

Г. Тигранов

АРМЯНСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

782 (47.985)

Т 385

Г. Тигранов

АРМЯНСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР

ОЧЕРКИ И МАТЕРИАЛЫ

том

2



Ա Կ Պ Ե Տ Ր Ա Տ
Երևան. 1960

*Печатается по постановлению Редакционно-издательского
совета Академии наук Армянской ССР*

Под редакцией

Х. С. КУШНАРЕВА и М. О. МУРАДЯНА

ОТ АВТОРА

В 1956 году был опубликован первый том книги «Армянский музыкальный театр»¹. В него входили: «Введение в историю армянского музыкального театра» и ряд очерков о заслуженных армянской оперы, оперетты и музыкальной комедии XIX—начала XX вв. Т. Чухаджяне, Х. Кара-Мурзе, Комитасе, А. Тиграняне и др. Завершивший книгу раздел, где был дан анализ оперы А. Спендиарова «Алмаст», связывал досоветский и советский периоды истории армянского музыкального театра.

Настоящий, второй том, посвящен оперному и балетному творчеству армянских советских композиторов². Он состоит из семи очерков. Первые два охватывают творчество старейших армянских композиторов А. Г. Тер-

¹ Г. Тигранов, «Армянский музыкальный театр», т. I. Академия наук Армянской ССР, сектор истории и теории искусств. Айпетрат, Ереван, 1956.

² Общие вопросы развития армянской советской музыкально-театральной культуры нами освещались ранее в специальном разделе — «Музыкальный театр Советской Армении» (т. I, стр. 66—127), к которому мы и отсылаем читателя. Здесь дан обзор исторического развития армянского музыкального театра, намечена периодизация, основная проблематика этого процесса, обращается внимание на его характерные особенности.

Гевондяна и С. В. Бархударяна — одних из создателей армянского советского музыкального театра. Третий очерк представляет собою разбор оперы А. Т. Тиграняна «Давид-бек»¹ — крупного произведения исторического жанра на армянской оперной сцене. Творчеству А. Л. Степаняна — композитора, во многом способствовавшего расширению тематики и жанров армянского оперного искусства, автору первой армянской советской оперы на революционную тему «Лусабацин» («На рассвете») — посвящен следующий очерк. Далее рассматривается оперное творчество Л. А. Ходжа-Эйнатова, отмечается его настойчивые искания в области воплощения советской темы. Шестой очерк посвящен разбору балетов А. И. Хачатуриана («Счастье», «Гаянэ», «Спартак»), знаменующих собой высшее достижение национального музыкально-хореографического творчества. Наконец, последний очерк знакомит с операми и балетами, которые созданы и поставлены за прошедшие два-три года, главным образом с произведениями на советскую тему — балетом «Севан» Гр. Егиазаряна и оперой «Арицваберд» А. Бабаева. Здесь же идет речь о некоторых актуальных задачах, стоящих перед армянскими композиторами в области оперного и балетного творчества.

Каждый из помещенных в этом томе очерков имеет самостоятельное значение. Но вместе с тем все они объединены общей проблематикой (в частности, как уже говорилось, намеченный в вводном разделе предыдущего тома), рядом сквозных тем, как например, следующие: становление в армянском музыкальном театре исторического жанра — очерки III, IV, VI; воплощение советской темы — очерки I, IV, V, VI, VII; борьба в армянском оперно-балетном творчестве за новый музыкальный язык, основанный на народно-песенных истоках — очерки III, IV, VI, VII и т. п.²

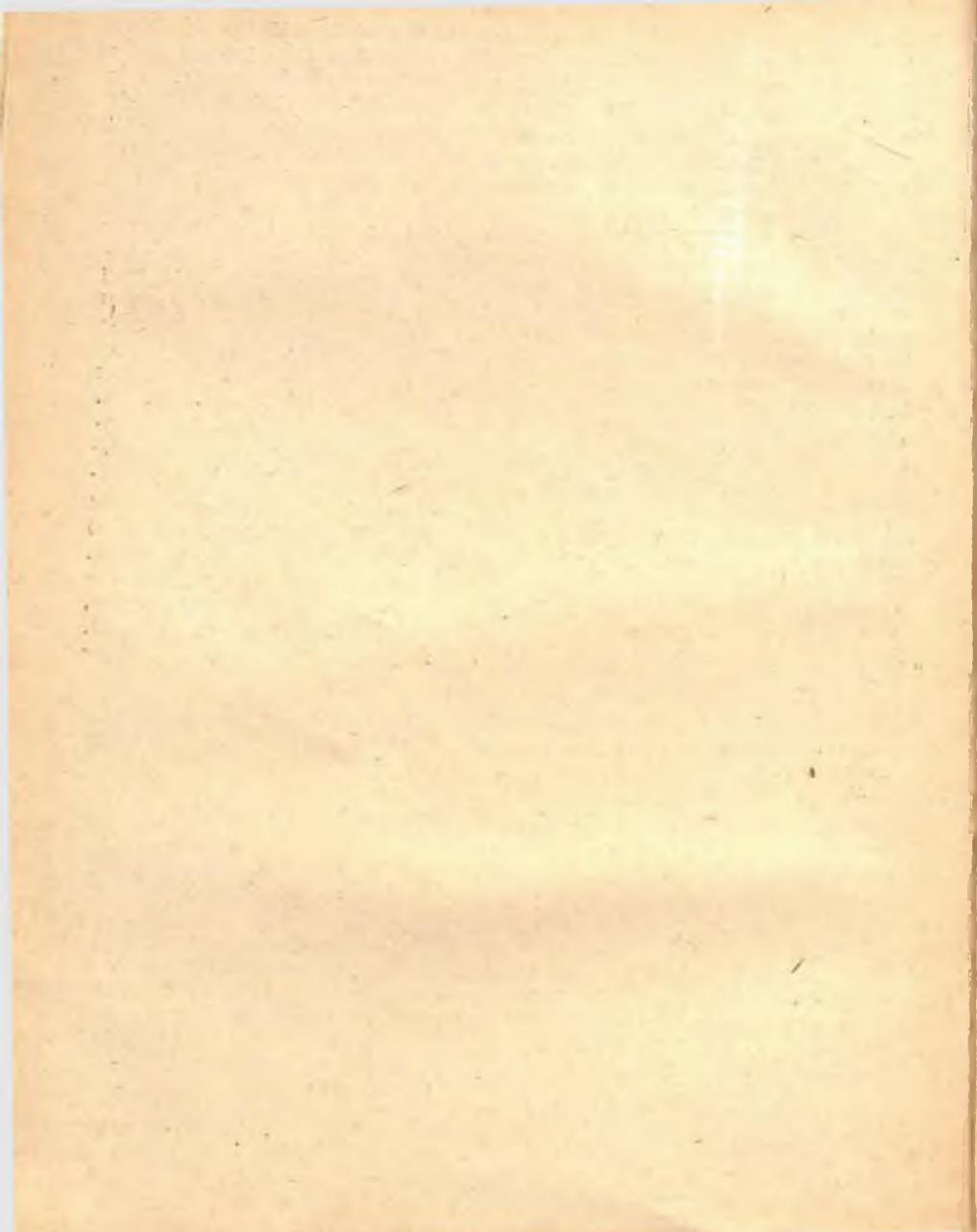
¹ Широко известная опера А. Тиграняна «Ануш», созданная в досоветские годы, разбиралась ранее (т. 1, стр. 219).

² Армянское советское музыкально-театральное творчество не исчерпывается произведениями, рассматриваемыми во втором томе. Этой теме будет посвящен и третий том, где наряду с характеристической опер, балетов, музыкальных комедий армянских композиторов К. Закаряна, В. Аракяна, С. Баласаняна, Н. Чемберджи, А. Айвазяна, Г. Арменяна и других, получит освещение деятельность ма-

Входящие во второй том очерки различны по объему и по характеру. Одни из них написаны в обзорном плане, другие, наоборот, представляют собой более углубленный анализ отдельных произведений. Как в первом томе, так и здесь степень подробности разбора того или иного произведения определена его идеально-художественной ценностью и той ролью, которую оно сыграло в развитии национального музыкального театра.

Автор выражает свою глубокую признательность научным учреждениям и отдельным лицам, оказавшим ему помочь материалами и советами в процессе работы над этой книгой: Институту искусств и Музею литературы и искусства Академии наук Армянской ССР, кафедре истории, теории музыки и композиции Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, кафедре истории музыки СССР Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, музиковедческой секции Союза советских композиторов Армении, сотрудникам музеев, архивов и библиотек Большого театра Союза ССР, Ленинградских академических театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Малого оперного театра, Ереванского академического театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова, Музыкального театра имени Немировича-Данченко и Станиславского, а также М. Л. Агаяну, Г. Е. Будагяну, С. В. Бархударяну, С. Л. Гинзбургу, Р. В. Зоряну, Х. С. Кушнареву, М. О. Мурадяну, А. Г. Тер-Гевондяну и другим.

сторов национальной исполнительской культуры (певцов, артистов балета, дирижеров), режиссерского и декоративного искусства и т. д.



І

ОПЕРНОЕ И БАЛЕТНОЕ
ТВОРЧЕСТВО
А. Г. ТЕР-ГЕВОНДЯНА



Анушаван Григорьевич Тер-Гевондян (1887) — один из старейших деятелей музыкальной культуры Советской Армении. Известный композитор, теоретик, этнограф, педагог, музыкальный критик, неутомимый общественный деятель, он всю свою долгую плодотворную жизнь посвятил развитию музыкального искусства родного народа. А. Г. Тер-Гевондян во многом содействовал сближению музыки братских народов Закавказья, укреплению армяно-русских музыкальных связей.

А. Г. Тер-Гевондян внес значительный вклад в армянскую камерную, хоровую, симфоническую музыку; много сил отдал он развитию национального музыкального театра. Начиная с юношеских лет и до преклонного возраста, опера и балет постоянно были в центре внимания и художественных интересов Тер-Гевондяна.

Жизненный путь композитора охватывает большой исторический период. Детство и юность его протекали в Тифлисе на рубеже XIX и XX вв. Здесь он учился в гимназии и музыкальном училище, здесь знакомился с народным творчеством, произведениями классической музыки. В доме отца Тер-Гевондяна (известного в Тифлисе фотографа) — человека передовых взглядов и широких интересов, постоянно бывали видные писатели, художники, артисты (Г. Сундукиян, Н. Папаян, О. Абелян и другие), а также деятели революционного движения

(С. Спандарян, С. Шаумян, Камо, С. Орджоникидзе). Это не могло не оказать известного влияния на молодого музыканта, и не возбудить в нем интереса к вопросам художественной культуры, к социальным проблемам. С большим увлечением посещал юноша выступления хоров, руководимых М. Екмаляном, Х. Кара-Мурзой и Ко-митасом, приобщаясь к лучшим произведениям армянской хоровой культуры. Уже в эти годы молодой композитор создал свои первые сочинения — небольшие вокальные и инструментальные пьесы.

Вспоминая о своих юношеских годах, оставивших значительный след в его сознании, А. Г. Тер-Гевондян постоянно подчеркивает впечатления от посещений оперного театра. Репертуар тифлисской оперы в то время был довольно обширным и охватывал множество произведений русских и западноевропейских авторов. Среди них больше всего молодому композитору нравились оперы Чайковского («Евгений Онегин») и Римского-Корсакова («Снегурочка», «Царская невеста»). Неизгладимое впечатление оставили также на Тер-Гевондяна выступления на сцене Тифлисской оперы выдающейся армянской оперной певицы Надежды Папаян.

Большим событием в жизни А. Г. Тер-Гевондяна явилась поездка в Петербург и поступление в 1908 году на юридический факультет Петербургского университета, а затем в Петербургскую консерваторию (1909 год) по классу теории композиции. Еще до того А. Г. Тер-Гевондян по совету Н. А. Римского-Корсакова брал частные уроки у М. Ф. Гнесина. В консерватории же он занимался у А. К. Лядова (гармония), А. К. Глазунова и М. О. Штейнберга (инструментовка), Я. Я. Витола (формы), В. П. Калафати (контрапункт и фуга)¹.

Педагоги консерватории и прежде всего А. К. Глазунов, А. К. Лядов привили А. Г. Тер-Гевондяну любовь к народной музыке, к классическому наследию, вооружили его хорошей композиторской техникой, воспитали в нем понимание высокого общественного назначения искусства.

В Петербурге молодой композитор постоянно бывал на симфонических концертах, на вечерах камерной му-

¹ См. А. Тер-Гевондян, Воспоминания о Петербургской консерватории, рукопись.

зыки, много читал, посещал художественные выставки. Продолжал Тер-Гевондян углублять свои знания и в области истории и культуры родного народа. Он общался с молодыми музыкантами армянами: композиторами Р. Меликяном, С. Бархударяном, в то время студентами Петербургской консерватории, скрипачом И. Налбандяном, а также систематически приезжавшим из Ялты А. Спендиаровым. В Петербурге Тер-Гевондян руководил армянским любительским студенческим хором.

Лето Тер-Гевондян обычно проводил на Кавказе. В 1914 г. совместно с композитором и музыковедом Сп. Меликяном он совершил экспедицию в один из районов Армении — Ширак для записи армянских народных песен. Опубликование ими в 1917 г. первого сборника ширакских песен явилось значительным событием в армянской музыкальной фольклористике. К этому сборнику не раз обращались впоследствии различные композиторы, отбирая народный материал для своих произведений. Многие мелодии отсюда были использованы Спендиаровым в его опере «Алмас».

За годы пребывания в Петербурге и занятий в консерватории Тер-Гевондян создал ряд хоровых и сольных песен, романсов («Песня прялки», «Песня девушки», «К возлюбленной», «Шейх Сафо», «Ива» и т. п.).

Богатые и сильные впечатления, полученные от посещения б. Марининской оперы, еще более усилили влече-
ние молодого композитора к области музыкального театра.

В своих «Воспоминаниях» Тер-Гевондян не раз восторженно отзыается об операх «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, операх Вагнера, говорит о вокальном и сценическом мастерстве Шаляпина, Собинова, Ершова. Большое впечатление оставили на него балеты Чайковского и Глазунова, в которых выступали прославленные мастера русского хореографического искусства: Кшесинская, Павлова, Карсавина и др.

Окончив в 1915 году консерваторию и университет, А. Г. Тер-Гевондян два года пробыл затем на военной службе и лишь в 1917 году возвратился в Тифлис, где уже началась его самостоятельная творческая деятель-

ность. Он преподает теоретические предметы в только что организованной Тифлисской консерватории, работает над новыми сочинениями. К этому времени относится создание А. Тер-Гевондяном одного из его лучших произведений—сюнты для симфонического оркестра «Ширакские этюды» (1917 г.). Тогда же завязываются его дружеские связи с выдающимися деятелями грузинской культуры М. Баланчивадзе, З. Палиашвили, Д. Аракишвили и другими. Постоянно общался он и с талантливыми представителями армянской передовой интеллигенции, возглавляемой Ов. Туманяном.

Именно в эти годы в сознании Тер-Гевондяна все более созревала мысль о создании армянской национальной оперы.

Следует напомнить, что к тому времени армянское оперное искусство находилось еще в стадии самого первоначального формирования. Оперы Т. Чухаджяна, созданные на чужбине, были на Кавказе мало известны; оперные замыслы Комитаса, Кара-Мурзы оставались незавершенными; работа Спендиарова над созданием оперы находилась в поре творческих исканий. Одна лишь опера «Ануш» А. Тиграняна, написанная в 1912 г., исполнялась любительскими труппами. Все это делало особенно трудной задачу, поставленную перед собою молодым композитором, ставшим в ряды пионеров армянской оперы.

В своих воспоминаниях А. Тер-Гевондян указывает, что уже тогда он мечтал написать оперу, связанную с историческим прошлым Армении. «Я начал искать сюжет,— говорит он,— который обладал бы необходимыми для оперы качествами: сценичностью, музыкальностью, сильными драматическими коллизиями и давал бы мне возможность использовать армянские народные мелодии, развив их в широкие оперные формы»¹. Воспитанный на классических традициях, прошедший отличную композиторскую школу, А. Г. Тер-Гевондян представлял себе оперу «как крупную форму синтетического искусства с развитыми сольными и хоровыми номерами, развернутыми ансамблями, лейтмотивами, симфоническими эпизодами». В этом отношении его не удовлетворяла, например, композиционная сторона первой редакции оперы «Ануш» А. Тиграняна, которая, по его мнению, сама по себе

¹ Из бесед А. Тер-Гевондяна с автором этой книги.

«...богатая прекрасными мелодиями, легко доходившими до масс, не была еще на уровне техники современного оперного искусства»¹.

Сюжетной основой первой оперы, над которой Тер-Гевондян работал с 1917 по 1921 год, послужила поставлена в 1912 году в Тифлисе пьеса известного в то время драматурга, автора ряда исторических пьес и романов Л. Шанта — «Старые боги». Находившийся под влиянием литературного символизма Л. Шант позднее эмигрировал за границу и занял в своих политических взглядах откровенно реакционную позицию.

