

I

ՀԱՅ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ  
АРМЯНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ  
МЫСЛИ

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ՝  
ՆՎԻՐՎԱԾ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ  
ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆԸ

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ  
ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В АРМЕНИИ

## ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОРИЕНТАЦИЯХ А.И.ХАЧАТУРЯНА

Теоретическое наследие одного из выдающихся композиторов XX века Арама Ильича Хачатуряна<sup>1</sup> богато и разнообразно. У него имеются статьи о классиках армянской, русской, советской и зарубежной музыки, в которых даются собственные хачатуряновские оценки и характеристики их творчества, проблемы развития армянской советской музыки. С заботой подлинного мэтра-наставника он уделял заинтересованное внимание творчеству своих учеников и молодых армянских композиторов, не только характеризуя их, но и давая полезные советы. Не обошел вниманием великий композитор и эстетические вопросы. У него встречаются интересные мысли, в частности, о творческом процессе, о месте музыки в синтетических видах искусства (театр и кино), об эстетическом воспитании, о традиции и новаторстве, о национальной и народной музыке. Эти вопросы представлены в его наследии преимущественно в виде вкраплений в статьи и интервью, посвященных различным проблемам, хотя встречается немало публикаций, специально посвященных тем или иным вопросам, как например: "О музыке к драме Лермонтова "Маскарад" ("Музыкальная жизнь", 1970, N3), "Что побуждает писать музыку"

---

<sup>1</sup> В 1980 г. мною совместно с известным армянским музыковедом Маргаритой Тер-Симонян была издана книга, которая включала значительную часть его выступлений в журналах и газетах. См. "Арам Хачатурян. О музыке, музыкантах, о себе". Составители-редакторы и авторы вводной статьи Я.И.Хачикян, М.П.Тер-Симонян. Изд. АН АрмССР, Е., 1980, 327 с.

Статьи и эпистолярное наследие А.И.Хачатуряна были изданы также в следующих книгах: А.Хачатурян. "Статьи и воспоминания". М., "Советский композитор", 1980; А.Хачатурян. Письма. Е., "Советакан грох", 1983; А.Хачатурян. Письма. Е., "Наири", 2003.

("Дружба народов", 1973, N6), "Музыка в кинофильме" ("Искусство кино", 1955, N11), "Кино и музыка" ("Музыкальная жизнь", 1963, N3; "Литературная газета", 1972, 1 мая), "О национальном и интернациональном в советском искусстве" ("Советская музыка", 1963, N6), "Как я понимаю народность в искусстве" ("Советская музыка", 1952, N5), "Музыка и народ" ("Культура и жизнь", 1971, N6; "Коммунист", 1972, 26 апреля) и р. И хотя Арам Ильич не был профессиональным теоретиком искусства и эстетики, его публикации представляют интерес содержащимися в них мыслями. Но они важны и для полноты характеристики творческого облика композитора. На их кратком анализе я и останавлиюсь в предлагаемой вниманию читателя статье.

Вопросы творческого процесса особо рассматривались им лишь в статье "О композиторской работе", однако в той или степени они затрагивались и в публикациях, посвященных другим музыковедческим проблемам. Все его высказывания, взятые вместе, дают возможность представить позицию автора по этой проблеме, причем их ценность определяется тем, что он не просто пересказывает известные положения, а излагает прочувствованные, глубоко продуманные им мысли, предстающие перед нами как результат раздумий над собственной композиторской деятельностью, опирающиеся на нее, причем сказанное характеризует все его работы теоретического типа.

Его суждения о творческом процессе композитора можно начать с упоминания афористически звучащей фразы. "Музыка, — пишет он в названной выше статье, — нечто огромное, к чему нельзя подойти между прочим, вприпрыжку и насвистывая. В общении с нею нужны страсть, ясность и чистота мысли"<sup>2</sup>. И именно с этих высоких позиций отношения к музыке он в ответ на просьбу журнала "Пионер" написать статью о том, как компо-

---

<sup>2</sup> "Армянские композиторы об искусстве" (антология). Составитель Я.И.Хачикян, Е., "Асогик", 2007, с. 270-271.

зитор сочиняет, понял, уже сев за стол, что рассказать о творческом процессе не может. Причину этой трудности он усматривает в том, что процесс творчества настолько индивидуален и неуловим, что каждый раз, в каждом сочинении он разный<sup>3</sup>. И тем не менее уже в этом пассаже признания о невозможности рассказать о творческом процессе он отмечает следующее важное обстоятельство. Композитор "сочиняет не тогда, когда садится за рояль или берет карандаш в руки. Намного раньше! Музыка вызревает в композиторе, как хрупкий и нежный плод. И приходит время, когда она должна родиться и уже ничто этого не остановит"<sup>4</sup>. В другом месте он пишет: "Композитор, которому есть о чем поведать людям, должен работать не от случая к случаю, но упорно, повседневно..."<sup>5</sup> "Труд композитора — это фанатический труд. Надо все время быть в творческом напряжении"<sup>6</sup>.

Исходя из теоретического наследия А.Хачатуряна, можно сказать, что желание поделиться с читателем своими суждениями о творческом процессе композитора берет верх над его скептической оценкой возможности поведать о нем и он во многих статьях освещает разные его стороны.

Это прежде всего его суждения о побудительных причинах творчества композитора.

Заявляя, что есть много причин, заставляющих композитора браться за перо, он называет следующие. "Прежде всего это окружающая композитора жизнь", в которой "он не сторонний наблюдатель, а такой же активный ее участник, как и все другие люди". Другой фактор — это особенности композитора, отличающие его от них. Его "ухо и око должны быть очень остры, — мы в микрофоны слышим и в лупу видим! — как художник он обязан быть наблюдательнее и проницательнее других,

---

<sup>3</sup> См. там же, с. 271.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 274.

<sup>6</sup> Там же, с. 275.

уметь опережать время, чувствовать, что будет потом". Далее он отмечает, что серьезным "стимулом, возбуждающим фантазию, может явиться и литературное произведение". И, наконец, совершенно неожиданно называет еще одну причину — музыкальное исполнительство. "Нам есть для кого писать, а им (исполнителям. — Я.Х.) есть что исполнять"<sup>7</sup>.

Обращаясь к "мукам творчества", он пишет: "Композитор порой мучительно ищет "музыкальное слова", которыми он хочет поведать людям свои мысли, свои чувства. Бывает, конечно и так, что из этого ничего путного не получается. Замысел не находит достойного выражения, форма запутывается, законное желание мастера сказать по-своему приводит к художественному просчету. Другими словами, композитора постигла неудача". Относительно подобной ситуации он высказывает два суждения. Во-первых, он "готов скорее простить композитору такую неудачу, чем похвалить пустую посредственность, которая пытается скрыться за громкими заголовками и готовыми, стертыми формами"<sup>8</sup>. Второй вывод содержит оптимистическую веру в талант композитора: "У композитора сочинение не вышло, не получилось... Пусть он ищет! Если он талантлив и владеет мастерством, если он искренне стремится к живой беседе с людьми, — то он обязательно найдет верное решение замысла"<sup>9</sup>. В продолжение этой мысли он афористично подчеркивает: "сочинять музыку и быть художником — это не всегда одно и то же"<sup>10</sup>, тем самым проводя водораздел между мало одаренными ремесленниками от искусства и подлинными вдохновенными творцами, которых он и называет художниками. Поэтому он в письме к композитору Э.Мирзояну специально подчеркивает: "Конечно, все *решает талант*". Затем он раскрывает свое понимание этого поня-

---

<sup>7</sup> Там же, с. 271.

<sup>8</sup> Там же, с. 272.

