатурян и его балет «Гаянэ». — «Правда», 5 апреля 1943 г.
- Э. Карагюлян Скрипичный концерт А. Хачатуряна. — Сб. «Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья». Музгиз, М., 1956.
- С. Катанова «Спартак» на ленинградской сцене. — «Советская музыка», 1957, № 4.
- Ю. Келдыш Новая постановка «Гаянэ». — «Советская музыка», 1953, № 2.
- В. Конен Современность как история. — «Советская музыка», 1957, № 5.
- Т. Ливанова А. Хачатурян и его критики. — «Советская музыка», 1948, № 5.
- Ю. Луккин, Г. Хубов «Спартак». — «Правда», 17 февраля 1957 г.
- И. Мартынов Трио А. Хачатуряна. — «Советская музыка», 1938, № 5.
- И. Мартынов Арам Хачатурян. — Изд. Музфонда СССР. М., 1956.

- В. Мурадели      Композитор и фильм. — «Искусство кино», 1953, № 12.
- И. Нестьев      Скрипичный концерт А. Хачатуряна. — «Советская музыка», 1940, № 11.
- К. Саква      «Спартак» на сцене Большого театра. — «Советская музыка», 1958, № 5.
- К. Санторо      Хачатурян и бразильская аудитория. — «Иностранная литература», 1956, № 12.
- Г. Тигранов      Балеты А. Хачатуряна. — Изд. «Советский композитор», М., 1960.
- Г. Хубов      Симфония А. Хачатуряна. — «Советское искусство», 29 мая 1935 г.
- Г. Хубов      Арам Хачатурян. Эскиз характеристики. — Музгиз, М., 1939.
- Ю. Шапорин      Авторский вечер А. Хачатуряна. — «Советская музыка», 1953, № 12.
- Д. Шостакович      Яркий талант. — «Советская музыка», 1959, № 6.
- Г. Шнеерсон      Арам Хачатурян — Изд. «Советский композитор», М., 1958.
- В. Цуккерман      Произведения для духового оркестра. Обзорная статья в сб. «Очерки советского музыкального творчества». — Музгиз, М., 1947, стр. 284, 297, 311.
-

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Глава первая.</i> Истоки . . . . .	3
<i>Глава вторая.</i> Страницы жизни — Юность .	25
<i>Глава третья.</i> Юность — Страницы музыки .	44
Первые опыты. Юношеские сочинения. Трио. Танцевальная сюита	
<i>Глава четвертая.</i> Первая симфония	75
<i>Глава пятая.</i> Характер, замыслы, дела .	97
<i>Глава шестая.</i> Симфоническая песнь .	112
<i>Глава седьмая.</i> Инструментальная триада .	130
Фортепьянный концерт. Скрипичный концерт. Виолончельный концерт	
<i>Глава восьмая.</i> «Счастье» — «Гаянэ». . . .	186
Прелюдия. «Гаянэ». Гаянэ меняет облик. Гаянэ уходит в горы. Возвращение Гаянэ	
<i>Глава девятая.</i> Симфония с колоколом . .	237
<i>Глава десятая.</i> Исканья, испытанья, пости- жения . . . . .	267
На повороте. Вокальное интермеццо. Симфония-поэма. «Много пережито, много передумано...». Талант испытывается временем. Города и годы	
<i>Глава одиннадцатая.</i> «Спартак» — героическая хореодрама . . . .	337
<i>Глава двенадцатая.</i> Манера и стиль .	398
—	
Сочинения А. Хачатуряна . . . . .	426
Из литературы о А. Хачатуряне (краткая библиография) . . . . .	439

ХУБОВ ГЕОРГИЙ НИКИТИЧ  
АРАМ ХАЧАТУРЯН

Редактор Т. Лебедева Художник А. Калашников  
Технический редактор Л. Курасова Корректор Л. Колычева

---

Сдано в производство 17/XII-1960 г. Подп. к печ. 2/XII-1961 г. А 09784  
Форм. бумаги 84×108/32. Печ. л. («физич.») 13,875.  
Печ. л. (условные) 22,755. Уч.-изд. л. 21,84 Тираж 8000 экз. Изд. № 2050

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,

Москва, В-35, Софийская набережная, 30

Заказ типографии 19. Цена 1 р. 36 к.

---

Московская типография издательства «Советский композитор»,  
Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый проезд, 17.