Пьеса «Старые боги» уводила в эпоху далекого прошлого Армении (X век). В ней затрагивались религиозно-философские проблемы, борьба христианства и язычества, утверждалась характерные для символистов влюютаристские идеи. Однако молодого композитора заинтересовала не мистико-религиозная проблематика пьесы, а те ее стороны, которые могли послужить сюжетной канвой для музыкально-сценической обрисовки быта, природы, обрядов древней Армении, для развития лирической линии Седы и Инока². Именно лирическая тема стала главной в опере Тер-Гевондяна, все же осталось приобрело значение несколько условного «оперного фона». Перенесение акцента на лирическое начало было сделано как в либретто (составленном Србун Лисицян и С. Капанакяном), так и особенно в музыке. Не случайно опера была озаглавлена по имени главной героини.

Опера «Седа» написана в развернутых масштабах, с широким использованием массовых сцен, многообразных вокальных и инструментальных форм. Интонационный язык ее связан соответственно сюжету с армянской народной и отчасти церковной музыкой. Выдерживая традиционное «номерное» строение, композитор вместе с тем объединяет отдельные номера оперы в более развернутые музыкальные сцены.

Как большинство других произведений Тер-Гевондяна, музыку оперы «Седа» отличает не столько конфликтность, драматизм, сколько повествовательное начало. В опере три круга образов. Один из них связан с церков-

¹ А. Тер-Гевондян, Воспоминания, рукопись.

² В интересе к обрядовой стороне, к воплощению образов природы сказывалось влияние на Тер-Гевондяна творчества Римского-Корсакова.

ными обрядами, с миром монастыря, кельи. Здесь композитор обратился к армянской духовной музыке — шараканам, псалмодическим речитациям, создав «отрешенную от житейского начала» хоральную музыку. Примерами ее могут служить: звучание церковного колокола Севанского монастыря, диалоги монахов, осуждающих греховный поступок Июка, хоры монахов и др.

Бла - го - сла - вит 3 гос - подь свя - ту - ю па - мять Ва - ших 3
 Бла - го - сла - вит 3
 пред - ков да о - бо - га - тит 3 ви Ва - ши гум - но и са - ды да
 гос - подь свя - ту - ю па - мять Ва - ших пред - ков да о бо га - тит Ва.
 е - бо - га 3

Другой круг образов раскрывает широкую картину природы. Здесь проявилась склонность композитора к программно-изобразительному началу, пейзажной выразительности в музыке. Укажем на музыкальные зарисовки моря, озера, грозы, бури, а также на гимн солнцу — финальный хор из III акта — «Рождение Ваагна»¹ на слова И. Исаанисиана.

В основе хоро-симфонической картины «Рождение Ваагна» лежит широкая, полная силы и величия мелодия — своеобразная лейттема Ваагна. Она разрастается, захватывая в полифоническом звучании все новые голоса; на основе ее рождаются новые музыкально-тематические образования. Возникает эпически величественная картина. Средний раздел ее — лирическая мелодия, постепенно перерастающая в жизнеутверждающий марш. Весь хор завершается ликующим гимном (построенным на лейтмотиве Ваагна), прославляющим солнце, жизнь.

Музыкальная картина «Рождение Ваагна» несомнен-

¹ Ваагн — языческий бог солнца у армян, олицетворяющий пробуждение жизни, с ним связано множество древнеармянских народных преданий, легенд и т. п.

но относится к числу лучших сочинений Тер-Гевондяна. Это монументальное хоро-симфоническое произведение во многом способствовало становлению армянского канатно-ораториального творчества. Музыка его отмечена интонационной близостью к армянским народным мелодиям. Своим оптимистическим характером, эпическими масштабами, картинной изобразительностью, некоторыми особенностями композиционного строения и, наконец, аллегорическим смыслом она связана с традициями Римского-Корсакова и отчасти с финалами некоторых симфоний Глазунова. По словам Тер-Гевондяна, замысел этого произведения возник у него под непосредственным впечатлением «Гимна Солицу — Ярилу» из «Снегурочки» Римского-Корсакова.

Природа в опере существует не изолированно, а связана с судьбами и переживаниями героев. Так, например, в конце I акта, когда Июк остается один, поглощенный мыслью о стихийных силах вселенной, его лейтмотив контрапунктически сливается с темой моря, грозы и сам приобретает «стихийный» характер. Во II акте лейттема Седы переходит в тему моря. В финале спектакля, рисующем космические силы природы, также объединены музыкальные темы моря и солнца.

Третий круг образов относится к лирической линии Июка и Седы, миру психологических переживаний героев. Наиболее опоэтизированные страницы оперы связаны с образом главной героини. Такова, например, ария Седы из II акта «Следайте, грезы мои», которая написана в развернутой форме, приближающейся к рондо. Эта ария отличается эмоциональными кульминациями, контрастирующими разделами, симфонически развитыми эпизодами. Органично развивается она от элегического начала,

Andante sostenuto

Сл - тай - те гре - зы мо - и на - вей - те сал - ки - е меч - ти

где на плавном триольном фоне оркестра широкой кантиленой льется выразительная, корсаковская по характеру и даже по интонационному строению мелодия, к звоновому финалу. Внутренняя логичность тонально-модуляционного плана и интенсивность мотивного развития сообщают целостность форме всей арии; своеобразие же ладового строения (сочетание натурального мажора и мажора с пониженными II и VI степенями) придает музыке ориентальный колорит.

Другим примером развернутой арии может служить баллада — «Сказ Антония» (I акт). Написанная в сквозной форме, она передает различные моменты рассказа Антония о буре на озере, о тонувшей в волнах Седе и бросившемся ее спасать смелом иноке Воскане. Спокойное, сдержанное вначале повествование становится драматически напряженным, когда Антоний вспоминает о том, как он увидел дочь князя Седу в объятиях разбушевавшейся стихии. На фоне тревожно гудящих басов, вызывающих пассажей, словно блики молний, мелькают короткие мотивы у флейт. Тремоло литавр создает впечатление раскатов грома. Образ инока, охваченного душевным смятением, охарактеризован столкновением двух интонационных сфер, одна из которых связана с церковными хорами, псалмодией, а другая — основная — с стихией природы, с порывистой, страстной и даже несколько экзальтированной лирикой. Наибольшей силы противоборство этих двух начал достигает в финале III акта. Здесь, в момент пробуждения юноши от галлюцинаций, сталкиваются мотивы гимна Ваагну, воплещающие мирские грэзы, мечты инока о вольной жизни, с обобщенными в единый музыкальный образ темами хорала, колокольного звона, рисующими окружающую монастырскую действительность.

Два лейтмотива Инока характеризуют противоположные стороны его облика: один — смирение, отрешенность от жизни, другой — страстную порывистость, мятежность.

В опере имеются, как уже упоминалось, также лейтмотивы моря, солнца, севанского колокола.

Наряду с различными вокальными формами (арии да капо, баллады, ансамбли, хоры) здесь довольно широко используются и самостоятельные формы симфонической музыки. В этом отношении показательны симфонические картины природы, увертюра, написанная в рондо-сонат-

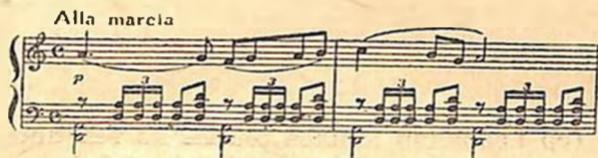


А. Г. ТЕР-ГЕВОНДЯН



Народная артистка Армянской ССР Р. ТАВРИЗЯН
в роли Ашаг (балет «Ашаг»)

ной форме и содержащая основные музыкальные темы оперы, и, наконец, шествие (III акт) в форме торжественного марша.



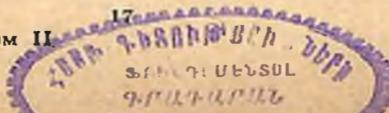
В основу темы трио шествия композитором взята мелодия народной песни «Ани каһак» («Ани-город»).



Опера «Седа» не была поставлена на сцене, но ее многие музыкальные номера получили самостоятельное существование независимо от всей ее идеино-драматургической концепции. Оценивая музыку оперы, видный армянский музыковед В. Д. Корганов говорил: «Опера «Седа» А. Тер-Гевондяна является первой армянской оперой, написанной на высоком профессиональном уровне¹. Это высказывание представляет интерес как оценка уровня профессионального мастерства, проявленного молодым композитором в столь сложном жанре. Однако определение В. Коргановым исторического места «Седы» представляется нам не совсем точным, ибо ему в то время не были известны обнаруженные позднее оперы Чухаджяна («Аршак II», «Земирэ» и др.), созданные еще во второй половине XIX века и отмеченные высоким профессиональным мастерством. Кроме того, критик явно недооценивал значения оперы «Ануш» А. Тиграняна, хотя и не отличавшейся в первой редакции 1912 года вы-

¹ В. Корганов, Беседа с корреспондентом газеты «Ереван», Париж, 21 июля 1926 года.

² Георгий Тигранов, том II



сокой профессиональной техникой, но уже обладавшей замечательным мелодическим богатством.

В 1932 году музыка оперы «Седа» была отмечена на конкурсе, посвященном 15-летию Октября, газетой «Комсомольская правда».

* * *

А. Г. Тер-Гевондян явился одним из тех представителей художественной интелигенции, которые с первых же дней революции стали в ряды строителей молодой советской музыкальной культуры. После установления советской власти в Закавказье в новых условиях получила интенсивное развитие разносторонняя деятельность Тер-Гевондяна, его творчество достигло своей полной зрелости. Много сил отдал композитор воспитанию молодых музыкантов. До 1925 года он продолжал работать в Тбилисской консерватории, с 1926—1930 гг. был директором и профессором Ереванской консерватории, а с 1934 по 1938 гг.—директором и профессором Бакинской консерватории. С 1938 года Тер-Гевондян бессменно работает профессором Ереванской консерватории имени Комитаса, заведуя ряд лет кафедрой истории, теории музыки и композиции.

Человек неутомимой энергии, большого общественного темперамента, Тер-Гевондян постоянно находится в центре актуальных интересов музыкальной культуры. Им написано множество музыкально-критических статей, несколько учебных пособий. Способствуя внедрению музыкальных знаний в широкие массы, он часто выступает с лекциями и докладами на различные музыкальные темы. Немало усилий вложил он в организацию первой в Ереване оперной студии.

На протяжении многих лет А. Г. Тер-Гевондян является членом Правления Союза советских композиторов Армении, неоднократно избирался в Советы депутатов трудящихся. За большие заслуги в развитии армянской музыкальной культуры А. Г. Тер-Гевондян удостоен почетного звания Народного артиста Армянской ССР.

Творчество Тер-Гевондяна в советский период охватывает самые различные жанры. Композитором создано множество песен, романсов, ряд симфонических сочинений (в том числе симфоническая поэма «Ах, Тамар», сим-

фония в-толь, рапсодия для оркестра «Раст», «Поэма памяти Ленина» для хора и оркестра и др.), музыка к драматическим спектаклям и т. д.

Неизменным оставался его интерес и к музыкальному театру.

1930-ые годы знаменуют новый этап в истории музыкально-театрального искусства Армении. Как известно, в 1933 году был создан первый в истории армянской культуры оперный театр, вскоре ставший театром оперы и балета. Открытие его давало большие возможности успешному развитию армянского национального оперного и балетного искусства¹. На сцене Ереванского оперного театра были осуществлены постановки опер «Алмас» А. Спендиарова, «Ануш» А. Тиграняна. К созданию новых национальных опер обратились многие армянские композиторы — А. Степанян, В. Тальян, К. Закарян, А. Айвазян. Среди них был также и А. Тер-Гевондян.

В 1934 году композитор начал работу над оперой «Астхадзор» («Звездное ущелье») на советскую тему. Однако из-за неудачного либретто опера не была завершена; из нее сохранился лишь ставший популярным марш.

К тридцатым годам относятся попытки создания армянского балета («Пионерия» К. Закаряна, «Наринэ» Бархударяна, «Счастье» А. Хачатуряна)². Одними из первых музыкально-хореографических произведений, созданных армянскими композиторами, явились и балеты Тер-Гевондяна — «Невеста огня» и «Анант».

Балет «Невеста огня» написан по пьесе известного азербайджанского писателя Джабара Джабарлы, сюжет которой связан с эпохой нашествия арабов в X—XI столетии. В балете (либретто Д. Джабарлы) отображается борьба крестьян против арабского халифата, ислама, огнепоклонничества. Вместе с тем здесь рассказывается о судьбе обреченнои на жертвоприношение девушки Сольмас и спасающего ее юноши — раба Эльхан. В образе Эльхан олицетворены идеи борьбы с тиранней, вольнолюбия, атеизма. В балете много массовых танцевальных сцен, сольных номеров, в основном связанных с темами Сольмас и Эльхан, развернутых симфонических картин (например, симфоническая картина с хором «Огнепоклон-

¹ См. Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. 1, стр. 79.

² Там же, стр. 94.

ники»). В музыкальной характеристике главных героев немаловажную роль играют лейтмотивы. Среди них в первую очередь следует выделить излагаемый солирующей скрипкой лирический лейтмотив Сольмас и построенный на характерной попевке мугама «Раст» лейтмотив юноши-раба.

В музыке балета «Невеста огня» использованы азербайджанские, арабские, армянские, курдские и турецкие народные мелодии. С большинством из них композитор познакомился в период своего пребывания в Баку, изучая материалы Азербайджанского музыкального кабинета, которым в то время руководил известный певец, музыкальный деятель и знаток фольклора Бюль-Бюль Мамедов. Примерами использования в балете подлинных мотивов и напевов различных народов Востока могут служить «Арабский марш», симфоническое вступление, народные пляски и др.

Балет «Невеста огня» был намечен к постановке Бакинским театром оперы и балета им. Мирзы Ахундова. 13 июня 1937 года здесь состоялся общественный просмотр в концертном исполнении музыки балета Тер-Гевондяна. Газета «Бакинский рабочий» писала: «Оркестром под управлением автора были исполнены: сцена в тюрьме, пляски и симфоническая картина «Огнепоклонники»... Музыка балета получила положительную оценку»¹. Однако сценическая постановка балета так и не была осуществлена. Лучшие же номера из него (сцена в тюрьме, симфоническая картина «Огнепоклонники», «Арабский марш», пляски) вошли в репертуар симфонических концертов.

Благоприятнее сложилась судьба балета «Анант». Он явился первым музыкально-театральным сочинением Тер-Гевондяна, увидевшим свет рампы. Балет «Анант» был поставлен Ереванским театром оперы и балета имени Спендиарова в начале 1941 года (постановка М. Молосеева, дирижер Р. Степанян). Либретто его написано А. Гулакяном по мотивам народной сказки, обработанной Г. Агаяном².

Одно из замечательных произведений народно-поэтического творчества, воспевающее труд, вольнолюбие, все-

¹ Новый балет «Невеста огня», газета «Бакинский рабочий», 1937, 15/VI.

² Краткое изложение сюжета см. в «Приложении».

побеждающую силу любви, справедливости и верности и вместе с тем осуждающее насилие, социальное неравенство,— сказание об «Анант» изобилует яркими бытовыми картинами, массовыми сценами. Перед зрителем предстает целая галерея действующих лиц различных общественных слоев: простых людей — ремесленников, крестьян, рабов и представителей господствующих классов. Через все произведение проходит тема верной любви Анант и Вачагана.

Перед автором балета стояла несомненно трудная задача перевести на язык музыкально-хореографического искусства сложный и многообразный мир образов народного сказания.

В балете «Анант» Тер-Гевондян следовал по тому же пути создания крупных музыкально-драматических форм на основе армянского мелоса, на который он стал уже в опере «Седа». Однако значительный жизненный и творческий опыт, накопленный композитором со временем создания балета, а также глубоко народный и реалистический характер содержания сюжета и образов обусловили большую народность, национальную характерность, музыки.

Наиболее удачны в балете массовые сцены. Различные по характеру, контрастирующие друг с другом, они раскрывают образ народа, рисуют бытовую обстановку. Поэтичны, полны грации групповые танцы и игры девушек, подруг Анант (в I акте), танцы девушек (во II). Здесь претворены ритмо-интонации, приемы варьирования, характерные для армянских народных девичьих плясок.

Красочна сцена базара, шумная, по-восточному пестрая (III акт), сменяющаяся плясками. Скерцозные, полные задора пляски мальчиков, причудливые танцы масок контрастируют печально-элегическому танцу невольниц.

Очень уместно ввел композитор в эту сцену эпизод, связанный с представлением бродячего театра. Остро

Allegro ma non troppo



Ритмованная, изобилующая сильными акцентами, «угловатая» музыка метко характеризует образы популярных в народе жонглеров, канатоходцев-нахлеванов.

Совершенно в ином плане решена сцена в подземелье. Здесь в скорбном хоре¹ закованных в цепи рабов, в мрачных октавных басовых ходах оркестра встает картина бесправия, насилия, подневольного труда.

Говоря о массовых сценах, следует также указать на пантомимические картины боя, пожара, на мужественную, героическую сцену освобождения рабов-узников и, наконец, на финальный апофеоз. В этих сценах имеются весьма выразительные эпизоды, хотя хотелось бы видеть в них больше драматического напряжения и разнообразия.