<sup>9</sup> Там же, с. 272-273.

<sup>10</sup> Там же, с. 273.

тия: "Понятие талант вбирает в себя понятие не только чисто музыкальное. В это понятие входит и владение техникой и мировоззрение художника, его честность, его чуткость, его любовь и преданность родине и еще многое другое"<sup>11</sup>.

Из общих вопросов, относящихся к творческому процессу, упомянем еще три: о гармонизации народной музыки, об универсализме композитора и о роли мелодии. Еще раз говоря о необходимости глубокого изучения народной музыки, А.Хачатурян пишет: "Очень полезно для каждого уважающего себя композитора систематически заниматься гармонизацией народных мелодий, чтобы выявить свое внутреннее отношение к народной песне" и вновь подчеркивает, что имеет в виду "не сложные обработки, а именно гармонизацию"<sup>12</sup>.

Столь же настоятельно он утверждает, что в идеале желательно, "чтобы композитор владел всеми жанрами", ему представляется вредным появление "специалистов", как их называют, по балетам, операм, симфониям, песням и так далее. "Мне могут возразить, сказав, что и среди русских и западных композиторов не все композиторы были универсалами. Верно. А все же нужно овладевать всеми жанрами" и в качестве примера приводит творчество Прокофьева и Шостаковича<sup>13</sup>. Два года ранее, в 1970 году в статье "О собственных произведениях" он в первый раз затрагивает этот вопрос. "Нужно уметь писать все", подчеркивает он, хотя вслед за этим признает, что "жизненные обстоятельства подчас складываются так, что чему-то отдается предпочтение" и приводит в пример собственное творчество. Так, его постоянное увлечение советскими исполнителями и личная и творческая дружба со многими из них определили его интерес к жанру инструментального концерта, что отнюдь не означало пренебрежения к другим жанрам. В завершение он

---

<sup>11</sup> Там же, с. 220.

<sup>12</sup> Там же, с. 200.

<sup>13</sup> Там же, с. 272.

вновь подчеркивает: "...Я остаюсь сторонником многогранности композиторского творчества"<sup>14</sup>.

Эти суждения глубоко уважаемого композитора, высказанные им в 1970 и 1972 гг., нуждаются, на наш взгляд, в комментариях или, скажем так, в уточнениях. Так, хотя обе статьи затрагивают один и тот же вопрос универсальности, многогранности, многожанровости творчества композитора, однако постановка вопроса в них различна. В статье 1970 года он говорит о себе, своем творчестве, своих исканиях и приобретениях, и в этом смысле представляет бесспорно познавательный интерес как авторский самоанализ своего пути и исканий в искусстве. Да, сам А.Хачатурян как один из великих представителей музыки XX века в смысле многогранности стоит в одном ряду с упомянутыми им Прокофьевым и Шостаковичем. Но уже в 1972 году он в статье (точнее в беседе с корреспондентом "Комсомольской правды") преподносит этот вопрос как желательный идеал для всех композиторов и даже, как видим, считает вредным появление "специалистов" в музыке, иначе говоря, моножанровых композиторов. Но это похвальное пожелание едва ли осуществимо. Ведь сам мэтр в письме к композитору Э.Мирзояну подчеркивал (это слова в его послании действительно подчеркнуты), что "*все решает талант*", причем, добавим мы, не только сила таланта, но и обусловленная многими причинами его направленность. Поэтому равно достойными представителями композиторского искусства могут в этом смысле считаться и моножанровые и полижанровые творцы музыки. Едва ли кто станет ставить Баха, И.Штрауса, Ф.Шопена и др., как ярко выраженных представителей моножанрового направления в музыке, ниже полижанровых композиторов. Для достижения высот в обоих направлениях требуется одни и те же условия: талант, музыкальная и иная образованность, высокая культура, труд. Повторим: все

---

<sup>14</sup> Там же, с. 292.

решает талант — его сила и обусловленная многими причинами направленность.

Третий раз А.Хачатурян бегло обратился к этому вопросу в 1973 году, в беседе с представителем “Литературной газеты”. Выслушав хвалебные слова корреспондента “Литературной газеты”, обращенные к нему: “Вы, Арам Ильич, создали прекрасную музыку, вас ценит музыкальный мир”, он, к этому времени зарекомендовавший себя как многожанровый, универсальный композитор, создатель балетов, симфоний, многих концертов для инструментов с оркестром, музыки к театральным спектаклям и кинофильмам, гимна Армянской ССР, обработок народных песен и др., в ответ на похвалу сказал: “И что? Уже “достиг я высшей власти...”, всего добился и тэдэ, и тэпэ... Хочу надеяться, что со мной этого не случится. Меня волнует совершенно иное... Современный композитор должен уметь писать во всех жанрах, как это делал Прокофьев, как это делает Шостакович. Существуют жанры, в которых, я, увы, еще не писал, — и это меня расстраивает”<sup>15</sup>. Разделяя его стремление к новым вершинам в творчестве, надо сказать, что вся его деятельность и замыслы это все-таки идеал не всех современных композиторов скопом, а лишь сверходаренных, к числу которых он принадлежал.

Однако в приведенных высказываниях А.Хачатуряна об универсальности композитора есть важное рациональное зерно — это призыв к теоретическому овладению всего композиторского искусства (и полижанрового и моножанрового) как стимулятора совершенствования и оттачивания мастерства композиторов в избранном, соответственно своим возможностям и наклонностям, пути в музыке. И если кто-то сможет равноценно проявить себя в двух ипостасях, то это можно будет только приветствовать.

Говоря о роли мелодии, А.Хачатурян весьма лаконичен. В интервью журналу “Ровесник” он говорит: “Мелодия — это один из самых сильных элементов компози-

---

<sup>15</sup> Там же, с. 298.

ции. Помните у Пушкина: "Одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия". Сочинять мелодии очень трудно. Как я их сочиняю не могу сказать. Ну и слава богу! Я специально не думаю: надо бы здесь кусочек народной интонации дать, а тут приложить что-то свое... Нет, я не конструирую, пишу так, как чувствую"<sup>16</sup>.

Статьи и суждения Арама Ильича о музыке в театре и кино, целиком основанные на анализе собственного творчества, являются по своему содержанию как бы продолжением и конкретизацией проблемы творческого процесса композитора. Я их рассматриваю самостоятельно с одной стороны, в силу отмеченного обстоятельства, а с другой стороны, потому что в них затрагивается такой важный в эстетике вопрос как синтез искусств и конкретное место музыки в создании синтетических произведений искусства.

В своей статье "О театральной музыке" А. Хачатурян, давая общую оценку работе композитора в театре и кино, прежде всего отмечает два положительных момента: интересность и полезность, так как это много дает композитору, тренирует его мышление как музыкального драматурга"<sup>17</sup>. В другом месте, поясняя почему работа в области прикладной музыки (так он называет участие в создании синтетического произведения) является весьма полезным делом, а для молодого композитора колоссальной школой, даже еще одной консерваторией и указывает два положительных обстоятельства, связанных с этой работой. "Во-первых, пробуешь, экспериментируешь любыми, самыми фантастическими сочетаниями инструментов. И тут же во время озвучивания, проверка: точен ли внутренний тембральный слух?.. И второе. Кино дисциплинирует композитора (срок, точный хронометраж), а главное, воспитывает в нем драматурга. Ведь он пишет "под кадр" и должен отразить именно ту ситуацию, кото-

---

<sup>16</sup> Там же, с. 274.

<sup>17</sup> Там же, с. 275.

рая возникает на экране. Это очень важно — зримость, конкретность музыкального мышления”<sup>18</sup>.

В статье “Музыка в кинофильме” А.Хачатурян признается, что он пришел в кино, совершенно не представляя себе, какое широкое поле деятельности оно открывает перед композитором. Его кинодебютом и одновременно хорошей школой стала работа по созданию в 1934 году музыки к первому армянскому звуковому фильму “Пэпо”, причем в условиях полного отсутствия у всех кинодеятелей опыта работы в звуковой кинематографии. Далее автор перечисляет свои творческие открытия и приобретения в процессе создания музыки к “Пэпо”.

Первое. Для него совершенно новой оказывается “зависимость композитора от быстрой смены планов, событий, настроений. Это было интересно, возбуждало фантазию, а дисциплинировал ее строгий хронометраж.

Второе. Он нашел, что эмоциональное воздействие возрастает в огромной степени при совпадении ее со зрительным восприятием. Очень поучительные следующие его слова об обязанности композитора учитывать это обстоятельство, поскольку он будет “играть” вместе с актерами, добиваться одновременно с ними определенного контакта со зрителями и слушателями.

Третье. Композитор заметил себе: “как важен для работы в кино правильный выбор инструмента, тембра!”

Четвертое. “...Кино предоставляет композитору кратчайший путь к самым широким массам, помогает ему говорить с ними, а, следовательно, работа в кино важна и почетна”.

Пятое. Композитор сделал для себя вывод: “самые удачные произведения (для кино. — Я.Х.) — те, в которых автор не думает выйти за рамки драматургической задачи, а, напротив, все свои помыслы отдает только ей. Он должен стремиться к своей “утилитарной” цели и как можно лучше выразить конкретное содержание.

---

<sup>18</sup> Там же, с. 280.

**Шестое.** Еще одно специфическое качество кино: "исправлений уже не внесешь, вторую, третью, редакции не предложишь. С момента записи твой труд уже отделен от тебя, переделывать поздно. Это накладывает огромную ответственность за качество работы". При этом автор особо подчеркивает: "Единственное, что может в этом обстоятельстве утешить автора музыки, — это создание на ее основе (если, конечно, основа более или менее удачна) произведения для самостоятельного исполнения симфоническим оркестром".

**Седьмое.** Особые условия работы композитора в кино иногда помогают ему и вне процессов, связанных с заданиями по фильму, ибо «комплекс художественных произведений, полученных от плодов труда кинематографического коллектива (создающих синтетические произведения искусства. — Я.Х.), продолжают воздействовать на творческую фантазию»<sup>19</sup>.

В другом месте, говоря об огромном значении кино, он пишет, что в силу своей массовости и доступности кино — незаменимый проводник высоких идей, неиссякаемый источник информации. "Однако, — подчеркивает он вместе с этим, — не менее важна и другая сторона — эстетическое воздействие его как вида искусства, призванного воспитывать художественный вкус у массового зрителя"<sup>20</sup>.

После того, как мы ознакомились с мыслями мастера о положительном значении для композитора работы в кино, представим его суждения о роли и значении музыки в кинематографе. Они интересны, так как освещают этот вопрос изнутри, с позиции одного из соавторов произведения синтетического жанра — композитора. Об этом он говорит, в частности, в статье "Кино и музыка" ("Музыка и жизнь", 1963, №3).

После констатации огромной роли музыки в кино, он вполне обоснованно утверждает, что она является со-

---

<sup>19</sup> Там же, с. 281-283.

<sup>20</sup> Там же, с. 276-277.

вершенно равноправным компонентом, необходимым звеном, которое *“наравне с драматургией, режиссурой, художественным оформлением, искусством актера и оператора составляет единое художественное целое”*<sup>21</sup>. Это утверждение весьма важно и продуктивно, ибо существует много фильмов (особенно в последние десятилетия), в которых музыка (порой низкопробная) постоянно и назойливо вторгается в действие, мешая полноценному восприятию картины, вместе с обилием натуралистически воспроизводимых шумов заглушает диалог и не только не способствует более полноценному восприятию подобных псевдосинтетических произведений, но вызывает лишь раздражение у зрителя. Его суждения по этому вопросу являются мыслями не просто композитора как такового, но в данном случае синтетически мыслящего композитора в кино.

Музыка в кино, — считает автор, — если она действительно отвечает своей цели, — *“должна рассказывать о чувствах и переживаниях героев, подчеркивая то, что нельзя увидеть на экране, и тем самым (sic! — Я.Х.) неизменно участвовать в выявлении и сущности и замысла киномедиадурга и постановщика”* (подчеркнуто мной. — Я.Х.). *“Как важно для зрителя, чтобы музыка раскрывала самые сокровенные движения души героев, развивая то, что не договорено в кадре”*<sup>22</sup>.

Далее, детализируя, что должна делать киномузыка, он упоминает следующее: создавать настроение, рисовать облик героя, подчеркивать те или иные моменты действия или, наоборот, контрастировать с ними (например, в трагической сцене возможна самая просветленная музыка). В этой связи следует подчеркнуть строгое предупреждение великого мастера: *“При всем этом киномузыка не должна быть грубо иллюстративной. От этой иллюстративности, к сожалению, не могут еще уберечься некоторые композиторы. Музыка — помощник драматургии,*

<sup>21</sup> Там же, с. 280 (подчеркнуто мной. — Я.Х.).

<sup>22</sup> Там же, с. 280-281.

должна носить обобщенно-смысловой, а не иллюстративный характер. И работая над картиной, композитор должен неустанно искать, избегая поверхностного музыкального комментирования предложенного ему сценария. "Наконец, — пишет он, — музыка всегда способна подчеркнуть отношение авторов к изображаемым персонажам"<sup>23</sup>. Итак, музыка в кино должна быть не иллюстративной, но обладая собственной ценностью, не должна претендовать на самостоятельность, а составлять единое целое с другими составными синтеза искусств в кинофильме. Это однако допускает возможность при высоком уровне созданной к фильму музыки переносить ее на концертную эстраду, не механически и иной раз и пересочиняя.

Каким же должен быть язык музыки, чтобы суметь выполнить стоящую перед ней задачу. Мысли Арама Ильича по этому вопросу весьма поучительны. На первом месте для него то, что он должен быть особенно точен и понятен, а порой и вызывать в сознании зрителя совершенно конкретные образы. Упоминая, что это требование в большой степени относится к музыке вообще, он подчеркивает, что в сочетании с кинематографом она должна быть особенно конкретной.

Небезынтересно заявление композитора о драматургии киномузыки. По его мнению, последняя должна иметь свою детально разработанную драматургию, одним из весьма плодотворных приемов которой он считает применение лейтмотивов. Соглашаясь с ним о действенности лейтмотивов, хотелось бы лишь упомянуть, что этот прием построения музыкального произведения широко используется не только в музыкально-театральных жанрах, но и в симфонической программной музыке и ничего собственно кинематографического в себе не содержит. Поэтому правильнее было бы сказать, что этот прием весьма эффективен также и в кино. Однако следует целиком согласиться с утверждением автора, что

---

<sup>23</sup> Там же.

“драматургия музыкальная и драматургия фильма вовсе не обязательно должны идти параллельно: лучше всего, когда они взаимно дополняют друг друга”<sup>24</sup>.