Сквозной темой всего балета, как указывалось, является тема любви Анант и Вачагана. Экспонированная в I акте (танец Анант с чашой, дуэт Анант и Вачагана), она получает дальнейшее развитие во II акте (дуэт Анант и Вачагана, показ ковра) и особенно в IV акте — в сцене сна Анант (с выразительным соло виолончели), в ее вариациях, вальсе



и, наконец, в финальном дуэте с Вачаганом.

Музыка, раскрывающая образы Анант и Вачагана, передающая их чувства, отмечена мягким лиризмом, мелодична и народна. Однако и здесь хотелось бы ощутить большую психологическую глубину.

Балет «Анант» — одна из первых попыток овладения в армянском музыкальном театре балетной драматургией. Поэтому естественно, что в нем не все с этой точки зрения совершенно; он страдает недостаточной индивидуализацией героев и построен скорее на сюитном принципе чередования и сопоставления отдельных картин, номеров, чем на основе целостного симфонизированного

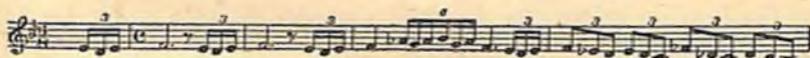
¹ Как и в балете «Невеста огня», здесь участвует хор.

развития. Тем не менее балет этот имел определенное значение в формировании армянского музыкально-хореографического искусства.

В музыке балета, опирающейся на народно-песенное и танцевальное творчество, использован ряд подлинных народных мелодий. Так, например, в основе общей пляски, заключающей первую картину, лежит армянская народная мелодия, записанная А. Аристакесяном; в танце невольниц использован шатахский народный танец; в танце канатоходцев — лорийская народная пляска и т. д. Во многих страницах партитуры можно проследить связи с ашугской музыкой, с мугамами (например, использование ладо-интонаций Чаргя в музыкальной характеристике Вачагана).



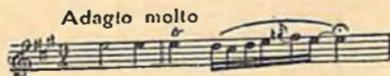
На основе народных интонаций, как мы видим ниже,



Тер-Гевондян развил законченные музыкальные формы классического балета: *pas de deux*, вариации, пантомимы, а также создал лейтмотивы, характеризующие основных героев. Укажем, например, на музыку первого танца *Анант*



на мотив грусти *Анант*:



Как в большинстве произведений композитора, в этом балете можно заметить влияние творчества Римского-Корсакова, вплоть до интонационных аналогий. Вспомним хотя бы сцену в лесу (I акт), вызывающую ассоциации со сценой «Похвала пустыни» из «Сказания о невидимом граде Китеже», сцену боя, напоминающую «Сечу при Керженце» из той же оперы и «Шествие», близкое «Шествию» из «Золотого петушка».

На основе музыки балета «Анант» автором составлена танцевальная сюита для симфонического оркестра, завоевавшая большую популярность.

Говоря о деятельности Тер-Гевондяна в 30-ые годы в области развития армянской музыкально-театральной культуры, следует отметить большую работу его по редактированию и созданию нового варианта оркестровки оперы А. Тиграняна «Ануш» в связи с подготовкой этой оперы к показу на декаде армянского искусства в Москве в 1939 году.

Вновь к музыкальному театру А. Г. Тер-Гевондян обратился уже в послевоенные годы. В 1949 году им была написана опера (в трех актах с апофеозом) для детей «В лучах солица» (первоначальное название «Берберо») на либретто Л. Сагателяна.

«Идея оперы,— писал композитор,— горячая любовь всех угнетенных, порабощенных людей, проживающих в капиталистических странах, к Советскому Союзу... Я старался написать оперу так, чтобы мелодии запоминались и были доходчивы»¹.

В июне 1949 г. опера «В лучах солица» была поставлена Театром оперы и балета им. А. Спендиарова (дирижер Г. Будагян, режиссер Н. Аджемян, художник К. Минасян; в роли Берберо выступала народная артистка СССР Т. Сазандарян). В ней повествуется о чернокожем мальчике, попавшем в Советский Союз и обретшем здесь свою подлинную родину, свободу и счастье².

Действие первой картины происходит на плантациях в одной из далеких колониальных стран. Тяжелый подневольный труд, изнемогающие от непосильной работы женщины, старики, дети. Среди них Берберо, мальчик-сирота.

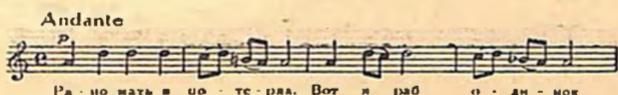
¹ Цитируется по брошюре «В лучах солица», Театр оперы и балета им. А. Спендиарова, Ереван, 1949, стр. 17—18.

² Сюжет оперы см. в «Приложении».

Музыка этой картины окрашена в суровые тона: скорбные интонации, грозно трепетающие аккорды, холодные увеличенные гармонии, остинатные басовые фразы. Средний раздел (вся картина написана в сложной трехчастной форме) — неистово злобная песня жестокого надзирателя, избивающего Бербера.

В совершенно иных тонах написана вторая картина. Измученный Берберо с тоской вспоминает свою мать, которая рассказывала ему о чудесной свободной стране, где так счастливо живется детям.

Andante



Ра - по - мать в цо - тс - рва. Вот я раб о - дн - мок

В это время на землю спускается аист: он обещает взять Берберо с собой в ту далекую страну — страну Советов.

Музыка этой картины овеяна мягким лиризмом. Умело пользуется композитор приемами картинной звукоизобразительности в эпизодах, связанных с полетом аиста. Надо сказать, что образ аиста как доброго вестника широко распространен в армянском народном творчестве. В музыкальной характеристике аиста композитор использовал мелодию популярной народной песни «Ай арагил» («Эй, аист»). Появляясь в различных местах оперы, эта мелодия приобретает значение лейтмотива.

Музыкальная речь Берберо задушевна, искренна. Характерной особенностью ее является пентатонная ладовая окраска.

Поэтичен хор птиц, убаюкивающих мальчика (конец второй картины).

Второй акт переносит действие в Советский Союз в пионерский лагерь, расположившийся в горах Армении.

Вечер. Пионеры готовятся разжечь костер. На горизонте появляется их любимый аист. Он рассказывает им о стране, где так тяжело живется детям, о горькой участи Берберо, мечтающего о свободной жизни. Взволнованные рассказом ребята единодушно решают послать письмо Берберо. Они с радостью готовы принять в свою

семью не только Берберо, но и всех его друзей. Аист поднимается ввысь, к ноге его привязано письмо.

В отличие от минорных интонаций I акта, музыка II оптимистична, мажорна. Она вся пронизана сигналами пионерских «Зорек», интонациями жизнерадостных, задорных пионерских песен.

Tempo di marcia

Ро - зы рас-тут п на-ших са-дах цве - тут на полях п пыш-ных лу-гах.

Вторая картина II акта происходит на берегу океана. Берберо, потерявший надежду дождаться возвращения аиста, поет полную отчаяния песню. Как контраст ей издали, с приближающегося корабля, доносится бодрая песня матросов. Это советский корабль, приплывший за возвращающимися на Родину армянами-репатриантами. Появляется и долгожданный аист, принесший Берберо письмо от пионеров. Радостным волнением проникнут дуэт — встреча мальчика и аиста.

Пристань заполнена репатриантами, спешащими на корабль. С приглашением от советских пионеров Берберо незаметно пробирается на палубу.

С интересом смотрится третья картина II акта. Палуба советского корабля, плывущего на родину. Капитан тепло приветствует репатриантов в страну Советов. Их радостные чувства выливаются в восторженный гимн Советской Родине — развернутый массовый хор.

Раздается могучая песня моряков, сменяющаяся пляской матросов.

Увлеченный незнакомыми песнями и плясками Берберо наконец приходит в себя. На вопрос капитана, кто он и куда едет, мальчик отвечает: «На родину, что в луках солица». С этими словами он подает капитану письмо советских пионеров.

Последний акт — снова в пионерском лагере. Жизнь лагеря в дни школьных каникул в разгаре. Беспрерывно сменяют друг друга веселые игры (единоборство маль-

чиков, общая «веревочка»), песни, пляски. За «Русским пионерским танцем» следует стремительная лезгинка, затем — комедийные куплеты повара, присоединяющегося к забавам детей. В этой сцене много юношеского искреннего веселья.

Берберо обрел свою родину, счастливую жизнь. Чувством радости и благодарности проникнута его песня.

Allegretto

как час - таин я, друг

Забыла я боль забыла я го - ре, жизнелегка мо - я.

Опера заканчивается апофеозом в честь Советской страны.

Как отмечалось в прессе, идеиний замысел «В лучах солица» и его музыкально-сценическое воплощение способствуют воспитанию детей и юношества в духе советского патриотизма и интернационализма.

Мелодичная музыка оперы, опирающаяся на интонации массовой песни и народной музыки, содержит легко воспринимаемые юным зрителем сольные и хоровые песни и танцы, образные лейтмотивные характеристики, выразительно красочные эпизоды. Однако следует отметить, что опера страдает драматургической рыхлостью, статичностью, не всегда достаточно обоснованным введением элементов фантастики, некоторым однообразием фактуры.

На протяжении почти всей своей жизни обращался А. Г. Тер-Гевондян к музыкальному театру, внеся

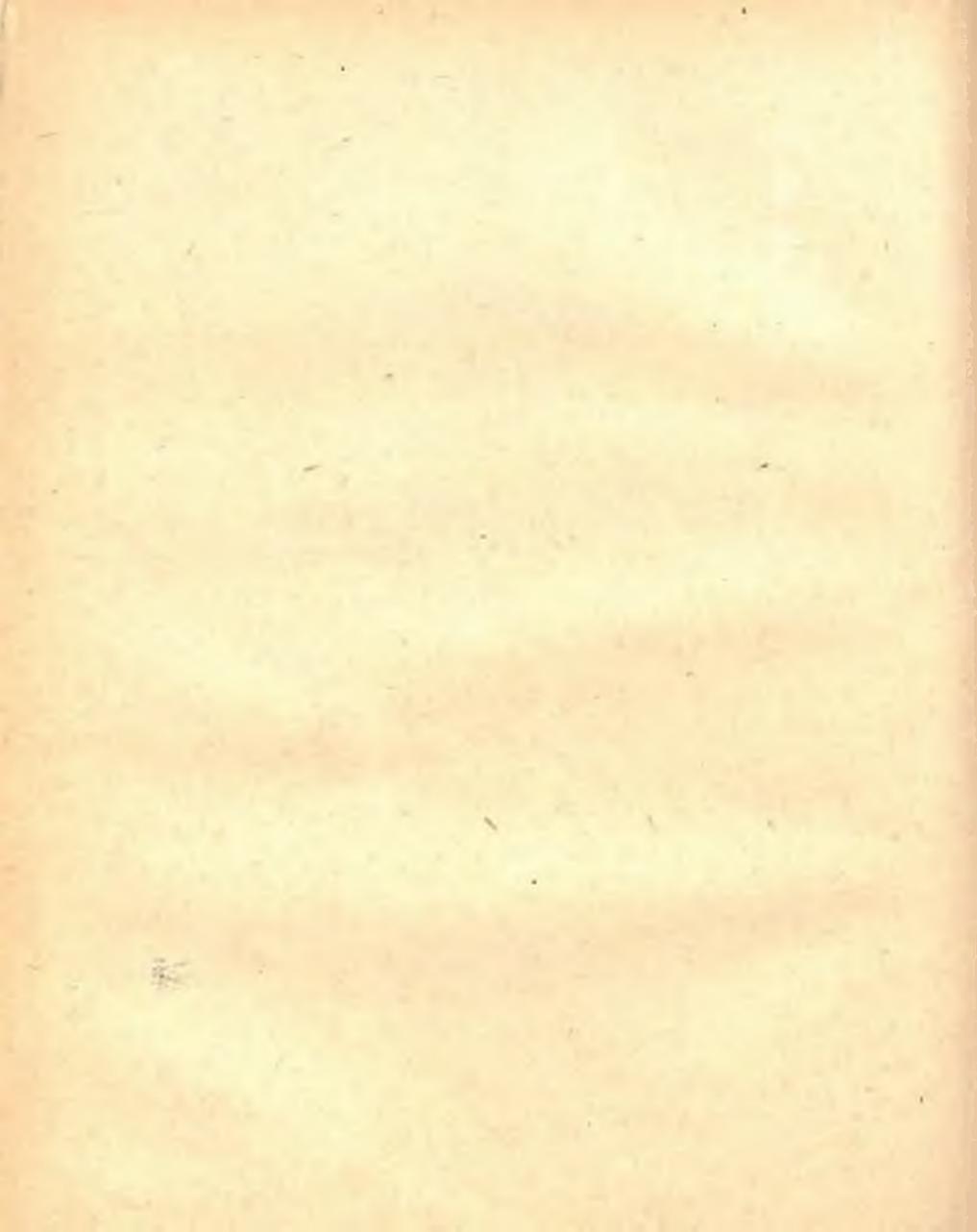
определенный вклад в развитие национальной оперы и балета. При этом эволюция творчества Тер-Гевондяна в этой области отмечена переходом от далекой от современности темы («Седа») через сферу народной сказки («Анайл») к советской тематике.

Композитор и по сей день продолжает свою творческую деятельность, способствуя дальнейшему развитию армянской советской музыкальной культуры.



II

БАЛЕТ „НАРИНЭ“
С. В. БАРХУДАРЯНА





Одним из первых заслуженных армянских балета считается по праву С. В. Бархударян, видный представитель старшего поколения армянских композиторов.

Родился он в Тифлисе в 1887 году. Музыкальное образование получил сперва в Тифлисском музыкальном училище, где занимался по классу фортепиано у Я. К. Стаковского, а по теоретическим предметам у З. П. Палиашвили и Н. Д. Николаева. Уже в ранние годы Бархударян проявлял способности к композиции; первые его юношеские сочинения относятся к 1903 году. По окончании музыкального училища он некоторое время занимался по композиции в Берлине (1907—1909), а затем в Петербурге. После года занятий с М. Ф. Гнесиным и А. М. Житомирским он в 1910 г. поступил в Петербургскую консерваторию в класс сочинения Я. Я. Витола. Инструментовку он проходил у М. О. Штейнберга, гармонию, контрапункт, фугу — у В. П. Калафати.

За время занятий в консерватории С. В. Бархударян усиленно знакомился с классической музыкой, стремясь перенести ее богатейший опыт в хорошо ему известную с детства армянскую музыку.

В 1915 году он оканчивает консерваторию, но еще на два года остается для совершенствования у В. П. Калафати. Среди произведений того времени, созданных молодым композитором, выделяются: соната для фортепиано,

представленная в качестве дипломной работы, и симфоническая поэма «Ануш».

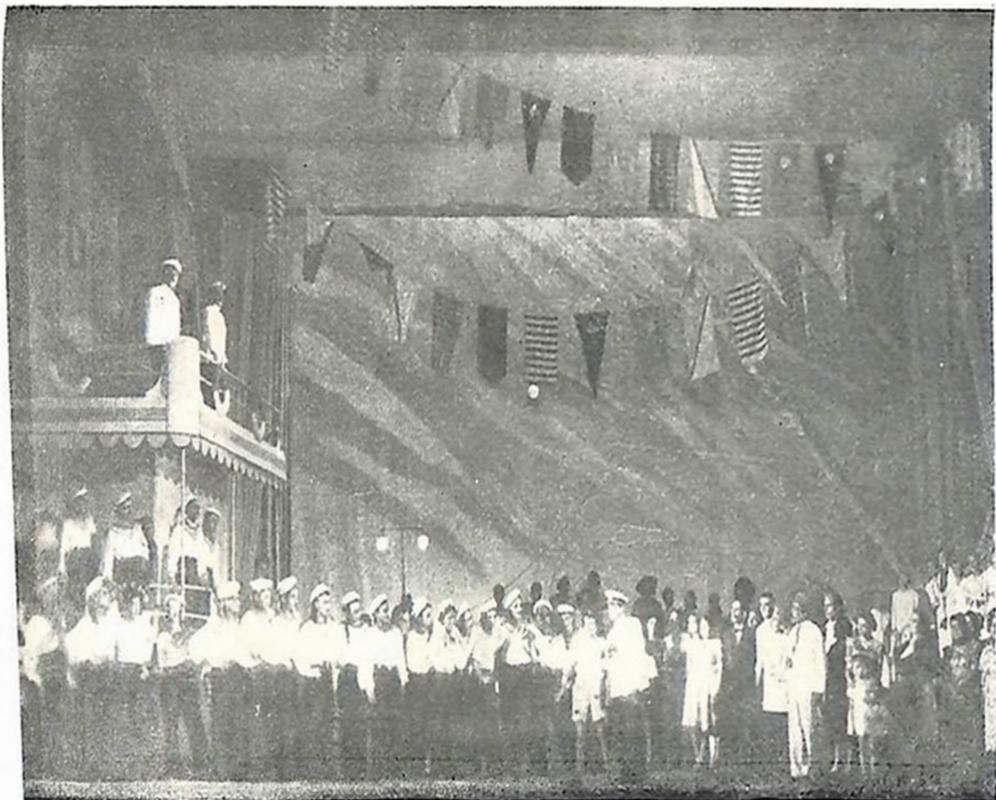
С 1917 года С. В. Бархударян непрерывно живет и работает в Тбилиси. Многие годы он был преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в Тбилисском музыкальном училище, а затем и консерватории, где вел класс сочинения и заведывал кафедрой композиции. В 1934—1937 гг. С. В. Бархударян работал в Ереванской консерватории. Всей своей плодотворной творческой и педагогической деятельностью С. В. Бархударян способствовал укреплению связей между армянской, грузинской и русской музыкальными культурами. За заслуги в области развития музыкальных культур Советской Армении и Грузии он удостоен почетного звания Заслуженного деятеля искусства Грузинской и Армянской ССР, а также награжден орденом Ленина.