В конце этой статьи Арам Ильич высказывает сожаление по поводу того, что многие композиторы рассматривают работу в кино как второстепенную и делают ее кое-как. “Между тем, — пишет он, — творческая работа в кино требует такого же серьезного к себе отношения, как, допустим, создание оперы, балета, симфонии”<sup>25</sup>. Более того, несколько лет спустя он столь высоко оценил театральную и киномузыку — этот своеобразный тренинг для мышления композитора как музыкального драматурга, что считал овладение вокальным и хоровым жанрами и умение писать музыку к театральным постановкам и кинокартинам, органично вписавшуюся в сюжет и подчеркивающую его драматургическое развитие, достаточным основанием провозгласить, что подобный композитор “смело может браться за оперу”<sup>26</sup>.

С большой заинтересованностью относясь к художественному уровню произведений кино, как синтетического искусства, А.Хачатурян со всей остротой ставил вопрос о месте в ней музыки, рассматривая его, помимо общетеоретического плана, также и в аспекте наличия у творцов, совместно создающих фильм, профессиональных знаний не только в своей области творчества, но и других синтезируемых видов и связанных с этим этических и творческих взаимоотношений между участниками этого коллективного процесса, как условия достижения целей.

С огорчением, но откровенно констатируя, что большими знаниями в вопросах кинопроизводства, актерского и режиссерского искусства и т.д. музыканты не всегда могут похвастаться, он в то же время отмечал, что, если брать в среднем, то композиторы все же больше

---

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же, с. 275.

знают кинематограф, чем режиссеры — музыку, в то время как “знание музыки для кинематографистов надо считать обязательным”. Отсутствие этих знаний у режиссера приводит к неверным действиям, наносящим вред качеству кинопроизведения. Так, он напоминает, что бывали случаи, когда без ведома композитора что-то прибавляют к его музыке или выбрасывают и гневно восклицают: “Это — преступление против искусства. Это неинтеллигентно, позволять такие вещи не в коем случае нельзя”. С пониманием относясь к тому, что в готовом фильме эпизод может оказаться короче, чем планировалось и потребуются сокращения музыки, он завершая свою мысль, пишет: “Но тут же не ножницами надо орудовать, не топором обрубать: нужно сократить творчески, а это может сделать только композитор”. Трезво подходя к совместному творчеству в кино, Арам Ильич не раз высказывал свое мнение о том, что музыка должна быть максимально подчинена общей драматургии произведения и в то же время как синтезирующее искусство “должно во всем быть равноправным компонентом”, так как “может и подчеркнуть игру актера, мобилизовать его творческие силы, и помочь режиссеру с большей убедительностью выразить свой замысел”. А из этого следует, считает он, что “композитор непременно должен участвовать в работе над фильмом” с самого начала, то есть с момента зарождения сценария<sup>27</sup>, то есть быть равноправным создателем фильма.

Но самое печальное состояло в том, что еще за двадцать лет до приведенных выше высказываний, Арам Ильич уже говорил об этом в статье “Претензии композитора” (“Искусство кино”, 1953, N8) и попутно упоминая и в других ситуациях. Но еще более печально, что “воз и ныне там” и использование музыки в современном (сегодняшнем) кино носит тот же варварский (иначе не назовешь) характер, свидетельствующий о том, что режиссеры так до конца и не осознали всех премудростей

---

<sup>27</sup> Там же, с. 277.

создания синтетического произведения и в частности к правильному использованию музыки (и вообще всех звуков) в фильме. Вот лишь некоторые "ляпы", упоминаемые Арамом Ильичем в названной статье.

Делясь своими впечатлениями от просмотра готового фильма, он недоуменно и с огорчением отмечает, что порой "одна музыкальная фраза обрывается задолго до своего естественного конца, другая таинственно исчезла вовсе, с третья (причем часто несущая наименьшую эмоциональную нагрузку) "подается" с неуместной назойливостью"<sup>28</sup>. Двадцать лет спустя, вновь обращаясь к вопросу "дозирования" музыки в фильме, он весьма настоятельно советует: "Композитору не нужно стремиться к тому, чтобы музыка звучала в фильме сплошь, постоянно (чем так, к неудовольствию зрителей, злоупотребляют создатели сегодняшнего кино в мире. — Я.Х.). ее значение велико, но она должна быть в этой значительности и заметной, и незаметной (прекрасно сказано. — Я.Х.): зритель должен воспринимать ее как художественное средство, необходимое в данный момент"<sup>29</sup>.

Столь же бесцеремонно поступают режиссеры и с использованием шумов. Признавая, что в кино, помимо музыки, часто немалую роль играют шумы, Арам Ильич формулирует задачу композитора в подобных случаях следующим образом: "Перед композитором таким образом возникает необычная задача — организовать их гармоническое звучание, отобрав самые нужные, характерные, выразительные, чтобы у кинозрителя создалось впечатление подлинной правды жизни"<sup>30</sup>. Понятно, что автор имеет в виду художественную правду, так как многие режиссеры, видимо, буквально понимая этот тезис, обильно насыщают свои фильмы натуралистически преподносимыми шумами, которые не согласуются с задачей преподнесения *художественной* правды жизни, а топорно

---

<sup>28</sup> Там же, с. 277.

<sup>29</sup> Там же, с. 278-279.

<sup>30</sup> Там же, с. 278.

приближают к природному звучанию, которое в подлинно документальном фильме, как произведении искусства, эти шумы также отбираются в соответствии с задачей режиссера-документалиста.

Арам Ильич не обошел вниманием и вопрос согласования шумов и музыки в фильме. "Никто не вправе без участия композитора "накладывать" на музыку различные натуральные шумы — выстрелы, взрывы и т.п. Их нельзя накладывать в любом количестве и порядке. Режиссер должен обращаться к композитору и как к "шумовику", тогда и взрывы заиграют не хуже иных музыкальных инструментов"<sup>31</sup>.

Оставляя в стороне беспокойство и личные переживания композитора, возникающие в день просмотра готового фильма, он сосредотачивается на творческой стороне вопроса о взаимодействии авторов картины в процессе сотворчества и участия композитора в нем. Арам Ильич обращает внимание на одно противоречие: с одной стороны, теоретически еще никто и никогда не оспаривал утверждение, что композитор — равноправный участник творческого коллектива, поскольку музыка — необходимый и важный компонент каждого художественного произведения киноискусства и ей принадлежит в нем значительное и важное место. Однако, неизвестно по какой причине, равноправия для музыкантов в кинематографии еще не существует. И он задает отнюдь не риторический вопрос: почему композитор лишен авторского права и авторитета в тех случаях, когда эти права и авторитет не подлежат никакому сомнению? При этом он имеет в виду не личные переживания, а то "как нужно обращаться с музыкой, чтобы наши фильмы обладали максимальной силой художественного воздействия". Совершенно справедливо он подвергает критике сложившуюся систему отношений, когда в ряде случаев композитора включают в работу над фильмом последним, обращаются тогда, когда все не только решено в режиссер-

---

<sup>31</sup> Там же, с. 279.

кой экспликации, но часто и отснято. "Печальнее же всего обстоит дело с музыкой при завершении работы на картиной, — констатирует он. — И тут кинематограф предпочитает обходиться без композитора". В результате режиссерская "разработка сценария без учета музыки в общем творческом замысле искусственно снижает силу воздействия всего произведения". Но, если бы "режиссер и сценарист своевременно привлекали композитора к работе над фильмом, если бы они учитывали роль музыки заранее, это, несомненно, принесло бы пользу". Завершает Арам Ильич рассуждения по этому пункту вопросом-утверждением: "Но не следует ли отсюда, что режиссер и сценарист, не вовлекая композитора в творческий процесс с *самого* начала, отделяют драматургию фильма от музыкальной драматургии и тем самым, может быть *обкрадывают и зрителя, и себя*" (подчеркнуто мной. Я.Х.).