С именем С. В. Бархударяна связано главным образом развитие армянской фортепианной музыки. Созданные композитором пьесы для фортепиано, полные обаяния и тонкого вкуса, относятся к лучшим произведениям национальной музыки в этом жанре. Они представляют собой небольшие жанрово-бытовые музыкальные картины, пейзажные зарисовки, а также различные по настроению лирические пьесы. Характер этих «музыкальных акварелей» очень поэтичен, отмечен близостью к армянскому народному творчеству.

Мастер филигранно отточенной миниатюры, С. В. Бархударян не проявлял склонности к крупной форме, редко обращался к ней и, надо сказать, она ему мало удавалась. К наиболее удачным его крупным произведениям может быть отнесен балет «Наринэ»¹.

Следует отметить, что танцевальное начало присуще многим произведениям С. В. Бархударяна. Композитор тонко чувствует выразительные возможности танцевальной музыки, многообразные оттенки ее ритма, пластику движения. Некоторые из пьес С. В. Бархударяна представляют собою танцы в собственном смысле этого слова. В других танцевальные ритмопитонизации как бы инкрустированы в виде орнамента или небольшого штри-

¹ С. В. Бархударяном создана музыка также к театральным постановкам: «Высокочтимые попрошайки» и «Восточный дантист» А. Пароняна, «Хатабала» Г. Сундукина, «Страна родная» Д. Демирчяна и музыкальная комедия для детей «Кери Кучи».



Сцена из оперы «В лучах солнца» (II акт)



К. С. САРАДЖЕВ и С. В. БАРХУДАРЯН

ха. Танец для С. В. Бархударяна всегда связан с представлением о грации, изяществе, красоте (особенно его привлекает сфера лирических танцев) или мужественности, он неизменно рождает в сознании композитора конкретный образ.

О глубоком проникновении С. В. Бархударяна в сферу армянского народного танца может свидетельствовать хотя бы уже то, что многие из его танцевальных мелодий настолько прочно вошли в музыкальный быт, что воспринимаются как подлинно народные и исполняются на свадьбах или различных празднествах. Укажем хотя бы на такие его пьесы, как «Наз-пар» («Нежный танец»), «Цаир-пар» («Плавный танец») и некоторые из «Восточных танцев», завоевавших большую популярность в народе.

Уже давно, с 1936 г., С. В. Бархударян лелеял мысль написать армянский балет, где бы на поэтической сюжетной основе можно было показать богатство армянских народных танцев. Вместе с тем композитору хотелось перенести в «объемные» масштабы музыкально-сценического искусства свои искания в области психологической трактовки танца.

«Мне хотелось создать такой балет, в котором каждый танец был бы подчинен задаче характеристики образов героев, раскрытия драматической ситуации, в котором вся музыка была бы органично связана с ритмо-интонациями армянских народных танцев», — подчеркивает С. В. Бархударян¹.

В январе 1938 года композитором был завершен балет «Наринэ» — один из первенцев армянского балетного искусства (либретто его принадлежит балетмейстеру, серьезному исследователю армянского хореографического искусства С. С. Лисициан). Здесь широко представлены быт, красочные обряды армянского народа: «Вардавар» в I акте, масляничные гуляния в IV акте и т. п. На этом фоне раскрыта тема социального неравенства, столкновения любящих друг друга молодых людей — Наринэ, приемной дочери разорившегося помещика, и ашуга Каро — с жестокими законами и обычаями, господствовавшими в дореволюционной Армении. Действие происходит в Лорийском районе в начале XIX века². В балете использованы мотивы армянских народных сказаний.

¹ Из беседы С. В. Бархударяна с автором этой книги.

² «Сюжет балета см. в «Приложении».

Либретто С. Лисициан дало возможность композитору создать интересные жанровые музыкально-хореографические картины. К ним могут быть отнесены в I акте общий танец, предваряемый характерным звучанием зурны и доола,



энергичная мужская пляска-соревнование в оригинальном девятидольном размере,



лирический танец девушек,



сменяющийся танцем чобанов (несколько напоминающим известную народную пляску «Кочари») и мужским танцем типа «Шалах».



Из последующих актов отметим: степенный танец старииков (во II акте), танец девушек (III акт), танцы ряженых, пахлеванов, свадебное шествие и другие.

Многообразно представлены композитором так называемые танцы-характеристики действующих лиц: чванливый танец Нуриджана, жеманно-самодовольный—свахи, восторженный — Артавазда, когда он любуется красавицей Наринэ.

В центре балета образы Наринэ и Каро. Подчеркивая народный характер образа Каро, С. В. Бархударян сближает его музыкальную характеристику в интонационном и жанровом отношениях с ашугской музыкой. Уже при первом появлении Каро (I акт) он обрисован мелодией, близкой гусанским песням типа «Кероглы», сопровождаемой сазом.

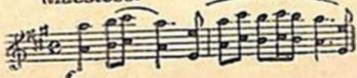
Maestoso



Песня Каро в III акте основана на интонациях народной мелодии «Айоц ахчикнер» («Армянские девушки»). Здесь автор вводит в партитуру и вокальную линию.

С интонациями гернических декламационных песен связан лейтмотив Каро, проходящий через весь балет и торжествующе звучащий в финале.

Maestoso.



Мужественному, решительному Каро противопоставлена в балете нежная, поэтическая Наринэ.

Полон искренней печали, задушевен ее первый танец. Здесь возникает лаконично выразительная фраза — лейтмотив девушки.

Andante grazioso



Грациозен второй танец Наринэ:

Andantino grazioso



В финале II акта, когда Наринэ умоляет отца не отдавать ее замуж за ненавистного Артавазда, ее танец приобретает драматичность, проникаясь интонациями скорби, мольбы. Как мечта о любимом, словно «наплы-
вом», в оркестре проходит лейттема Каро. Конец танца—
взрыв отчаяния, ужас девушки перед предстоящей
судьбой.



Драматизирован и танец «Процания» Наринэ в III
акте, в котором с минорными крайними частями контра-
стирует светлая середина (девушка вспоминает свое
детство).

Одним из лучших лирических номеров балета являст-
ся дуэт Наринэ и Каро в I акте.

«...Балетную музыку, лишенную образного выражения

характеров действующих лиц и ситуаций, я не мыслю», — писал С. В. Бархударян¹.

Музыка балета поэтична, образна и, как уже говорилось, связана с армянскими народными танцами и песнями. Как и другие произведения Бархударяна, балет «Наринэ» отмечен чутким проникновением в характер, ладононационный и метро-ритмический строй армянской крестьянской и городской музыки, преимущественно в ее лирических жанрах. С большим вкусом и художественным тактом переданы в музыке своеобразный колорит и поэтическое обаяние армянских народных танцевальных мелодий. В отдельных местах композитор использовал подлинные образцы народных напевов, как например, «Им чинари яр» («Моя любимая подобна чинаре»), «Лусняк ануц» («Луна нежна»), «Алагяз», «Айоц ахчикиер» («Армянские девушки»). В свадебном шествии композитором использована народная мелодия, записанная ашугом Шерамом.

Большинство же музыкальных номеров оригинально и написано в народном духе.

В либретто балета есть драматически напряженные ситуации, в соответствии с которыми композитор добивался драматизации музыки. Так, в партитуру введены драматизирующие инструментальные речитативы, музыкальные контрасты, приемы мотивного и гармонического развития. Однако С. В. Бархударяну все же более удалось лирические и бытовые сцены, чем драматические.

Всему характеру музыки балета соответствует и ее оркестровка — прозрачная, акварельная, местами напоминающая спендиаровскую манеру.

Балету присущи и свои недостатки: известная фрагментарность сценарной и музыкальной драматургии, отсутствие подлинного симфонизма, обилие однотипных танцевальных номеров. Спорным представляется использование народных мелодий в характеристиках Нурилжана и Артавазда. Но следует помнить, что «Наринэ» один из первых армянских балетов, что композитор и либреттист впервые в армянском музыкальном театре ставили и решали сложные творческие проблемы балетной драматургии. Тогда, естественно, будут понятны некоторые

¹ Письмо С. Бархударяна к автору этой книги 4/VI 58 г. Личный архив Г. Г. Тигранова.

из этих недостатков, как почти неизбежные на такой ранней стадии становления национального балета.

В 1938 году балет «Наринэ» был намечен к постановке в Ереванском Государственном театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова. В этой связи главный дирижер театра, видный советский дирижер К. С. Сараджев поздравил композитора с созданием «первого армянского балета». «Только что пришла Ваша партитура, с которой я уже познакомился и спешу откликнуться. Очень мне понравился Ваш балет. Поздравляю Вас с окончанием такой крупной и солидной работы и Армению — с первым армянским балетом»¹.

Однако сценическое воплощение этого балета так и не осуществлено до сих пор, что, естественно, ограничивает возможности окончательной оценки его художественных достоинств, недостатков, особенностей.

¹ Письмо К. С. Сараджева к С. В. Бархударяну от 16 апреля 1938 года. Личный архив С. В. Бархударяна.



III

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В АРМЯНСКОЙ ОПЕРЕ И „ДАВИД-БЕК“ АРМЕНА ТИГРАНЯНА



Исторической теме принадлежит почетное место в советском искусстве, в том числе и оперном. Она пользуется живым интересом нашей общественности. Народ-герой, построивший первое в мире социалистическое государство и уверенно идущий к коммунизму, хочет и должен знать свое историческое прошлое, вековые традиции освободительной борьбы своих предков.

Советскими композиторами создано немало ярких оперных произведений на исторические темы. Можно указать хотя бы на «Войну и мир» С. Прокофьева, «Декабристы» Ю. Шапорина, «Богдана Хмельницкий» Данькевича, «Банютоу» Зариня и другие.

Одно из ведущих мест историческая тема всегда занимала и в армянском оперном искусстве. Во многих операх армянских композиторов запечатлены волнующие, полные драматизма события истории Армении различных эпох.

Начиная с середины прошлого века, со времени зарождения армянской оперы и до наших дней, интерес армянских композиторов к историческому прошлому своей страны все усиливается. В то же время менялись побудители и самый характер этого интереса, менялись подход к историческим процессам, понимание исторических явлений, методы их музыкального воплощения.

Исторической теме была посвящена уже первая армянская опера — «Аршак Второй» (1868). Возникшая в

обстановке усиления армянского национально-освободительного движения против султанской Турции, она отражала рост национального самосознания армянской общественности, стремление композитора-патриота привлечь внимание к историческим судьбам родной страны¹.

Опера повествовала об Армении IV века, когда страна была ареной внутренних раздоров феодалов-нахараров и вместе с тем вела жестокую борьбу против внешних врагов — Персии и Византии. И хотя реальные исторические события в этой опере трактовались в условно-романтической форме, а действие в основном ограничивалось рамками дворцовой интриги, тем не менее в некоторых сценах патриотические освободительные мотивы звучали сильно и убедительно.

Теми же общественными, идеальными тенденциями было вызвано обращение к исторической теме Комитаса в его замыслах опер «Вартан», сюжетно связанный с эпохой героической борьбы Армении против персидских завоевателей в V в., и «Сасунские богатыри», повествовавшей об освободительной борьбе армянского народа в IX в. с арабским халифатом. Правда, сохранившиеся материалы не дают возможности составить представление о трактовке Комитасом этих исторических эпох, но можно с уверенностью сказать, что демократические позиции композитора должны были выявиться и здесь, а образ народа должен был занять в этих операх центральное место.

К историческим темам в оперном творчестве обращались композиторы Х. Кара-Мурза, С. Демурян, Гр. Мирзоян (Сюни) и другие. Над оперой об Ара Прекрасном и Семирамиде работал в первом десятилетии нашего века А. Спендиаров.

В годы суровых испытаний, которые вновь постигли Армению в период первой империалистической войны, когда по приказу султанского правительства были уничтожены многие сотни тысяч армян, проживавших в Турции, возник замысел оперы «Алмаст» А. Спендиарова, посвященной одному из эпизодов освободительной борьбы Армении против персидского деспота Надир шаха (нач. XVIII в.). Здесь также события исторического прошлого приобретали актуальный смысл, перекликаясь

¹ См. Г. Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. 1, стр. 145.

с современностью. И хотя либретто оперы уводило действие в сферу личных конфликтов, тем не менее музыка Спендиарова утверждала героико-патриотическую тему¹.

Новым смыслом насыщается историческая тема в армянском советском оперном творчестве. Исходя из марксистского понимания истории, советские композиторы, в том числе и армянские, считают, что подлинным творцом истории является трудовой народ, а основной движущей силой общественных процессов — борьба классов.

Это обусловило появление в армянском оперном искусстве произведений совершение новых по глубине осмысливания исторических явлений, таких, где конфликты приобретали уже не только национально-освободительный, но и классовый, антагонистический характер. Великая Октябрьская социалистическая революция, строительство социализма в нашей стране, естественно, родили особый интерес композиторов к историко-революционной теме и в опере.

Во второй половине тридцатых годов были созданы «Лусабадин» Аро Степаняна и «Марджен» К. Закаряна, посвященные эпохе революции, гражданской войны, борьбе за установление советской власти в Армении. В этих произведениях впервые в армянском оперном искусстве основным героям стал революционный народ — рабочие, крестьяне, руководимые большевистской партией.

Новое понимание истории проявилось и в ряде опер армянских композиторов, посвященных историческому прошлому более отдаленных эпох. Таковы «Давид Сасунский» А. Степаняна, где тема борьбы армянского народа против арабов сочеталась с темой борьбы против внутренних угнетателей; опера «Нунэ» того же автора, повествующая об антифеодальном движении тондракийцев в X в. в Армении; «Царь Гагик» В. Ааратяна — опера, связанная с историческими событиями X века. Важному периоду истории Армении — эпохе освободительных войн с Персией и Турцией в начале XIX века и присоединению восточных районов Армении к России, посвящены написанные в послевоенные годы опера «Агатси» К. Закаряна и «Хачатур Абовян» Г. Арменяна. Над

¹ См. Г. Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, т. 1, стр. 273.

новыми историческими операми работают: Л. Сарян — «Ара Прекрасный и Шамирам», А. Бабаев — «Рузан» по Мурацу, В. Тигранян — «Вартан Мамиконян».

В новом подходе к решению исторических тем в операх армянских композиторов отразились общие тенденции трактовки исторических тем в советском искусстве.

Одной из наиболее удачных исторических опер армянских советских композиторов является опера «Давид-бек» А. Тиграняна¹.

Мысль о создании оперы на героико-патриотическую тему, связанную с историческим прошлым Армении, появилась у А. Тиграняна в самом начале Великой Отечественной войны. Воодушевленный подъемом патриотических чувств советского народа, композитор с большим рвением принялся за работу над оперой. Подступом к этой работе явилось создание им в 1942 году музыки к драматическому спектаклю «Давид-бек», ряд номеров из которой вошли впоследствии в его оперу².

Либретто оперы было написано самим композитором на основе романа выдающегося армянского романиста XIX века Раффи.

Талантливый писатель Раффи (1835—1888) был одним из основателей наряду с Мурацаном нового армянского исторического романа. Его перу принадлежат такие известные произведения этого жанра, как «Самвел», «Хент», «Джалаледдин», «Искра» и другие. Раффи сочетал в своих произведениях историческую достоверность фактов, романтическую взволнованность повествования, блестящее мастерство описаний, яркую выразительность характеров и главное — чувство страстной любви к родной стране и ненависти к поработителям.

Роман «Давид-бек» написан Раффи в 1881 году и посвящен одной из волнующих страниц исторического прошлого Армении XVIII века. Это была эпоха, когда по всей стране поднималась волна восстаний и народно-освободительной борьбы против персидских и турецких угнетателей. В борьбе против общего врага крепла дружба армянского и грузинского народов. К этому же

¹ В I томе нашей книги помещен очерк об опере «Ануш» А. Тиграняна. Там же даны сведения о жизни и творчестве композитора.

² Ария Тамар, грузинские танцы и другие. Музыка пастуха Давид-бека легла в основу музыкальной характеристики Сантура.

времени относится и углубление политических связей между Арменией и Россией.