В этих, на первый взгляд, сугубо специфических вопросах, связанных с методами и технологией творчества кинематографистов и композиторов, дает знать о себе глубокое знание автором общих теоретико-эстетических вопросов о сущности и создании синтетических искусств, в данном случае кинематографа, в силу чего его мысли в высказывания сохраняют свое значение по сей день.

Из всего сказанного о музыке в кино Арам Ильич делает выводы, которые объединяет в две самостоятельные группы. Первая группа отвечает на вопрос: чем ценна работа в кино для композитора, вторая — чего она требует от него и отвечает на них, исходя из собственного богатого опыта мастера в этом жанре, написавшего музыку к 17 фильмам. Они настолько содержательны и поучительны, что я хочу представить их в полном объеме, как страницу из возможного учебника по этому вопросу.

"Работа в кино для композитора ценна тем, что она является одним из кратчайших путей общения с самыми широкими массами: помогает ему выражать гражданские чувства в конкретных сюжетах; как всякое подлинное искусство, всегда ставит новые задачи и дает неисчерпае-

мые возможности решить их; связывает с творческим коллективом мастеров из других сфер искусства; учит драматургически мыслить; дисциплинирует жесткими рамками точного времени; заставляет обращаться к самым разнообразным истокам музыкального творчества — начиная от фольклора (в силу характера советской кинематографии), кончая архивами истории; развивает творческую фантазию благодаря разнохарактерности материала и острой динамике его движения.

Работа в кино требует от композитора очень многого.

Он должен быть мыслящим человеком; свободно владеть самыми различными музыкальными формами — от монументальных симфонических до жанровых, маршевых, танцевальных, песенных и других, включая специфическую для кино “форму” — “музыкальную натуру”; уметь создавать конкретные музыкальные образы, дополнять характеристики людей и событий; всегда оставаться под контролем основной идеи произведения, то есть писать не только “хорошую музыку”, а музыку, точно попадающую в драматургический фокус каждого кадра; ориентироваться, в каких случаях следует добиваться полного сочетания с изображением и когда можно контрастировать с ним; находить моменты, когда только музыка способна сделать большие обобщения и когда, кроме нее, уже исчерпаны все средства воздействия; уметь пользоваться возможностями, предоставляемыми широким составом оркестра для записи; хорошо знать технику записи, которая, как всякий процесс исполнения, способна усиливать и ослаблять впечатление; помнить, что переделы, дополнения и улучшения после записи невозможны”<sup>32</sup>.

В аспекте проблемы синтетического жанра в искусстве вопрос о музыке в театре в теоретическом наследии А.Хачатуряна представлен более скупой. В статье “О музыке к драме Лермонтова “Маскарад” (“Музыкальная жизнь”, 1970, N3) он, давая общую оценку музыке в

---

<sup>32</sup> Там же, с. 284.

театре и кино, пишет: "Одно несомненно для меня — настоящая музыка театра и кино, при всей ее специфике, должна быть написана так, чтобы она могла звучать и на симфонической эстраде, чтобы это были не крохи, музыкальные кусочки, а нечто цельное, объединенное одной идеей", и подчеркивает, что имеется "немало примеров, когда музыка, созданная к определенной постановке, продолжала жить как самостоятельное произведение"<sup>33</sup>. Напомним, что эту мысль он высказывал и в других своих публикациях.

Главным, если не единственным произведением, которое рассматривается им в этом аспекте, является музыка, написанная им к спектаклю "Маскарад" в театре им. Вахтангова (1941), хотя в активе маэстро имеется еще 18 спектаклей, которые он обогатил своей замечательной музыкой. В последнем в жизни интервью (см. "Советакан арвест", 1979, N1) он признается, что ему было очень трудно работать над "Маскарадом", поскольку написать музыку, раскрывающую душевное состояние сложных героев — Арбенина и его жены Нины, — задача не из легких и эта задача определялась, помимо сложности создания музыки для синтетического художественного произведения, требующего от любого композитора соответствия создаваемой музыки ему, слияния с ним, также репликой Нины, которая после бала сказала: "Как новый вальс хорош!". И маэстро в этой связи говорит: "Вы представляете, в каком бы положении оказался я, если прослушав мой вальс, зритель не согласился с Ниной!"<sup>34</sup> Первым оценил вальс А.Хачатурян к спектаклю "Маскарад" режиссер Р.Симонов, который сказал: "Хороший вальс. В нем чувствуется тревожное состояние Нины, предрешенность ее судьбы". Прошло много лет, и мне тоже сейчас кажется, что действительно что-то получалось... (скромно заявляет композитор). Не только получилось, Арам Ильич, а гениально получилось. Его вальс,

---

<sup>33</sup> Там же, с. 291.

<sup>34</sup> Там же, с. 290.

не только превосходный сам по себе, но и как важный компонент синтетического произведения, попадал что называется в точку: он не только полностью раскрывал тревожное душевное состояние Нины, но и, что особенно важно и нелегко осуществимо, передавал колорит и дух эпохи, в которую переносит слушателя действие пьесы. Более того, благодаря своей природе, музыка в выполнении этой задачи в чем-то даже превосходила словесно текст и действие драмы, ибо ей удается этого достигнуть непосредственно. В дополнение к изложенному хочу отметить, что и создание этого вальса тоже было необычным и присущим только исключительным талантом. Сам Хачатурян об этом пишет следующее: "Я жил этой драмой, с трепетом писал музыку. А как она во мне рождалась, это уже сказать словами трудно... Впрочем, помню возникновение второй темы вальса. В это время художница Евгения Пастернак писала мой портрет. Позируя ей, я думал о своем — о "Маскараде". И вдруг во мне как-то внезапно прозвучала эта мелодия. Я перестал позировать, стал записывать музыку. Но такое "наитие" бывает далеко не всегда"<sup>35</sup>. Благодаря этому гениальному наитию, вальс из "Маскарада" вот уже свыше 74 лет живет и самостоятельной жизнью, доставляя величайшее эстетическое наслаждение слушателям и оставаясь непревзойденным образцом музыки "служебной", созданной для целостности синтетического произведения.

С позиций взаимодействия с музыкой А.Хачатурян дает оценку и балету, в котором музыка и танцевальная пластика сливаются воедино, создавая целостный образ. Так, характеризуя искусство Г.Улановой, он пишет: "Только очень большой мастер способен полностью, без остатка подчинить всю свою технику и пластику главному — раскрытию образа, идеи, заложенной в музыке. Уланова делала это в совершенстве". Но она была не только великой балериной, но и выдающейся драматической актрисой... Она буквально завораживала зрителей

---

<sup>35</sup> Там же, с. 291.

... тонкой передачей всех нюансов человеческой души»<sup>36</sup>. В этом высказывании опять-таки дает знать о себе большой знаток синтетического искусства. С этих позиций он говорит и о другой выдающейся советской балерине Майе Плисецкой. Очень важное качество в ее творчестве он усматривает в ее необычной музыкальности. «Она всегда исходит из самого духа музыки. Малейшие музыкальные оттенки находят свое выражение в ее танцах, придавая им особое очарование. Поэтому и образы, создаваемые Плисецкой в балетах, насквозь музыкальны». Далее он приводит в качестве примера исполнение ею партии Фригии в его балете «Спартак». «Сочетание нежной лирики и подлинного героизма, которые так верно и глубоко почувствовала в образе Фригии балерина, — пишет он, — создают тот замечательный творческий сплав, который всегда захватывает и чарует зрителя...»<sup>37</sup>

В заключение этого раздела остановлюсь на рассмотрении А.Хачатуряном некоторых обще-эстетических вопросов балета. Признаваясь, что он полюбил балет после того, когда увидел балерину Уланову в «Бахчисарайском фонтане», он пишет: «Я понял, что это огромное искусство... Постепенно я убедился, что балет — глубокое, выразительное, красивое и облагораживающее искусство, вызывающее прекрасные, добрые чувства». «Балет, — подчеркивает он в другом месте, — очень выразительное и важное искусство. Балет очень благотворно влияет на людей, вызывая в них любовь к прекрасному»<sup>38</sup>. Становится понятным, почему великий композитор стал творцом трех балетов, которые продолжают жить и на сцене и в концертно-сюитном варианте.