Долгие годы армянский народ изнывал под игом султанской Турции и шахской Персии, мужественно борясь против угнетателей. В 1772 году из Тифлиса в Армению прибыл, чтобы возглавить народную борьбу, Давид-бек. Уроженец Сюника, сын князя Мелик-Парсаданяна, отличавшийся исключительной отвагой, умом и военным мастерством, он служил ряд лет в войсках грузинского царя Вахтанга VI, где завоевал своими воинскими подвигами имя выдающегося полководца. Давид-бек возглавил освободительную борьбу армянского народа. Ему удалось объединить силы восставших. Со всех сторон к нему потянулись патриоты. Пламя восстания охватило многие районы страны. Давид-бек повел борьбу и против внутренних врагов, феодалов-предателей. Окружив Татевскую крепость, находившуюся в руках изменника Мелика, он штурмом взял ее, а предателя обезглавил. Войска Давид-бека освободили Сисиан, Воротан, а затем весь корениной Зангезур и знаменитую крепость Зеву.

Раффи тщательно изучил материалы, связанные с этой эпохой. Он специально объездил места исторических событий — Карабах, Зангезур, собирая и записывая передававшиеся из поколения в поколение рассказы о восстаниях крестьян, об изменниках-меликах, о полководце-патриоте Давид-беке и его соратниках. Все это помогло ему сильно и убедительно отразить в своем романе реальные исторические события.

С большим мастерством обрисовал писатель эпоху, картины жестокого насилия и произвола завоевателей, бедствия и борьбу народа. В романе показаны различные слои общества, выведено множество действующих лиц: Давид-бек, беззаветно преданный родине полководец, его соратник — отважный патриот Степанос Шаумян, крестьяне, ремесленники, воины, партизаны, мелики, духовенство, грузинский царь Вахтанг VI, придворные, персидский шах и его приближенные и т. д.

Естественно, что, составляя либретто своей оперы, А. Тигранян должен был сильно сжать действие, сконцентрировав его на некоторых основных линиях, сняв детали, побочные сюжетные линии, ряд действующих лиц. Основная сюжетно-тематическая линия либретто — осво-

бодительная борьба армянского народа против персидских захватчиков. Именно с нею и связан основной драматический конфликт оперы¹. В центре либретто — народ и неразрывно связанные с ним Давид-бек и Степанос Шаумян. Стремясь обогатить показ народа в опере, композитор ввел образ крестьянина — ашуга Сантура, примкнувшего к партизанам и призывающего своей песней к борьбе с врагом.

С героической линией сюжета тесно переплетается и лирическая. Она связана с образами армянской девушки — патриотки Шушан и сестры царя Вахтанга VI Тамар. В либретто показаны любовь Шушан и С. Шаумяна, Тамар и Давид-бека. В образе Шушан обобщены черты нескольких женских образов романа Раффи: страдающей и преданной народу Сюри, отважной, умной служанки Зубары и находчивой Сары.

Составив либретто, А. Тигранян сразу же приступил к написанию музыки оперы, над которой непрерывно работал до последних дней жизни.

В 1945 году композитор писал:

«Опера «Давид-бек» повествует о борьбе армянского народа в начале XVIII века против иностранных поработителей. Борьбу эту возглавляет известный полководец Давид-бек, испытавший в молодости все ужасы рабо-
щих и гнета.

В опере «Давид-бек», два акта которой мною уже написаны, главной моей целью являлось и является музыкально ярко и образно сбрисовать тип народного героя Давид-бека, его соратника Шаумяна и других.

Либретто составлено мною. В нем я несколько отошел от одноименного романа нашего классика Раффи, но образы этого высокохудожественного произведения воплощены мною в опере.

Опера состоит из 4-х актов или 6 картин, изобилует массовыми сценами, хорами, ансамблями, рисующими патриотический подъем, борьбу народа и его быт.

В отличие от моей первой оперы «Ануш», «Давид-бек» — героическая опера, не лишенная, однако, лиризма. Она так же построена на интонациях армянской народной музыки. В опере преобладает ариозно-песенный мелодический стиль.

¹ См. краткое изложение сюжета оперы в «Приложении».

Оперу я хочу закончить в настоящем, для Советской Армении юбилейном, году и, если мои силы мне не изменят, приурочить к торжествам 25-й годовщины со дня установления советской власти в Армении¹.

В 1950 году А. Тигранян скончался, оставив оперу «Давид-бек» в законченном почти виде в клавире (сохранились лишь отдельные фрагменты авторской оркестровки).

После смерти композитора большую работу по окончательному завершению и редактированию оперы, усиливанию ее музыкальной драматургии проделали Г. Будагян и Л. Ходжа-Эйнаторов, оркестровавший ее². Новый вариант либретто был представлен драматургом Тер-Овианином.

Премьера оперы «Давид-бек» состоялась в декабре 1950 г. в Ереванском Государственном театре оперы и балета им. Спендиарова (дирижер Г. Будагян, режиссер Г. Мелкумян, художник К. Минасян) и была приурочена к празднованию 30-летия установления советской власти в Армении.

Новая постановка оперы была осуществлена тем же театром в 1956 году в связи с подготовкой к декаде армянской литературы и искусства в Москве (дирижер М. Тавризиан, режиссеры В. Аджемян и Г. Мелкумян, художники М. Сарьян, Х. Есаян, А. Мирзоян). В связи с этим предпринята была и новая, третья редакция оперы. Эта работа была проделана главным дирижером театра М. Тавризианом, сыном композитора В. Тиграняном и отчасти композитором Б. Сакилари. Новые редакции оперы были вызваны стремлением театра усилить героическое звучание оперы, шире показать образ народа, добиться большей органичности драматургического развития.

«Музыка оперы Армена Тиграняна «Давид-бек» насквозь мелодична, исключительно задушевна, тепла, отличается яркостью музыкально-вокальных характеристик... Это — глубоко национальная опера. И самое главное — в ней действует народ. Это не опера об отдель-

¹ Письмо А. Тиграняна С. Барсегяну от 16 января 1945 г. Цит. по газете «Коммунист» (Ереван) от 10 декабря 1950 г.

² В новую редакцию вошел ряд музыкальных номеров, написанных Г. Будагяном, в частности поэтичный женский танец во II акте, и В. Ааратяном — мужской танец в том же акте.

ных личностях¹, это опера о народе». Так охарактеризовал «Давид-бек» видный армянский дирижер М. А. Тавризиан.

В июне 1956 года, во время декады армянской литературы и искусства в Москве, опера «Давид-бек» была показана на сцене Большого театра Союза ССР, а затем в театре оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде и завоевала высокую оценку широкой общественности и прессы. «Сила воздействия оперы А. Тиграняна «Давид-бек», — писал композитор В. Фере, — объясняется прежде всего ее глубокой народностью, тесной связью ее интонационного языка с народной музыкальной речью»².

* * *

Проследим развитие музыкально-сценического действия оперы «Давид-бек» по актам³.

Опера начинается кратким оркестровым вступлением, основанным на лейтмотиве, который будет в дальнейшем играть большую роль в музыкальной драматургии и который условно назовем мотивом Родины:



В горах Сюника. Вдали виднеется замок Фатали хана. Здесь, в непосредственной близости к врагу, место сбора армян повстанцев. Тяжелые испытания под гнетом персидского ига не сломили волю народа к борьбе, надежду на освобождение. Близится рассвет. Раздается

¹ М. Тавризиан, В творческом содружестве. Беседа с корреспондентом газ. «Коммунист». «Коммунист», Ереван, 1 апреля 1956 г.

² В. Фере, Патриотическая опера. Газета «Вечерняя Москва», 1956, № 131.

³ При разборе оперы мы основывались на 3-й редакции как наиболее полной.



Сцена из оперы «Давид-беск» (I акт)



Народный артист Арм. ССР НАР ОВАНЕСЯН
в роли Давид-бека (опера «Давид-бек»)

песня-клич крестьянина, воина-ашуга Сантура, призывающего народ подняться против персидских захватчиков, сбросить с себя игу рабства.

Из-за уступов скал появляются группы вооруженных крестьян. Сантур сообщает им, что на утро назначена казнь верного борца за освобождение родины Степаноса Шаумяна и призывает их освободить его. Повстанцы клянутся отомстить врагу.

Беззаветно преданный народу, отважный и смелый Сантур — один из центральных образов в опере. С ним связывается представление о судьбе родной страны, о народном патриотизме. Повествующая о бедствиях народа, подневольном труде, зовущая к борьбе песня Сантура является как бы смысловым введением в оперу. Она проникнута глубоким и искренним чувством любви к отчизне. Песня Сантура — замечательный образец армянской народной монодии, приближающейся по своему интонационному складу и характеру к оровелам¹. Мелодия ее отличается исключительной широтой и непрерывностью развития, характерными для армянского народного интонаирования приемами опевания мотивного «ядра», своеобразием ладового строения (в частности, чертами ладовой переменности)².

¹ Оровелы — одна из ветвей армянской крестьянской песни. В них с большой обобщающей силой отразились жизнь и труд армянского крестьянина. Это целая песенная поэма о труде. Одним из совершеннейших образцов оровелов является записанный и обработанный Комитасом «Лорийский оровел».

² Для ладового строения песни Сантура характерны: низкая II ступень, два вида IV ступени (натуральная и пониженная), вводный характер нижней медианты, гармонический тетрахорд ниже тоники. Эти черты присущи многим народным оровелам.

В мелосе Сантура эпизодически появляется уже упоминавшийся мотив «Родины».

Постепенно вокруг Сантура собирается народ. Хоровая песня народа сливается с голосом Сантура. Постепенно разрастаясь (приемами канонического проведения), она приобретает волевые интонации. Заключительная часть хора — героический марш. Его мелодия, в основе которой лежит армянская народная песня «Майрик» («Матушка»), получает в дальнейшем значение лейтмотива «народной борьбы».

Maestoso



Действие второй картины происходит у стен ханского замка. Утро. К лобному месту спускается евнух ханского гарема Ахмед. Он делает едва заметный знак спрятавшимся вооруженным товарищам Сантура. Издали доносится песня Сантура — это условный знак о готовности к освобождению Шаумяна. Ахмед, по происхождению армянин, тяжело переживает свою долю и мечтает об освобождении страны. Словно воплощая его мечту, в оркестре пока еще робко возникает мотив «освобождения родины».

На место казни под стражей приводят пленных армян-повстанцев, среди них Степанос Шаумян. На фоне мерного остинатного ритма доносится скорбная и вместе с тем сдержанно-суровая хоровая песня пленных. Сли-

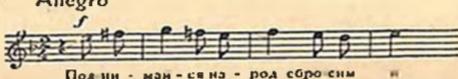
ваяясь с хором народа, звучит голос Шаумяна. Находясь среди пленных, он поддерживает в них дух мужества.

Уже здесь, в экспозиции, армянский народ показан в угнетении, страдающим, но в то же время непокоренным, борющимся. Во второй картины также экспонируется одна из сквозных лирических тем оперы — тема любви Шаумяна и Шушан. Неразрывно связанная с главной геронической темой, она органично входит в драматургию оперы, сливаясь с ее патриотическим звучанием.

Мимо осужденных ведут в гарем хана невесту Шаумяна — Шушан. Такова воля хана и отца девушки — изменника Мелика. В драматически напряженном трю сливаются горестная мелодия Шушан, страстные, полные любви и гнева слова Шаумяна, злобно-насмешливые реплики Мелика (из них возникает лейтмотив Мелика).

Девушку уводят. Внезапно появляется Сантур. Огнелкая внимание стражи, он прикладывается бродячим ашугом и поет задушевную любовную песню. Как и первая песня Сантура, она глубоко народна, проникнута интонациями ашугских лирических мелодий. Тем временем появившиеся из засады его товарищи перебивают стражу и освобождают осужденных пленников. Шаумян незамедлительно должен отправиться в Грузию, чтобы передать Давид-беку народный призыв возглавить освободительную борьбу. В репликах Шаумяна возникает лейтмотив «освобождения».

Allegro



Под-ин- ман- ся на - род сбро- сим

Побег Шаумяна обнаружен. Появляется хан в сопровождении советников и охраны. В ярости спрашивает он у Мелика, как могли допустить побег Шаумяна. Он приказывает Мелику под страхом смерти поймать Шаумяна и предать Сюник огню и мечу. Под звуки труб воины хана выступают в поход.

Характеризуя врагов, персидского хана, его приближенных, а также изменника Мелика, композитор обращается уже к музыкальным средствам совершенно иным, чем те, которыми были обрисованы пленные армяне.

Во вступлении к трио (при появлении Мелика), в ариозо Мелика, в дуэте хана и Мелика возникает тот круг жестких интонаций, ритмов воинственного марша, резких диссонирующих звучаний, которые на протяжении всей оперы будут характеризовать мир врагов, насилия, произвола. В то время как музыка «армянского мира» в опере связана со сферой армянского народного мелоса, в музыкальной обрисовке персов использованы ладоинтонации, близкие персидским мугамам¹. В частности, это ощущается в маршевом лейтмотиве персов, звучащем впервые во вступлении к трио, а затем во всей партии хана.



Во втором акте действие переносится во дворец царя Вахтанга VI. По слухам возвращения Вахтанга после победы над врагом во дворце пир. Среди присутствующих — овеянные славой полководцы грузинской армии и среди них армянин Давид-бек. В знак дружбы и любви царь Вахтанг дарит Давид-беку свой меч и кольцо. Здесь же происходит встреча Давид-бека со своей невестой, сестрой царя — Тамар.

В самый разгар пиршества возвещают о прибытии из Армении Степаноса Шаумяна и других посланников народа. Поздравив царя Вахтанга с победой, Шаумян просит его отпустить Давид-бека на родину — возглавить народную борьбу против ненавистных поработителей. Вахтанг не может задерживать Давид-бека в столь суровый для дружественной Армении час. Он уверен, что армяне сумеют одолеть сильного врага. В помощь им он посыпает и своих воинов.

Второй акт имеет важное значение в развитии содержания оперы. Здесь получает наиболее полное воплоще-

¹ Здесь возникает аналогия с методом, примененным ранее А. А. Спендиаровым в опере «Алмас».

шие идейный мотив закаленной в совместной борьбе дружбы армянского и грузинского народов.

Хорошо зная и чувствуя особенности грузинской музыки¹, А. Тигранян сумел с большим вкусом и тактом передать национальный колорит «грузинского акта».

Уже оркестровое вступление, а также первый хор — славление с их типично грузинскими ладовыми оборотами и кадансами вводят в интонационный строй второго акта.

Приветственный хор вырастает в торжественное фугатто, основанное на мелодии, близкой грузинским обрядовым песням. Мелодия эта, приобретая в зависимости от сценических ситуаций различный ритмико-гармонический облик, возникает несколько раз, придавая музыке всего акта интонационное единство и композиционную завершенность. Играя роль своеобразного рефрена, она сообщает музыкальному строению акта черты рондальности. Вслед за фугатто она далее появляется в более индивидуализированном виде в ариях Вахтанга, Тамар, в хоровом гармоническом изложении после сцены Давидбека и Шаумяна и, наконец, вслед за танцем.

В начале и конце акта, внося в празднично приподнятою обстановку пиршства контрастирующее начало, тонкой инкрустацией включен поэтический хор чонгурристок², связанный с образом Тамар. Нежная напевная мелодия хора,



инструментальное сопровождение, напоминающее своим ритмическим рисунком и тембром звучание чонгурин, воспроизводят эту своеобразную форму грузинского девичьего музицирования³.

¹ А. Тигранян многие годы жил в Грузии, общался со многими грузинскими композиторами, был знаком с грузинскими песнями и танцами и даже обрабатывал их.

² Чонгурин — грузинский музыкальный струнный инструмент.

³ Небезынтересно сопоставить этот хор с некоторыми грузинскими народными песнями из сборника Д. Аракчиева — «Гурий-

Новую окраску в сцену пиршества вносят танцевальный дуэт типа лезгинки. В пластике танцевальных мелодий, в характерном ритме переданы и грация женского танца и сила, горделивость мужских плясок. На фоне этой сцены показаны образы Вахтанга, Тамар, Давид-бека в их взаимоотношениях, а также встреча Давид-бека с Шаумяном.

Музыкальная характеристика Вахтанга — царя Грузии, выдающегося государственного деятеля и полководца, слишком лаконична и не получает достаточного развития. Она основана главным образом на речитативно-декламационных интонациях и имеет эпизодический характер. Зато полон обаяния и лирической теплоты образ Тамар. Девушка взволнована предстоящей встречей с Давид-беком; глубоким чувством любви проникнута ее ария (в начале акта). Первый раздел арии спокойный, элегичный. Второй же взволнован, порывист. Здесь как бы прорываются долго сдерживаемые чувства Тамар.

Неподдельным весельем, чувством радости отмечена застольная Тамар в конце акта.

Каждый куплет этой песни подхватывается хором («Ари наарало»).

Музыка, которой характеризуется Тамар, близкая грузинским городским лирическим песням, богата психологоческими нюансами.

Образ Давид-бека — один из центральных в опере. Он раскрыт многогранно, в широких связях с общественной действительностью, жизнью и борьбой народа. Бесстрашный и опытный полководец, беззаветно преданный

еские народные песни», 1902, №№ 1, 3, 12 и Каргеретели — «Грузинские народные песни», 1899, №№ 9, 24.