Какие же эстетико-теоретические принципы творчества в этом виде синтетического искусства он защищает? Это прежде всего симфонизация балета. «Я за симфонизацию балета. Этот принцип отстояли в нашем ис-

---

<sup>36</sup> Там же, с. 251.

<sup>37</sup> Там же, с. 252.

<sup>38</sup> Там же, с. 284.

кусстве и Чайковский, и Глазунов. Однако некоторые балетмейстеры считают возможным в соответствии со своими режиссерскими планами кроить музыку, либо требовать дополнений. Чаще всего это резко нарушает целостность произведения и логику симфонического развития. Но должен сознаться, что одним из таких дополнений оказался "Танец с саблями"<sup>39</sup>. (Кстати, об этом своем творении, накрепко вошедшем в музыкальную жизнь современного мира, он говорит с чувством глубокого огорчения. "Есть в моем музыкальном семействе одно непокорное и шумливое дитя — это "Танец с саблями" из "Гаяне". Честное слово, если бы я знал, что он получит такую популярность и начнет расталкивать локтями остальные мои произведения, я бы никогда его не написал!" Свое горестное признание он завершает словами: "Я считаю это несправедливым"<sup>40</sup>. С пониманием относясь к огорчению композитора по поводу действительно превосходящего все мыслимые масштабы распространения этого танца, я все-таки полагаю, что этот танец не затмевает и не может оттеснить и затмить других произведений композитора, которые в более умеренной форме, но также продолжают постоянно исполняться во многих точках мира, но может побудить (а почему бы и нет) лиц, до того незнакомых с творчеством композитора, желание обратиться к другим его произведениям. Но все это — к слову).

Развернутую оценку особенностям музыки в балете А.Хачатурян дает в своем письме Г.Г.Тигранову от 29 июля 1968 года. Отмечая, что его больше привлекал ритм музыки танца, чем сам танец, он в то же время подчеркивал, что считает хореографию, балет в самом большом и богатом виде, великим искусством, которым "можно выразить всё, все сложности и многообразие и богатство человеческих переживаний". Соответственно с этим он считает, что "музыка в балете должна быть не только са-

---

<sup>39</sup> Там же, с. 284.

<sup>40</sup> Там же, с. 288.

мого высокого качества и мастерства, но должна уметь скульптурно осязаемо и зримо рассказывать о событиях, которые совершаются на сцене". И далее: "Отсюда композитор должен быть музыкальным драматургом, нужна драматургия музыки, нужна лейтмотивность, нужны музыкальные характеристики образов"<sup>41</sup>. В статье "О балетах" ("Советская Россия", 1973, 6 июня) давая высокую оценку этому виду искусства, он пишет: "...балет мне нравится ... тем, что это наиболее выразительное, на мой взгляд, искусство, позволяющее передавать малейшие нюансы человеческих переживаний... Музыка балета — вещь очень сложная и тонкая. Она должна быть весьма концентрированной, скульптурно-осязаемой. О ней можно точно сказать: нотам тесно, а мыслям (добавим — и чувствам. — Я.Х.) просторно. Балет призван говорить ярким, выпуклым музыкальным языком". Поэтому еще раз напомним, что от композитора, взявшегося за этот жанр, требуется не только богатая фантазия, большое мастерство, но и понимание музыкальной драматургии<sup>42</sup>. Нетрудно убедиться в том, что и в этом случае речь идет не вообще о музыке, но и о музыке, творимой для синтетического произведения искусства.

Композитор-новатор А.Хачатурян не мог обойти вниманием постоянно находящийся в орбите творчества каждого деятеля искусства вопрос о соотношении традиции и новаторства. Да, он без колебаний заявлял: "Я за новаторство"<sup>43</sup> и обосновывал это следующим образом: "Каждая эпоха рождает свои законы, свою эстетику. Композитор, как сын своей эпохи, — не может не считаться с ними. И если он талантлив, то, несомненно, будет стремиться отобразить настроения и думы современников новаторскими средствами"<sup>44</sup>, а не выражать свои мысли языком прошлых эпох, каким бы прекрасным он

---

<sup>41</sup> Там же, с. 295.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же, с. 305.

<sup>44</sup> Там же, с. 305.

ни был. Поэтому в другом месте он вновь напоминает об этом, хотя и несколько другими словами: "Всякий композитор, хороший композитор должен изобретать" и тут же предупреждает: "Вопрос в том, изобретательство ради изобретательства ... или извне идет, извне мысли рождают новый язык, новые приемы, новые средства"<sup>45</sup>. Поэтому его, — признается композитор, — не смущает, если кто-либо выходит за пределы известного в искусстве, но новое будет оправдано, "если оно подсказано потребностью говорить именно таким музыкальным языком"<sup>46</sup>. В другом месте он более категоричен: "Новатор обязан обогатить музыку новыми интонациями, гармониями. Это техника. А главное — он должен привнести свое видение мира, идеи, свое постижение времени. Подлинные новаторы создают музыку по этим законам. Другого новаторства я не знаю. Его не существует"<sup>47</sup>. И еще о том же: "Подлинное новаторство художника ... заключается в том, чтобы по-своему выразить свое время, найти точные и убедительные формы для выражения нового содержания"<sup>48</sup>.

Однако, будучи непреклонным сторонником новаторства в искусстве, А.Хачатурян с заинтересованных и трезвых позиций проводит водораздел между подлинным и мнимым новаторством и ратуя за новаторство, он не только воздавал должное искусству прошлого, но и считал необходимым исходить из него. "Мы должны стремиться к *новаторству реалистическому*, опирающемуся на влияние традиции классического искусства"<sup>49</sup>. "Новаторство в искусстве оправдано только тогда, когда оно основывается на творческом развитии богатств, накопленных прежними поколениями художников..."<sup>50</sup>. В под-

---

<sup>45</sup> Там же, с. 220.

<sup>46</sup> Там же, с. 305.

<sup>47</sup> Там же, с. 314-315.

<sup>48</sup> Там же, с. 315.

<sup>49</sup> Там же, с. 311.

<sup>50</sup> Там же, с. 313.

тверждение этого тезиса он, обращаясь к творчеству выдающихся новаторов, каждый раз подчеркивает эту связь. Так, говоря о своих друзьях, выдающихся композиторах-новаторах XX века С.С.Прокофьеве и Д.Д.Шостаковиче, он подчеркивает связь их творчества с классической музыкой. Так, характеризуя Прокофьева, как человека блестящего, многогранного дарования, смелого новатора, классика советской музыки, А.Хачатурян пишет: "Неутолимое стремление к новизне сочеталось у Прокофьева с великолепным знанием классической музыки, с глубоким уважением к незыблемым эстетическим законам музыкального искусства"<sup>51</sup>. В этом же ключе он говорит и о Шостаковиче, величая его гением. "Как и Прокофьев, — пишет он, — Шостакович служит для всех примером подлинно новаторского подхода к творчеству и выработке новых, закономерно вытекающих из великой музыкальной традиции прошлого выразительных средств в области оркестра, полифонии"<sup>52</sup>. Наконец, обращаясь к своему творчеству, А.Хачатурян, который давно причислен к сонму выдающихся композиторов-новаторов прошлого века, также отмечает свое почтительное отношение к классической традиции. "В моем творчестве, — говорит он, — в интервью с Янушом Шпротом ("Советакан ар-вест", 1973, N5), — я пользуюсь современной техникой, но это не значит, что я избегаю средств, дошедших до нас по традиции. Каждая техника имеет свои хорошие и плохие, прогрессивные и консервативные стороны. Развитие перешедших к нам по традиции передовых аспектов старой техники считаю основной задачей каждого композитора"<sup>53</sup>. В ходе этой беседы Арам Ильич высказывает следующую заслуживающую пристального внимания теоретиков мысль: "Традиции тоже не следует понимать как нечто застывшее и неизменное. Под тради-

---

<sup>51</sup> Там же, с. 239.

<sup>52</sup> Там же, с. 241.

<sup>53</sup> Там же, с. 304.

ционным я понимаю непрерывное развитие в смысле прогресса"<sup>54</sup>.

В статье "Мысли о музыке" ("Музыкальная жизнь", 1958, N11) он еще раз высказывает свое мнение о новаторстве: "Я — за эксперимент, за самый смелый, самый неожиданный эксперимент... Но нельзя забывать, что каждый эксперимент должен исходить из художественного замысла, прогрессивной идеи, искреннего убеждения. Тот, у кого нет идеи, у кого пустая душа и кто не понимает общественную значимость искусства, тот и не должен пытаться экспериментировать. Для него эксперимент — лишь жалкая ширма, за которой он хочет спрятать, скрыть свое творческое бессилие"<sup>55</sup>.

Поэтому выступая за новаторство, за создание подлинно оригинальных произведений, он решительно отвергает псевдо-новаторство. "...Наряду с подлинной оригинальностью больших художников есть и вымученное "оригинальничание" некоторых композиторов. Стремясь быть во что бы то ни стало непохожими ни на кого из своих предшественников, такой "оригинал" обычно становится похожим на всех своих коллег, так же, как и он, претендующих на роль реформаторов музыкального языка"<sup>56</sup>. С этих позиций он развенчивает и имеющее хождение утверждение новаторов о том, что художник, дескать, "опережает эпоху", что их не понимают, но придет время, и их поймут. Это неправда! — убежденно возражает большой композитор и обосновывает свое мнение. Если большинство слушателей не понимает, отвергает подобную музыку, — пишет он, — то в этом нельзя винить слушателей, — и задает вопрос: кто ошибается — большинство слушателей или композитор-модернист?"<sup>57</sup>

Читателю будет небезынтересно ознакомиться с мнением А.Хачатуряна о признаках современного музы-

---

<sup>54</sup> Там же, с. 305.

<sup>55</sup> Там же, с. 307.

<sup>56</sup> Там же, с. 308.

<sup>57</sup> См. там же, с. 306.

кального языка. "...В настоящее время, — пишет он, — отличительными чертами ... современного музыкального языка, близкого и понятного массовому читателю, являются яркий мелодизм, душевный оптимизм, все более и более утверждающаяся диатоничность мелодики и гармонии, многообразие форм полифонического изложения, красочность и богатство оркестрового колорита"<sup>58</sup>.

А.Хачатурян в течение всей жизни по разным поводам и в разных контекстах не раз обращался к такому вопросу эстетики как народность и национальные корни музыки. Адекватному восприятию его суждений по этому кругу вопросов поможет ознакомление с используемыми им некоторыми исходными понятиями: народность искусства, народное искусство (творчество), фольклор, национальные корни (характер, специфика, колорит) искусства. Конечно, все они различны и имеют свои границы, очерченные соответствующими логическими определениями, требующими строгого следования им в научных исследованиях. Однако во всех остальных случаях наблюдается более вольное обращение с ними, выражающееся в разных видах: переход этих понятий друг в друга, порой их отождествление или переплетение и т.д. Это происходит вследствие того, что все они относятся к одному и тому же явлению, характеризует различные его стороны или аспекты подхода к нему и поэтому, как правило, без ущерба для смысла воспринимаются читателем или собеседником. Нечто подобное встречаем мы и у А.Хачатуряна, статьи и высказывания которого по своей гносеологической сущности являются теоретическими (а не художественными) феноменами, но относятся, строго говоря, не к специальному научному трактату, а к обычной речи.

Начнем с толкования А.Хачатуряном понятия народность искусства. В его публикациях мы находим два аспекта преподнесения этого термина. В одном случае он понимает под ним связь профессионального искусства, его языка с народным, во втором — содержание и дух му-

---

<sup>58</sup> Там же, с. 314.

зыкального произведения. Приведем его высказывания в той последовательности, которую мы наметили. Высказывая несколько слов о народности музыкального языка, он пишет: "Я понимаю народность в музыке очень широко: от прямых заимствований народных мелодий — до глубоких обобщений элементов народного искусства в крупных произведениях философского склада"<sup>59</sup>. В другом месте он говорит следующее: "Под народностью в музыке я понимаю прежде всего яркое отражение души, мечтаний жизни народа. Как это все передать — зависит от дарования и чувства ответственности художника"<sup>60</sup>. В контексте его работ оба определения воспринимаются однозначно, не вызывая особых возражений. Но вне контекста их различие бросается в глаза. Если второе определение, более широкое по своему содержанию и объему, относится именно к народности искусства, то первое, хотя и очень важное, но с натяжкой может быть рассмотрено как общее понятие народности искусства, поскольку характеризует уже другой вопрос — связь профессионального искусства с народным, что в этом аспекте часто рассматривается композитором и на чем мы остановимся позже.

Весьма показательно, что во многих других случаях сам композитор справедливо отдает предпочтение именно второму аспекту, подчеркивал, что "главное в понятии народности искусства связано с его идейным содержанием, с его близостью передовым устремлениям народа, с его демократической направленностью, доступностью, массовостью его распространения"<sup>61</sup>.

Другое понятие, используемое А.Хачатуряном — это понятие народное искусство и народное творчество. В определенных случаях они равнозначны и обозначают искусство, творимое народом, в других — обретает различное содержание: искусство, создаваемое народом и

---

<sup>59</sup> Там же, с. 253.

<sup>60</sup> Там же, с. 264.

<sup>61</sup> Там же, с. 257.

искусство, проникнутое духом, идеями, помыслами народа, отражающее его жизнь и адресованное народу. "Подлинно художественное произведение всегда правдиво выражает и изображает жизнь, глубоко и точно передает мироощущение народных масс, стихию народного характера"<sup>62</sup>. Очень показательно следующее обобщение композитора, свидетельствующее о его широком, четком толковании народной музыки. Произведение может быть народным, даже если в нем не использована ни одна народная цитата, и, напротив, народные мелодии, которыми инкрустирована партитура, не всегда свидетельствуют о национальной (читай: в данном случае народной. — Я.Х.) принадлежности музыки"<sup>63</sup>. Он ссылается на творчество Глинки, Бородина, Чайковского, Берлиоза (этот список можно было бы продолжить), которые писали восточную музыку, но оставались первые трое — русскими композиторами, а четвертый — французским, поскольку писали, — одни как русские, другой — как француз<sup>64</sup>.