родине и народу, Давид-бек наделен высокими личными достоинствами. Он смел, умен, мужествен, гуманен. Еще до появления на сцене его косвенная характеристика уже дана в отношении к нему Сантура и Шаумяна (в I акте), а также Тамар (первая ария во II акте). Эта линия косвенного развития и обогащения образа Давид-бека сохраняется на протяжении всей оперы. Имя Давид-бека фигурирует почти во всех хорах народа как символ патриотизма и вольнолюбия. В своих песнях народ славит Давид-бека, связывая с ним свои надежды на освобождение.

Непосредственная же характеристика Давид-бека дана во II акте, в основном в патриотической арии «О им чинах айреник» («О моя ненаглядная родина»).

Эта ария раскрывает весь облик Давид-бека, государственного мужа и полководца, его сильную волевую натурę, патриотические чувства, охватившие его после встречи с Шаумяном. Эпическая по своему характеру, ария последовательно передает мысли Давид-бека о вековых бедствиях Армении, гнев и ненависть к иноzemным завоевателям, решимость возглавить освободительную борьбу родного народа.

Сдержанная вначале

DAVID-BEK
P
мо-я не-на-глы-да-на в пре-красна-я от-чи-на

музыкальная речь Давид-бека становится все более страстью, призывающей. В ней слышатся омелиодизированные интонации маршевого лейтмотива «Родины». В финале же арии, в словах: «Любимая родина, ты должна быть свободной!..» — с большим подъемом звучит лейтмотив «народной борьбы».

Так уже в экспозиции музыкальный образ Давид-бека связывается с интонациями народа.

Следующая картина (одна из лучших в опере) — сцена прощания Давид-бека с Тамар. Лирическое ариозо Тамар и ее дуэт с Давид-беком полны нежности и душевной теплоты (мягко интонируемые секвенции Давид-бека, ласковые, словно вздыхающие подголоски Тамар, нежно опеваются оркестром).

Мелодические линии Тамар и Давид-бека дополняют, имитируют друг друга и наконец сливаются, словно воплощая полное единение мыслей и чувств влюбленных. Тамар готова следовать за Давид-беком, разделить с ним все предстоящие трудности.

Воодушевленные слова Давид-бека о грядущих боях за свободу родины сопровождаются в оркестре призывающими трубными сигналами и широко развитой лейттемой «освобождения родины».

Этим дуэтом заканчивается второй акт.

После празднично-торжественной, роскошной обстановки дворца грузинского царя действие переносится в Зангезур — центр армянского народного сопротивления. Суровая каменистая природа вокруг старинного Татевского монастыря. Здесь собирается народное ополчение. На площади народ, войска, женщины, дети. Первая военная удача Давид-бека в борьбе с персидским ханом взволновала всю страну. Сантур рассказывает о ратных подвигах Давид-бека и призывает народ к дальнейшей борьбе.

Песня Сантура с ее патетически приподнятыми фразами, импровизационным складом мелодии, оживленным припевом и ашугским по характеру инструментальным сопровождением написана в духе гусанских эпических песен.



Эй! На - род слу - шай ме - ни
Нусть гречинт мощный набат бо - е -
вой - Бой - цы ха - на к бит - ве го - то - ви

Повсюду раздаются крики: «Не позволим хану вновь вступить в Сюник!.. Пусть грянет набатный колокол». Старосту, ставленника Мелика, пытающегося запретить звонить в колокол, связывают и волокут воин. Грозно и призывающе звучит набат. Тревожные и гневные возгласы народа выливаются в боевую походную песнь ополченцев, в которой звучат лейтмотив «народной борьбы» и интонации известного патриотического «Зейтунского марша».

Слышится конский топот: это прискакал Степанос

Шаумян. Он привез радостные вести: войска Давид-бека преградили путь персидским завоевателям к Сюнику; к тому же скоро в Армению прибудут посланцы русского царя Петра Первого.

В своем ариозо Шаумян призывает народ объединенными усилиями нанести врагу решительный удар и сбросить позорные цепи рабства.

Пламенная мелодия, призывные фразы ариозо Шаумяна сливаются с хором ополченцев — походной массовой песней. Здесь по-боевому звучат лейтмотивы «освобождения родины» и «народной борьбы».

В большом оркестровом эпизоде издали доносятся отголоски сражения между войсками Давид-бека и ордами хана.

Эта «батальная» симфоническая картина построена на противоборстве армянских лейтмотивов и мотива персов. В конце картины победно вступает мелодия армянской народной песни «Алагяз сари ампэла» («Облачно на горе Алагяз»).

По своему драматургическому значению и композиционному строению симфоническая картина боя несколько напоминает аналогичную картину в опере «Алмас», хотя и лишена того драматизма и тех масштабов симфонического развития, которыми отличались батальные сцены у Спендиарова.

Начинается полная патриотического подъема массовая хоровая сцена встречи народом Давид-бека. Она построена на мотиве «народной борьбы».

Чувством любви к родине, сознанием своего долга перед народом проникнута и ария Давид-бека «Еркир им айрени» («Страна моя родная») — своеобразная патриотическая речь, обращенная к народу. Широкая выразительная мелодия, передающая ладу Давид-бека о родной стране, где протекало его детство и которую он видит сейчас разоренной,

ДАВИД БЕК

Мо я род на - я стра на
воль-но лю - би мый мой на-род

сменяется героической маршевой темой «Победы» — призывом к народу. Последний, более сосредоточенный речитативный раздел арии — клятва Давид-бека биться с врагом до полного освобождения родины. Очень уместно здесь включен вставной, но органично вошедший в музыкальную драматургию замечательный хор Екмаляна «Нор храш» («Новое чудо»).

Возвышенной патетике этой сцены резко контрастирует следующий остро драматический эпизод с Меликом. Попавший в плен в битве при Татеве изменник Мелик предстает перед судом народа. Бессильной злобой и ненавистью проникнута ария Мелика. Выхватив у одного из повстанцев меч, Мелик бросается на Давид-бека, но десятки рук отводят его удар. Приговор народа приводится в исполнение: Мелика сбрасывают в пропасть. Словно подчеркивая, что Мелик был наемником персидского хана, в оркестре в словещем басовом регистре звучит «персидский» мотив.

Раздаются звуки труб, возвещающие о прибытии посланцев Петра Первого, слышатся интонации русской песни. Вручая Давид-беку мемориал Петра, посланец сообщает о готовности русского царя помочь армянскому народу. Сцена завершается приветственным хором народа, воздающего хвалу России.

Вся эта картина (начало III акта) имеет большое значение в драматургии оперы, а также в развитии образа народа. Именно здесь получает своё полное воплощение тема нарастающего народного восстания.

В оркестровом вступлении, где проходит основной тематизм музыки всего акта (мотивы «набата», «освобождение родины», «народной борьбы»), в мужественных, гневных хорах, в песне Сантура, в пламенных ариях-речах Давид-бека и Шаумяна, наконец, во всей героической настроенности, ораторской приподнятости массовых сцен этой картины встает волнующий образ борющегося народа.

Вторая картина III акта — праздник в честь русских посланцев. Звучат слова приветствия русскому народу, слышатся застольные песни, ашуг воспевает родную страну. Сменяют друг друга полный грации женский танец с как бы кружевным, узорчатым плетением мелодии



и мужественная, резко акцентированная пляска мужчины типа «Кочар»:



На песнио-призыв старого воина не жалеть для освобождения родины ни жизни, ни имущества отцы приводят своих сыновей в ополчение, женщины и девушки снимают с себя драгоценности. Русский посол взволнован этим проявлением патриотических чувств и выражает уверенность в конечной победе армян.

Несколько выпадает из стиля всего акта завершающие его песня Давид-бека и хор народа (армянский марш), написанные и вставленные в последнюю редакцию оперы сыном композитора В. Тиграняном.

В четвертом акте три картины, в которых получает разрешение основной драматургический конфликт оперы.

В отличие от большинства развернутых массовых сцен оперы, 4-ый акт начинается картиной, ограниченной лишь тремя действующими лицами (Шушан, С. Шаумян, Ахмель) и носящей более камерный характер, хотя также насыщенной напряженным драматизмом. С большой убедительностью, естественно и правдиво переданы здесь душевные переживания героев. Комната в ханском замке, где томится Шушан. Заточение и преследования хана не сломили стойкость девушки. Мучительно тяжело ей слышать звон оружия и воинственные марши ханских войск, выступающих против ее родины.

Психологическое состояние Шушан выразительно

передано в небольшой трехчастной (с заключением) арии. Эта печальная напевная мелодия близка армянским девичьим народным песням.

ШУШАН
Andante

Какой-то оттенок щемящей тоски привносит в её строй ладовая увеличенная секунда. Контрастирующее начало сообщают решительные, энергичные фразы (на фоне тремоло оркестра) в средней части и в заключении арии, а также доносящийся издали хор воинов хана. При мысли Шушан о своей отчизне, в оркестре проходит мотив «Родины».

С отеческой заботой и лаской относится к Шушан евнух Ахмед. Некогда плененный ханом, он старается как только можно облегчить участь несчастной девушки. Ахмед проводит к ней через потайную дверь Шаумяна. Волнующая встреча молодых людей. Шаумян сообщает Шушан о победоносной борьбе армян, о том, что будет освобожден весь Сюник. Теперь в решающий момент нужен верный человек, который в условленный час наступления поджег бы дворец хана. Шушан берет это опасное и ответственное поручение на себя. Дуэт Шушан и Шаумяна проникнут страстным чувством радости встречи, порывом к свободе. Здесь органично связанны личное и гражданское, лирика и героика. Это также один из тех дуэтов «согласия», где единство мыслей и чувств героев рождает интонационное единство.

Ласковые, нежные интонации сменяются все более волевыми, порывистыми, и, наконец, вновь появляется лейтмотив «освобождения Родины».

Боевой стан в ущелье перед крепостью Зеву. Ночь, вокруг раскинуты шатры. На посту часовой. Слыннится задушевная песня молодого воина. Давид-бек в глубоком

раздумье: сколько молодых жизней должно погибнуть в завтрашнем сражении во имя грядущей свободы... Мысль полководца обращена к родному народу, к другу-соратнику Шаумяну; в сознании крепка вера в победу.

Самоуглубленное раздумье Давид-бека перед битвой находит выражение в арии-монологе. Сопровождая течение мыслей Давид-бека, звучат лейтмотивы «освобождения Родины», «русских», «персов», «народа» (новый мотив).

Входят военачальники, Давид-бек отдает последние распоряжения. Вдруг предутренняя настороженная тишина нарушается. Вносят тяжело раненного Сантура. Предсмертная песня Сантура полна глубокого чувства: в ней выражены и страдания смертельно раненного воина, и его любовь к родине, и мечта о победе.

Народ, воины, друзья и соратники героя застыли, потрясенные горем. Картина заканчивается реквиемом, полным большой, но сдержанной мужественной скорби, которая рождает гнев, волю к мести и борьбе. Реквием — одно из самых глубоких по силе выражения чувств мест оперы. Композитор использовал в нем замечательную песню ашуга XVIII века Багдасара Длира «И нындж ма-иэд арканакан» («Прогнись от царственного сна»):

Tempo di marcia funebre



Последняя, третья картина акта, завершающая оперу, — штурм крепости Зеву.

Открывается финал оперы большой симфонической картиной боя, основанной на лейттеме «народной борь-

бы» и «персидском» мотиве. Сталкиваясь в напряженном симфоническом развитии, они носят на этот раз батальный характер. Соответственно драматической ситуации (поражение врага, победа армян) персидский мотив постепенно распадается (от него остается лишь пульсирующий ритмический фон), армянская же тема все более разрастается, захватывая звучность всего оркестра.

Симфоническая картина боя непосредственно переходит в финальный хор, звучащий как гимн победившему народу.

Народ славит освобожденную родину и народного героя Давид-бека. В этом хоре получает наиболее полное развитие музыкальная тема «Победы», в основе которой лежит мелодия героизированной армянской народной лирической песни «Шахов, шухов им ярс».



* * *

Основная идея оперы «Давид-бек» — борьба за свободу родины. Взволнованно, с большой любовью к родной стране воспел композитор Армению, вольнолюбивый народ, отобразил его бедствия и героическую борьбу. Высоким патриотизмом проникнута буквально каждая страница оперы. Мы ощущаем его в многочисленных хорах народа, в пламенных призывных ариях Давид-бека, Шаумяна, в задушевных песнях Сантура, в лирике Шушан, в батальных сценах, завершающихся победным апофеозом, наконец, в сценах, проникнутых ненавистью к иноземным захватчикам и изменникам родины.

Идея патриотизма неразрывно связана в опере с идеей братской дружбы народов. Последняя проявляется как в сюжетно-драматургическом плане (помощь, оказанная Армении Грузией и Россией, искреннее уважение армян к грузинскому и русскому народам, послан-

цам Петра Первого, любовь армянина Давид-бека и грузинки Тамар и т. п.), так и в том художественном такте, с которым обрисован в опере весь «грузинский акт».

Характерная сторона творчества А. Тиграняна заключается в глубокой народности, в умении с исключительной лирической теплотой, искренностью повествовать о судьбах простых людей. Именно благодаря этому, прежде всего, стала столь любимой и популярной в народе опера «Ануш»; это относится и к важнейшим достоинствам оперы «Давид-бек». В «Ануш» композитор сумел личную драму поднять до обобщающего значения драмы социальной, раскрывающей противоречия крестьянской жизни в дореволюционной Армении. В «Давид-беке» же гражданская, историческая тема, эпохальная по своему значению, воплощена с большой эмоциональностью. Героика и лирика переплетены здесь. Причем лирическое начало проявляется не только в теме любви Шаумяна и Шушан, Давид-бека и Тамар, но и в том почти интимном обращении к родине, как к матери, любимой, которым отмечены многие страницы оперы («Майр Айасган» — «Мать Армения», «О им чинах айреник» — «О моя ненаглядная родина» и т. п.). В опере встречается много примеров высокой гражданской лирики.

Все это определило и особенности жанра оперы «Давид-бек». По глубине воплощения патриотической идеи, по широте показа жизни народа — это огромное эпико-героическое полотно. Большое значение хорового начала, массовых сцен, их известная статуарность придали опере черты ораториальности. Вместе с тем романтическая взволнованность музыкального повествования, обилие опоэтизованных отступлений, большая степень индивидуализации героев позволяет говорить о ней как о своеобразном произведении, приближающемся к жанру исторического романа.

В центре оперы образ армянского народа — вольнолюбивого, смелого, самоотвержению преданного родине. Это носитель главной идеи, ведущая сила всей драматургии оперы. В отличие от оперы «Ануш», где народ раскрывался преимущественно в бытовом и лирико-драматическом аспектах, в «Давид-беке» он показан главным образом в героическом плане, в сценах борьбы. Выше обращалось внимание на многочисленные народные сцены: скорбные и гневные хоры пленных армян в I ак-

те, героические хоры и танцы восставшего народа в III акте, реквием и победный хор в финале.

Большую роль в раскрытии образа народа в опере играют многообразно представленные хоры. Некоторые из них имеют куплетное, строфическое строение, другие написаны в более развернутой форме, но все они приближаются по своему характеру к армянским народным хоровым песням.

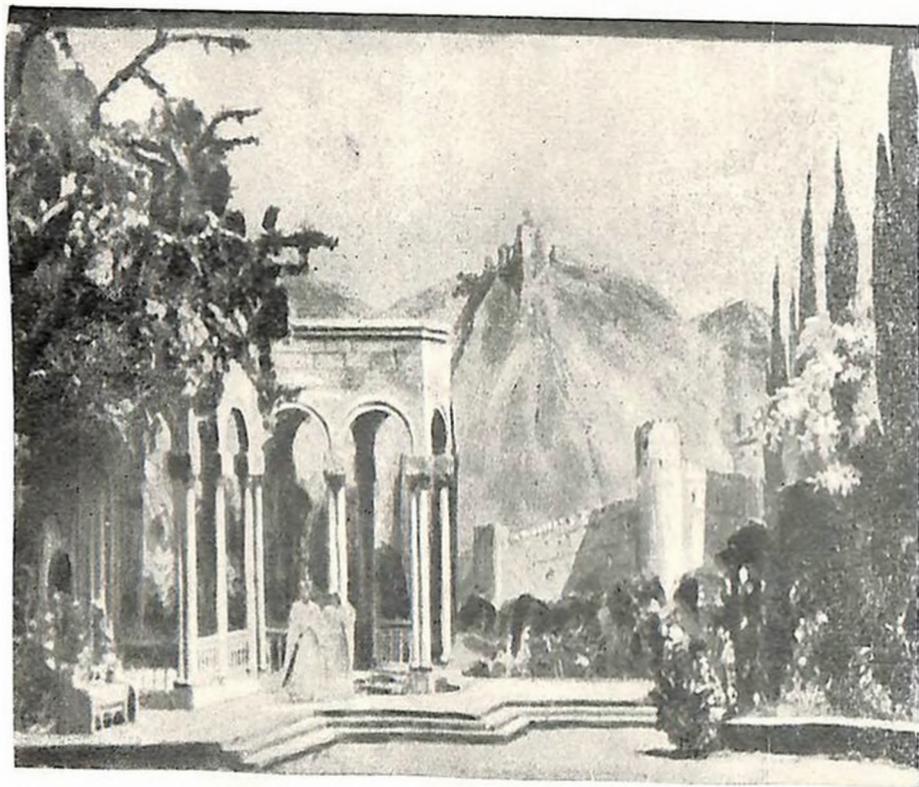
Как и в «Ануш», хоры в «Давид-беке» носят в основном гомофонический склад. Элементы полифонии появляются в них лишь эпизодически и в сравнительно мало развитой форме. Это, естественно, не могло не ограничить возможности музыкально-драматического развития массовых сцен.