К рассмотренным понятиям примыкает понятие фольклор, являющееся принятым в международной научной терминологии названием народного творчества. К нему часто прибегает А.Хачатурян, особенно в тех случаях, когда рассматривает конкретные вопросы создания музыкального произведения. При этом он весьма тонко и точно проводит водораздел между двумя очень важными в музыкальной эстетике проблемами в равной мере соотносимыми с творчеством народа: дух и специфика национального музыкального языка и конкретные музыкальные произведения. При рассмотрении этих и других вопросов национальной специфики музыки А.Хачатурян исходит из правильной посылки, что "национальное в музыке тесно переплетается с народным"<sup>65</sup>. Быть может поэтому в его суждениях эти две фундаментальных поня-

---

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же, с. 265.

<sup>64</sup> См. там же.

<sup>65</sup> Там же, с. 264.

тия, не будучи синонимами, часто используются как адекватные, с легкостью заменяя друг друга. Руководящими для него были два принципа, сформулированные в разные годы, но всегда направлявшие его творчество: "Вне национального нет искусства"<sup>66</sup> и "Понятие национального в музыкальном искусстве многогранно"<sup>67</sup>.

Рассмотрим как соотносятся у него с народом упомянутые выше фундаментальные понятия. Исходя из тезиса, принимаемого всеми композиторами мира, он также утверждает: "Музыкальный язык творит народ" и далее пишет: "Он создает то неповторимое и порой столь трудно определяемое своеобразие интонационного строя музыки, которое и позволяет нам безошибочно отличить национальную принадлежность того или иного произведения музыкального искусства"<sup>68</sup>. Выражая чувство восхищения бесконечным многообразием форм, жанров, стилистических особенностей мелодий, ритмов, гармонии народной музыки разных наций композитор пишет (привожу его раздумья полностью): "До сих пор для меня остается неразрешимой загадкой: как возникали эти дивно прекрасные песни, выразившие чувства и мысли многих поколений людей, живших нередко в глубокой нищете, подвергавшихся социальному и национальному гнету, преследованиям иноземцев-завоевателей? Как сохранились они в устной традиции, восходящей порой к отдаленным временам средневековья? Наконец, какими таинственными путями эти мелодии связаны с особенностями национальной жизни, с природой страны, с ее пейзажем?" И затем высказывает предположение: "Мне думается, прочные и глубокие связи с родной почвой вызывают к жизни произведения искусства столь же самобытные и неповторимые, как неповторимы вкусовые качества винограда, выросшего на определенной почве, как

---

<sup>66</sup> Там же, с. 268.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же, с. 255-256.

неповторим аромат цветов, растущих в долине и на склоне горы, на лесной полянке и в саду”<sup>69</sup>.

Не раз Арам Ильич считал нужным проводить водораздел между музыкальным фольклором и “народным мелосом”, “духом” народной (национальной) музыки<sup>70</sup>, который рассматривал как своеобразно выраженное в музыке мироощущение народа (этноса, нации), не ставя его в один ряд с фольклором, как одно из его творений, для которого он был постоянной и незыблемой основой, хотя и в обоих случаях творческая активность принадлежала народу. Особая значимость национально народного духа в творчестве композитора определялась тем, что этот дух (как это он не раз иллюстрировал на своем примере) впитывается с молоком матери<sup>71</sup> и поэтому “рождается порой бессознательно, как своеобразные отголоски слышанных когда-то и дремавших в авторском сознании мелодий”<sup>72</sup>. Обращаясь к коллегам-композиторам, он этой связи пишет: “Нельзя забывать, что святая святых — национальный дух, национальный аромат, надо помнить всегда, какая кровь течет в твоих жилах”<sup>73</sup>. Но именно для того, чтобы руководствуясь своим замыслом, отправляясь от первоисточников народной темы при создании своей качественно новой мелодии, не впасть при этом в грубую ошибку, “чтобы не исказить самый дух народного мелоса”, композитор не должен уповать на воспринятый без особых усилий национальный дух музыки, а “должен знать и любить песни своего народа, должен хорошо понимать и чувствовать национальный стиль и характер музыки, должен ощущать его всем своим сердцем”<sup>74</sup>.

Поэтому он столь категоричен в своем утверждении, заявляя: “Да, может быть народным произведение, в

---

<sup>69</sup> Там же, с. 254.

<sup>70</sup> См. там же, с. 256.

<sup>71</sup> См. там же, с. 258, 263, 265.

<sup>72</sup> Там же, с. 256.

<sup>73</sup> Там же, с. 263.

<sup>74</sup> Там же, с. 256.

котором нет фольклорных мелодий, нет цитат! Может, потому что в реалистическом искусстве связи с народными первоисточниками выступают иной раз в очень опосредованном, обобщенном виде. И это вовсе не препятствует яркости проявления национальных черт.

И так бывает не только в музыке<sup>75</sup>.

И Арам Ильич ссылается на творчество Мартироса Сарьяна, который, независимо от того, пишет ли он родной пейзаж или психологически углубленные портреты, всегда остается национальным художником<sup>76</sup>.

Развивая свое понимание о национальной принадлежности музыки, А.Хачатурян делает очень важное обобщение о том, что национальные традиции любого народа не ограничиваются традициями только народного искусства. "Потому что на его основе за прошедшие века выросли уже многоэтажные здания профессионального музыкального творчества. Сегодня она наряду с фольклором — неотъемлемая часть духовной сокровищницы народов". И самый главный вывод и главное его обобщение состоит в расширительном толковании понятия традиция, поскольку "вне их (опыта профессиональной музыки. — Я.Х.) немислимо говорить о развитии национальных традиций, о выявлении национального начала в музыке"<sup>77</sup>. Это определение дополняет его же мысль (выше уже приводившуюся нами) о том, что традиции не следует понимать как нечто застывшее и неизменное, что под ним надо понимать непрерывное развитие в смысле прогресса<sup>78</sup>, что тем самым ставит в один ряд с народным профессиональное искусство, как равноправных носителей и создателей традиций национальной музыки.

Видимо это обусловило его согласие с теми музыкантами, которые возражают против прямолинейного

---

<sup>75</sup> Там же, с. 261

<sup>76</sup> См. там же.

<sup>77</sup> Там же, с. 261.

<sup>78</sup> См. там же, с. 305.

истолкования афоризма Глинки о том, что музыку создает народ а композиторы ее только аранжируют. "Этот афоризм — пишет А.Хачатурян, — иногда толкуют чуть ли не в плане умаления профессиональной художественной культуры. Вряд ли величайший *мастер* Глинка вкладывал в него такой смысл"<sup>79</sup>.

Отношение всех великих композиторов разных стран и народов (в том числе и А.Хачатуряна) к народному творчеству можно охарактеризовать словами известного афоризма: "Хранить наследство вовсе не значит ограничиваться наследством". Сам Арам Ильич, подобно другим великим композиторам, рассматривая народные произведения как неисчерпаемый источник обогащения профессионального искусства, признавая метод цитирования народной музыки, в то же время отвергал буквальное "фотографирование" народных мотивов, ритмов, интонаций, обрядов, которые нельзя определять великим словом "народное". По его убеждению художник как рачительный хозяин "всего того, что создано народом, обязан обогащать культуру, продолжать путь, начатый его предшественником"<sup>80</sup>. Только на этом пути могут создаваться подлинные произведения искусства. И в подтверждение этого положения он называет имена некоторых великих музыкантов.

Этот раздел статьи мы хотели бы завершить его следующим высказыванием: "Новые времена — новые песни... С течением времени меняются чувства, человеческие и художественные вкусы, становятся иными и песни. Но национальное начало будет жить, пока живет народ"<sup>81</sup>.

Таковы вкратце эстетические ориентации великого композитора применительно к музыке.

---

<sup>79</sup> Там же, с. 266.

<sup>80</sup> Там же, с. 262.

<sup>81</sup> Там же, с. 309.