Массовые сцены, многочисленные хоры создают реальный исторический фон, раскрывают образ народа, который действует в опере «Давид-бек», и помещены в наиболее драматически важных местах: они занимают большое место в экспозиции (I акт), в развитии действия и его кульминациях (III акт), в финале (IV акт). В большинстве случаев именно хоры завершают каждый акт, являясь смысловым выводом каждого действия, каждой сцены.

Наряду с коллективным образом армянского народа большое место в «Давид-беке» занимают и индивидуальные характеры народных героев. Различные по общественному положению, облику, они раскрывают различные стороны образа народа. Интонационный язык этих героев неразрывно связан с языком народа: характеризующие их музыкальные темы постоянно проникают в музыку, раскрывающую его образ.

Через всю оперу, как сквозной образ, связывающий почти все акты, проходит образ крестьянина Сантура. Это подлинно народный герой, беззаветно преданный родине, талантливый певец-ашуг, воодушевляющий народ на борьбу.

Как уже отмечалось, музыка, характеризующая Сантура, очень напевна, мелодична, она как бы вобрала в себя интонации, жанровые особенности армянской крестьянской и ашугской песни. Интонационный образ Сантура развивается очень естественно и логично: песня-сюжет, лирическая песня в I акте, песня типа восторженных ашугских импровизаций в III акте, наконец пол-



Сцена из оперы «Давид-бек» (II акт)



Сцена из оперы «Давид-бек» (III акт)

чение, в музыке эпизодическим образом), а также грузинского царя Вахтанга VI.

Характеризуя образ народа, композитор обращался к наиболее простым, естественным, задушевным интонациям, то лирическим, то героическим, к мелосу, неразрывно связанныму с народной песенностью. Совершенно иначе характеризует он врагов, жестоких, коварных завоевателей, предателей и изменников родины. Здесь музыка Тиграняна окрашена в холодные, зловещие тона; в ней превалируют диссонирующие гармонии, обнаженная моторика, ритмы воинственных маршей. Кроме того, в музыке, раскрывающей образ персидских завоевателей, композитор, естественно, обращается к интонациям персидских мугамов. Укажем, например, на выход шаха в I акте, на лейтмотив персов.

Как и в «Алмаст» А. Спендиарова, в «Давид-беке» А. Тиграняна основной драматургический конфликт (имеющий некоторые общие черты с оперой Спендиарова) раскрывается в форме столкновения различных музыкальных сфер. Правда, в «Давид-беке» этот интонационный конфликт раскрыт не с такой драматической силой, внутренней логикой и мастерством развития, как в «Алмаст».

С первой оперой А. Тиграняна («Ануш») оперу «Давид-бек» роднит ее песенная основа. «Давид-бек» также можно назвать оперой-песней; и не только потому, что в ней очень большое место занимают песенные формы, но главным образом вследствие того, что весь ее мелос связан со стихией народной песенности. Широкая напевность здесь и средство музыкальной характеристики и основа музыкальной драматургии. Исходя из песни, композитор создает более развернутые сольные, ансамблевые и хоровые формы. Наиболее отчетливо эта особенность проявляется, например, в музыкальном образе Сантура.

Однако форма и характер связей музыки «Давид-бека» с народным творчеством иные, чем в «Анупи». Если в «Ануш» композитор, опираясь на интонационный строй армянской народной песни, вместе с тем почти не использовал подлинных фольклорных образцов, то в «Давид-беке», наоборот, можно встретить множество народных мелодий, органично включенных в музыкальную ткань. В данном случае А. Тигранян приближается скорее к спендиаровской традиции в армянской опере.

Помимо того, сюжет и жанр оперы «Давид-бек»

обусловливают обращение композитора к более широкому чем в «Ануш» кругу народно-песенных интонаций. Если в «Ануш» это был в основном круг интонаций армянской лирической песни, то в «Давид-беке» — и армянской (лирика, геронка, трудовая песня, музыка крестьянская, городская, ашугская), и грузинской, и персидской, и русской.

В опере, как указывалось, использованы многочисленные армянские народные мелодии: «Майрик» («Матушка») в хоре пленных из I акта; «Алагяз сари ампэла» («Облачно на горе Алагяз») в конце симфонической картины боя, «Шахов, шухов, им ярс» в лейтмотиве «Победы», а также «Бари гехецик» («Привет, красавица»), «Зартинр, им назели» («Проснись, моя любимая») и другие.

Кроме того, здесь использованы песня ашуга Багдасара Дишира «И нындж манед аркайакан», «Нораһаш» М. Екмаляна, интонации «Зейтунского марша», русской песни «Слава», близкой армянской песне «Алагяз» (в характеристике русских посланцев) и ряда грузинских мотивов в «грузинском акте», «Ари һаарало», «На нино».

Влияние спендиаровской оперной традиции сказывается в «Давид-беке» и в широком применении лейтмотивов: «Родины», «народной борьбы», «освобождения», «победы», «персов», «Мелика» и др.

Как видно из перечия, лейтмотивы носят в основном не столько индивидуализированный, сколько обобщенный характер, связанный с идеей родины, борьбы, с образом народа и т. д. Эти лейтмотивы входят в тематический состав музыки Давид-бека, Шаумяна, Шушан, Сантура, как бы объединяя их единством идейных целей, стремлений, сближая их музыкальный язык с языком народа. В процессе разбора оперы указывалось на различные изменения, которые претерпевают лейтмотивы в зависимости от развития действия¹.

¹ Характеризуя музыку оперы, мы обращали внимание главным образом на ее песенную основу. Вместе с тем мы не останавливались специально на характеристике оркестровки, гармонии, во-первых, потому, что именно мелодия в этой опере является основным выразительным средством, наиболее ценной и самобытной стороной партитуры, а во-вторых, потому, что в области оркестровки и гармонии в партитуру многое внесено редакторами, правда с большой чуткостью и тактом.

Музыка оперы «Давид-бек» подкупает своей простотой, мелодичностью. Глубокая народность содержания и языка, волнующая тема, та искренность, с которой она воплощена, наконец, подлинная художественность лучших сцен и номеров искупают имеющиеся недостатки, в частности, некоторую драматургическую рыхлость и статичность, а также обусловленную многочисленными редакциями известную стилистическую пестроту.

Опера «Давид-бек» пользуется признанием и большой популярностью в Армении. В ней нашла воплощение одна из ведущих тем советского оперного творчества, а именно историко-героическая, народно-освободительная.



IV

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
АРО СТЕПАНЯНА





Много труда и исканий вложил в развитие армянского советского оперного искусства композитор Аро Степанян. Автор пяти опер, он во многом способствовал расширению сюжетно-тематических и жанровых рамок армянской оперы, постановке ряда важных и актуальных проблем оперного творчества, в частности народно-песенной основы музыкального языка, национальной характерности речитатива и т. д. Он явился одним из первых армянских композиторов, обратившихся к созданию опер на советскую тему.

Аро Левонович Степанян относится к поколению композиторов, творчество которых сформировалось и окрепло в условиях советской действительности. Он родился в 1897 г. в Кировабаде (бывш. Елизаветополь) в культурной трудовой семье. С ранних лет А. Л. Степанян познакомился с образцами армянской и русской художественной литературы, с армянской народной и ашугской музыкой, классическими мугамами. Еще ребенком проникся он любовью к народному творчеству, а также к сочинениям армянских композиторов-классиков и прежде всего Комитаса, влияние которого впоследствии сказалось на творчестве молодого композитора наиболее сильно. На всю жизнь в сознании мальчика запечатились картины своеобразного быта и прекрасной природы Закавказья. Уже в отроческие годы Аро Степанян пытался сочинять свои первые музыкальные пьесы.

Сразу же по окончании гимназии началась трудная пора скитаний молодого человека. В 1917 г. Аро Степанян ушел добровольцем в армию, участвовал в операциях под Эрзерумом против турок, потом работал на Северном Кавказе в только что созданных органах советской власти, учителем в горном селении Санани, а затем в Ленинакане. Как в калейдоскопе сменялись перед глазами впечатлительного и вдумчивого юноши события большого социально-исторического значения: фронт, разоренные турками армянские города и селения, толпы беженцев; нищета и бесправие, на которые была обречена Армения в период разгула контрреволюционной власти дашиаков; революционная борьба рабочих и крестьян за советскую власть; героические подвиги Красной Армии. Многие художественные образы в его последующих сочинениях были навеяны впечатлениями и думами этих лет.

В 1923 г. после кратковременных занятий по композиции у Романоса Меликяна в Тбилиси Аро Степаняну удалось осуществить свою давнишнюю мечту — выехать в Москву для продолжения своего образования. С этого времени начинаются его систематические упорные занятия по композиции. Вначале он занимается в музыкальном техникуме им. Гнесиных в Москве, в классе композиции профессора М. Ф. Гнесина (1923—1927 гг.), а затем на композиторском факультете Ленинградской консерватории под руководством профессора В. В. Щербачева и Х. С. Кушнарева (1926—1930 гг.).

За эти годы расширился общий и музыкальный кругозор Аро Степаняна, сформировались характерные черты его творческого облика и художественных взглядов, была выработана профессиональная композиторская техника.

Опытные педагоги, общая атмосфера Ленинградской консерватории и вся ленинградская композиторская среда развили в Аро Степаняне хороший вкус, творческую изыскательность, широкую эрудицию, интерес к современности. Любимыми композиторами его становятся Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Григ, Чайковский, Мусоргский, Рахманинов, из армянских композиторов — Комитас и Романос Меликян. Вместе с тем Аро Степанян внимательно изучал новейшие произведения советских композиторов, в частности Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева. Жадно впитывал он в себя много-

образные впечатления от интенсивной музыкальной жизни Ленинграда того времени. Не прошла мимо него и волна «современных» увлечений, но отдав им известную дань в некоторых своих ранних произведениях, он сумел в дальнейшем их преодолеть.

За годы учения Аро Степанян написал ряд обработок народных песен и произведений камерной инструментальной и вокальной музыки (соната для виолончели и фортепиано, квартет для струинных с английским рожком, романсы), свидетельствующих о самобытном даровании композитора, о присущем ему тонком вкусе.

По окончании консерватории А. Степанян переехал в Ереван. С тех пор вся музыкально-общественная и творческая деятельность его неразрывно связана с бурным процессом расцвета музыкальной культуры Советской Армении.

В период 1930—1941 гг. композитором было создано много произведений: песни и романсы, среди которых выделяются написанные на тексты поэта классика А. Исаакяна; симфоническая поэма «Памяти 26 коммунаров»; струинный квартет; три оперы — «Храбрый Назар», «Давид Сасунский» и «На рассвете». Произведения эти выдвинули Аро Степаняна в число наиболее видных композиторов Советской Армении.

В годы Великой Отечественной войны им был создан ряд патриотических песен о Родине, о Красной Армии, о героях Отечественной войны; романсы (в частности, цикл «Наши летописцы» и серия «философских» романсов на тексты поэтов-мыслителей древнего Востока); соната для скрипки и фортепиано, соната для виолончели и фортепиано и 1-ая героико-эпическая симфония из задуманной симфонической трилогии, посвященной историческим судьбам армянского народа. В послевоенное время композитором написаны 2-я соната для скрипки и фортепиано, 2-я и 3-я симфония из упомянутой трилогии, оперы «Нуиэ», «Герония» и ряд новых песен и романсов.

Наряду с творческой деятельностью Аро Степанян вел и интенсивную музыкально-общественную работу. Некоторое время он руководил композиторским классом в Ереванской консерватории им. Комитаса, возглавляя в качестве председателя Союз советских композиторов Армении. С 1938 года А. Степанян является депутатом Верховного Совета Армянской ССР трех созывов. За выдаю-

щиеся заслуги в области развития советского музыкального искусства ему присвоено звание Заслуженного деятеля искусств Армянской ССР.

Творчество Аро Степаняна органично связано с многообразными сторонами жизни армянского народа, с современной советской действительностью. Оно повествует об историческом прошлом Армении, рисует картины народного быта, труда, природы родной страны, прославляет подвиги героев Октябрьской социалистической революции, Великой Отечественной войны, воспевает счастливую жизнь в Советской Армении. Идеи Родины, бессмертия и свободы народа, всепобеждающей силы света и правды, высокой этической и творческой силы человека — таковы основные проблемы творчества Аро Степаняна. Многообразное по своим идейным мотивам, оно многообразно и по кругу образов и жанров. Композитор обращается и к сфере тонкой, психологически углубленной лирики, и к области юмора, сатиры, гротеска; и к далекому прошлому — истории и эпосу; и к нашей современности. Он пишет интимные романсы и массовые песни, камерные инструментальные произведения и монументальные симфонии и оперы. В своем творчестве Аро Степанян отображает действительность то сквозь призму созерцания и углубленного раздумья, то, наоборот, в непосредственном драматизме жизненных конфликтов.

А. Степанян избегает внешних эффектов, кричащих красок. Ему ближе мягкие акварельные краски, скучные линии, сдержанность и лаконизм. Самобытные произведения композитора неизменно привлекают внимание глубиной содержания, ярким национальным колоритом, тонкой, иногда несколько изысканной гармонией и многообразием полифонических приемов.

Основным истоком музыки Аро Степаняна служит армянская народная музыка. Композитор сумел проникнуть в глубины народного творчества, познать его стилистические особенности и связать их с достижениями классической музыки, он воспринимает народную музыку как живой образный язык. Ее ладо-интонациями проникнута вся ткань музыкальных произведений Степаняна; с нею органично связаны гармоническое и полифоническое мышление композитора.

Продолжая традиции армянской музыкальной классики (и, прежде всего, наиболее близкого ему творчес-

ва Комитаса в смысле глубокого проникновения в природу народной музыки и Романоса Меликяна в отношении развития области субъективной лирики), Аро Степанян внес много нового, отразив тем самым достижения советского этапа армянского музыкального искусства. Он значительно развел круг идей, образов и жанров в национальной музыке: расширил связи армянской музыки с творчеством русских композиторов, впервые претворив почти не воспринятую до него в армянской музыке творческую традицию Даргомыжского, Мусоргского, Бородина. А. Степанян дал новое и своеобразное решение в армянском музыкальном искусстве проблемы соотношения музыки и слова, создания речитативно-декламационного стиля. Творческие искания композитора отразили на национальной почве ряд существенных задач, встававших на различных этапах перед всем советским музыкальным искусством.

Правда, композиторский путь Аро Степаняна не был лишен противоречий. Наряду с сочинениями выразительными, значительными по замыслу и художественному воплощению, заслуженно пользующимися большой популярностью у широкой общественности, он создал и отдельные произведения отвлеченные, психологически замкнутые.

Одной из основных областей творчества Аро Степаняна является оперное искусство, представленное его пятью операми: «Храбрый Назар», «Давид Сасунский», «На рассвете», «Нунэ» и «Герония».

* * *

Опера «Храбрый Назар» (или «Кач Назар») написана Аро Степаняном в 1934 г.¹ на сюжет популярной армянской народной сказки, свободно обработанной и развитой известным армянским советским писателем, поэтом и драматургом Дереником Демирчианом.

¹ Опера «Храбрый Назар» была в 1934 г. впервые показана на конкурсе советской оперы в редакции «Комсомольской правды» в Москве, где получила высокую оценку. В 1935 году она была поставлена на сцене Государственного театра оперы и балета им. Спендиарова в Ереване (дирижер Г. Будагян, режиссер А. Бурджалян, художник М. Сарьян).

«Храбрый Назар» — армянский вариант распространенной у разных народов сказки о храбром портняжке. Либреттист и композитор развили заложенный в сказке социально-обличительный смысл. Проникнутая тоиким и острым народным юмором, сочетающая сказочно-фантастическое и реально-бытовое начала, сказка о Храбром Назаре стала для них иносказательной формой выражения политической сатиры на самодержавие, придворных, чиновников, кулаков и духовенство, на мироедство и мородерство. Вместе с тем сюжет ее давал возможность показать образ народа, забитого, угнетенного, который затем восстает и свергает самодержавие.

В опере «Храбрый Назар» повествуется о том, как никчемный бездельник, трус, лежебока и хвастун Назар по воле случайных и курьезных обстоятельств становится царем. Окружив себя такими же бездельниками, богатеями и лицемерными попами, сделав их своими придворными и министрами, он властвует, тираня народ. Он издает манифест, по которому отныне разрешается «солнцу восходить с Запада, а заходить на Востоке»; он возбуждает: «Народ должен работать, а я — есть», и наконец, приказывает «собрать войско, завоевать весь мир», а добычу принести ему. Фараши — слуги Назара — грабят трудовой люд. Потерявший терпение народ, вооружившись кирками и лопатами, прогоняет фарашей и, тараном разбив стены и фундамент дворца Назара, свергает деспота.

В опере в аллегорической форме получают воплощение, с одной стороны, образы ненавистного прошлого: прогнившего, погрязшего в хищничестве и разложении самодержавия, всевозможных политических авантюристов — эсеров, меньшевиков, дашиаков и т. п.; с другой же стороны, встает образ народа, солдат — революционных масс, развеявших в прах вековое рабство.

Исходя из такого замысла, Аро Степаниш стремился написать социально-сатирическую оперу-памфлет, сочетающую в себе фантастическое и реальное, содержащую портретные характеристики отдельных социальных типов наряду с развитыми народными сценами. По мысли автора, опера должна иметь агитационный смысл: не столько вызывать смех, сколько будить чувство презрения, гнева, протеста против угнетения и насилия.

Жанр социально-сатирической оперы, в которой можно было бы, «смеясь, прощаться с прошлым» (Маркс),

привлекал в двадцатых и тридцатых годах большой интерес советских композиторов. В этом направлении было немало исканий, и уже первый опыт Аро Степаняна в области создания такой оперы был тесно связан с этими творческими устремлениями. Вместе с тем в нем проявились и некоторые характерные трудности и противоречия.

Опера «Храбрый Назар» выявила яркий музыкально-драматический талант композитора, присущее ему чувство юмора, его умение создавать острые комедийные ситуации, меткие характеристики. В ней Аро Степанян поставил перед собою ряд сложных творческих задач и пытался дать им свое собственное решение.

Музыкальная лексика оперы базируется на основе армянской народной музыки. Хотя Аро Степанян не переносит народные мелодии непосредственно в свою партитуру, но духом, характером, особенностями их проникнуты все композиционные элементы музыки оперы «Храбрый Назар». Можно указать на множество характерных мест, близких по своему складу, ритму армянским народным мелодиям, на орнаменты и подголоски, рожденные народными инструментальными наигрышами и отыгрышами. Говоря о ладовой структуре музыки оперы, интересно обратить в то же время внимание на обилие внутриладовых альтераций, отклонений и модуляций, обогащающих мелодическую сторону партитуры, вносящих в нее своеобразный национальный колорит.

Другой особенностью музыки оперы о храбром Назаре являются интонации бытового говора. На основе речевых интонаций композитор строит оригинальные речитативы, как и вообще всю музыкально-декламационную сферу, органически связанную у него с песенной основой. Чутко подмечает и передает Аро Степанян различные типы разговорных интонаций: бормотание трусливого Назара, скороговорки ворчливой Устьян, реплики удивленных гостей, хихиканье глуповатого дьячка, молитвенные заклинания священника, воинственные выкрики Сако и т. д. Речитативно-декламационное начало занимает важное и, пожалуй, даже чрезмерное место в партитуре оперы. Уже в своей первой опере Аро Степанян создал речитативный стиль, отличный и от итальянанизированных речитативов Чухаджяна, и от мелодического речитатива Армена Тиграняна, и от несколько условной декламационности в «Алмаст» Спендиарова. Речитатив-

ный стиль оперы «Храбрый Назар», переносивший на почву армянской оперы принципы речитатива Даргомыжского, раннего Мусоргского и отчасти Прокофьева, нес с собою много нового, жизненного, конкретного, но при несколько одностороннем увлечении автора обнаруживал и натуралистические черты. Не случайно в своих последующих операх Аро Степанян, сохранив положительные стороны найденного принципа, стремился преодолеть его крайности.

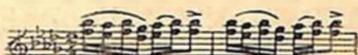
Близость к народно-песенной основе сочетается в опере «Храбрый Назар» со зрелой композиционной техникой, воспитанной на образцах европейской и главным образом русской оперной культуры (Мусоргский, Римский-Корсаков). Как мы увидим, композитор, оставаясь на почве народной музыки, создает различные формы арий, ансамблей, хоров, объединяя их «сквозным» развитием в развернутые музыкальные сцены. В отдельных случаях ему удалось добиться музыкально-тематического единства ряда сцен (I акт) или же найти обобщающий структурный принцип целого акта (принцип рондальности во II акте).

Соответственно замыслу и жанру своей оперы Аро Степанян создает своеобразную систему приемов музыкальной иронии, гротеска, сатиры. В музыке попеременно слышится то усмешка, то ироническая реплика, то издевательский обличающий хохот. Достигает этого композитор, введением своеобразной «асинхронности» сценического и музыкального действия, когда ничтожные, будничные события характеризуются претенциозно пышной музыкой, или наоборот, когда «героические» события на сцене сопровождаются скерцозной музыкой, гротескно искаженными мелодиями, ассоциируемыми с тем или иным высмеиваемым персонажем. Все это рождает ощущение пародии, шаржа, постоянно передает ироническое отношение к происходящему.

Так, например, образ объятого ужасом Назара, уносимого лошадью, передается его бутафорски героизированным лейтмотивом, коронация Назара сопровождается преувеличенно разбухшей, повторяющейся музыкой, а проповедь священника — искаженной церковной мелодией на фоне шуточно-танцевального аккомпанемента.

Большую роль в создании ощущения иронии, пародии, гротеска играют скерцозные ритмы, орнаментирующие

голоса и подголоски, характерные целотонные обороты, внесанные модуляции, неожиданные алогичные повороты мелодий, использование оркестровых тембров в несвойственном им характере звучания и, наконец, два лейтмотива, которые мы условно назвали «мотивами насмешки». Построенные на оживленных народно-танцевальных интонациях, эти лейтмотивы, появляясь в виде подголосочного материала, дополняют развитие других музыкальных тем, проникая даже в их интонационный и ритмический строй, пронизывают собой всю музыкальную структуру оперы.



Основной музыкальной характеристикой центрального образа оперы — Назара — служит лейтмотив, отдаленно напоминающий мотивы, обычно связанные в операх с торжественными шествиями, представлением о величине, геронке. Однако благодаря утрированным ритмическим акцентам в сопровождении, скерцозно орнаментирующими фразам (лейтмотивы «насмешки») мотив этот звучит пародийно гротесково. Меняя свой облик в зависимости от сценических ситуаций, он проходит через всю оперу, раскрывая образ Назара в различных аспектах. Впервые лейтмотив Назара появляется в увертюре, вначале медленно, «лениво» (фагот на F''' струнных и выдержаных нот флейты):



а затем «торжественно», «величаво» (тромбоны на фоне *tutti*), набрасывая черты различных сторон его облика — бездельника, болтуна и деспота-царя. Далее, приобретая более мелодизированный характер, он звучит в репликах Назара, нехотя бросаемых в споре с женой. В финале I действия, когда лошадь уносит вопящего Назара, в первой картине II действия, когда Назар неожиданно появляется среди кутящих, и во второй картине II действия, когда насмерть перепуганный Назар, вытолкнутый впе-

ред. оказывается во главе войска,— этот мотив звучит «грозно» и наряду с тем растерянно. В III действии на нем построен дуэт Назара с женой, а также сцена коронации (в этой сцене, развивающий приемами канона, он звучит у хора гимнически). Наконец, в торжественном шествии второй картины III действия лейтмотив Назара появляется в последний раз и исчезает.

Помимо лейтмотива, Назар охарактеризован назойливо повторяющимися фразами, трусливым бормотанием, псевдо-воинственными возгласами (увеличенные интервалы) — когда он сражается, например, с мухами или же, когда войдя в роль царя, восклицает, обращаясь к народу: «Вы работайте, а я буду спать», наконец «лирической» мелодией (соло гобоя), пародирующей храп Назара во второй картины II действия.

Колоритно представлены в опере и другие образы: жена Назара Устьян — сперва болтливая ворчунья (скороговорка в речитативах, причитание в ариозо I действия), а позднее напыщенная, кичащаяся своим положением царицы (виртуозная ориентация, рулады, каденции в III и IV действиях); бродяга-бахвал Сако, ставший военачальником при Назаре (ария во II действии), глуповатый, но хитрый дьякон и трусливый, жадный канжа-священник — Назаровы «вдохновители». Последних композитор характеризует искаженными мотивами церковной музыки и интонациями проповедей,

ДБ.ЧЕК
marcato

сочетающимися с танцевальными ритмами и елейным бессмысленным хихиканием.

Менее развернуто, но так же остроумно показаны другие второстепенные персонажи: тамада, Хунгнанос, визирь, главный фараш и др.

Наряду с характеристикой отдельных персонажей Аро Степаняну удалось в опере и массовые сцены. Одна из наиболее удачных среди них — сцена кутежа деревенских богатеев. Синкопированные, остро-ритмованные фразки ударных, танцевальные мелодии у деревянных (уместно использует здесь композитор армянские народные инструменты дудук и доол), хохот, застольные песни и тосты, бессвязные выкрики на глиссандирующих интонациях.

нациях, резкие тональные смещения, ритмические перебои, непрерывное ускорение темпа и общей динамики звучаний к III финального хвалебного хора — все это создает многограновую, но вместе с тем структурно цельную сцену, выразительно передающую образ пьяного разгула и веселья.

Появление Назара, прервавшее на время кутеж, вызвавшее испуг, растерянность и удивление (переданные внезапной остановкой всего музыкального движения, интонациями заплетающейся речи, трусливыми заклинаниями священника), фантастический рассказ Сако, наконец, эпизод с тигром еще более усиливают динамику II действия. В объединении всех контрастных эпизодов, многообразных разрозненных элементов этого действия в одно целое основную роль играет хор, близкий по своему общему мелодическому и ритмическому характеру к народным песням «Ела ертис», «Ой-Назан»:

Возникая в наиболее значительных, переломных мерах II действия (перед появлением Назара, перед эпизодом с тигром и в finale), причем каждый раз в более развернутом виде, этот хор вносит во все действие элемент рондальности.

В развернутых масштабах развиваются массовые сцены во дворце. Трубные сигналы, величальные хоры (в частности, на лейтмотиве Назара), торжественные музыкальные фразы придворных, дивертисмент со вставными номерами (стилизованные арии принцесс, танцы) создают образ дутого величия, что особенно сказывается в сцене коронации и торжественном шествии. Можно, например, указать на гроtesкный марш Назара.

Массовые сцены, связанные с показом народа, встречаются в основном в III и IV актах. В III действии в сцене взимания дани композитором подобраны выразительные интонации скорбных притчаний народа, проти-

вопоставляемые грубым окрикам сборщиков; в финале же оперы это хоры восставшего народа, основанные на интонациях маршевых революционных песен.

Опера «Храбрый Назар», обладая достоинствами, о которых мы говорили выше, имеет наряду с тем и ряд серьезных недостатков. А. Степанияну не всегда удается достигнуть органичного развития музыкально-сценического действия, воплотить в четкие музыкальные формы непрерывно изменяющиеся сюжетные линии либретто. В результате наряду с удачными в музыкально-драматургическом отношении сценами (II и III акты), встречаются рыхлые, незаконченные эпизоды. Не всегда удается композитору также найти выразительные средства, метко передающие многообразные стороны содержания; в этом смысле явно ограничена его оркестровая палитра. В опере «Храбрый Назар» оказались непреодоленные автором влияния «современнического новаторства». Это проявилось в известной эксцентричности гармонического языка, в чрезмерном увлечении речитативом и т. п. Образ народа раскрыт недостаточно развернуто и ярко; автор оказался более сильным в показе негативных образов, чем в утверждении положительных героев, идеалов.

Опера «Храбрый Назар», как указывалось, явилась первой армянской социально-сатирической оперой.

* * *

Вторая опера Аро Степанияна «Давид Сасунский» была написана композитором (в первой редакции) в 1936 году. Она отражала характерный в то время для всего

советского искусства процесс становления и развития жанра советской героико-эпической оперы.

Обращаясь к эпосу и истории, советские композиторы (как и писатели, драматурги, художники) стремились по-новому осознать прошлое своих народов, воскресить образы многовековой борьбы против иноземных захватчиков и внутренних угнетателей — за независимость, свободу и национальное достоинство, воспеть героев-богатырей, свободолюбивые традиции родной страны.

Эта тенденция сказалась в литературе и искусстве всех республик СССР и в том числе Советской Армении. Именно в этой связи надо рассматривать работу Аро Степаняна над второй оперой, в основу которой им был положен названный эпос. Вместе с тем сочинение этой оперы являлось данью композитора всенародно отмечаемому тысячелетию эпоса «Давид Сасунский».

Как известно, эпос «Давид Сасунский» был сложен народными певцами-гусанами в X в. Это грандиозная эпопея, широко отражающая реальную историческую действительность, жизнь, быт и вековую борьбу трудового народа против иноземных поработителей, моменты внутриклассовой борьбы. С огромной обобщающей силой воплотились в нем свободолюбивые мечты армянского народа, богатейшие древнеармянские мифы и представления. Огромные масштабы эпического повествования, колоссальный круг образов, рельефно вылепленных, сочетание героического и трагедийного, лирического и сатирического, обличающего начал, богатство и разнобразие поэтических форм, наконец простота, выразительность и подлинная народность языка — таковы художественные достоинства «Давида Сасунского».

Эпос «Давид Сасунский» состоит из четырех ветвей. Одна из них повествует о первом поколении сасунских богатырей — полумифических братьях Санасаре и Багдасаре, которые побеждают Багдадского халифа, уничтожают вишапов, а затем строят в горах неприступную крепость Сасун. Во второй ветви рассказывается о другом поколении богатырей — о сыне Санасара Мгере Старшем. Мгер раздирает льва, преградившего путь, по которому доставляется хлеб народу, побеждает дэва, освобождает Сасун от дани, укрепляет Сасунское государство. Героем третьей ветви является Давид Сасунский, подлинно народный герой — «рыцарь не меча, а

пастушьей палицы и плуга» (В. Брюсов). Борясь за свободу родной страны, за счастье народа, он умножает народные страда, прогоняет сборщиков дани, побеждает в бою арабского властелина Мсра-Мелика, освобождает Сасун. Наконец, в четвертой ветви речь идет о сыне Давида — Мгерсе Младшем. Продолжая борьбу своих предков, он, однако, все более проникается сомнением в возможности уничтожить в тот период социальное зло и несправедливость. Мгер бросает вызов даже богу, свершает смелые подвиги, но напрасно ищет он справедливости. Тогда он рассекает мечом скалу и скрывается в ней, чтобы вновь выйти из нее лишь тогда, когда рухнет старый мир рабства, зла, насилия и несправедливости и наступит пора свободы и счастья человечества.

Эпос о Давиде Сасунском не ограничен одним только историческим периодом: он имеет гораздо более широкую историческую и культурную основу, воплощая в себе характерные черты социальной жизни и культуры Армении на протяжении многих столетий, лучшие чаяния и стремление к свету и счастью, глубокий патриотизм и свободолюбие армянского народа.

* * *

В основу оперы Аро Степаняна легла третья ветвь эпоса, связанная с жизнью и подвигами самого Давида. Либретто ее написано Д. Демирчяном, которому удалось с большим тактом воплотить ведущие социальные идеи эпоса, передать глубоко народный характер произведения, охватить гражданственные и лирические стороны сюжета. Хотя, думается, либретто оказалось слишком насыщено сюжетными линиями и героями. В него вошли следующие звенья сюжета эпоса: Давид-пастух, любимец народа; любовь Давида и Хандут; отвергнутая Давидом любовь Чмиски и ее ревность; Давид, заступающийся за народ и изгоняющий сборщиков дани; Мсра-Мелик и его войны; битва Давида и Мсра-Мелика; победа Давида; смерть Давида. В прологе говорится о смерти Мгера Старшего и рождении Давида, в эпилоге же — о смерти Давида и рождении Мгера Младшего.

Эпос диктовал Аро Степаняну масштабы и методы музыкальной драматургии, приемы музыкальной харак-

теристики, музыкальную лексику совершенно иные, чем в опере «Храбрый Назар». В своей первой опере композитор добивался стремительной динамики в развитии музыкально-сценического действия, подчеркивая бытовое, пародийное, гротесковое; музыкальная форма оперы «Храбрый Назар» была неустойчивой, капризно-изменчивой. В опере «Давид Сасунский» он, напротив, добивался более спокойного, эпико-повествовательного характера музыкально-сценического действия, обрисовки событий, героев, жизненных конфликтов в исторической перспективе и соответственно этому искал выразительные средства более обобщающие, патетически приподнятые, а музыкальные формы — монументально статуарные.

Опера «Давид Сасунский» написана в широком эпическом плане. Доминирующую роль в ней играют развернутые массовые сцены, многочисленные хоры, воплощающие центральный образ оперы — народ, бедствующий и борющийся, гневный. В отличие от оперы «Храбрый Назар», где народ был показан сравнительно мало и недостаточно убедительно, здесь народ — реальная, живая сила. Основная группа хоров связана с обрисовкой сасунцев. Это, с одной стороны, скорбные, сдержанные хоры, выраждающие отношение масс к своим притеснителям, к смерти народных героев, а с другой стороны, светлые, мажорные, то проникнутые большой внутренней динамикой, то величественно-спокойные, торжественные.

Таков построенный на имитационных перекличках и тревожных возгласах взволнованный хор народа в сцене появления сборщиков даны. Или печальные, проникнутые огромной выразительностью хоры-причеты, близкие по своему характеру трагическим народным песням бездомных «антунн», которые выражают отчаяние народа, принужденного отдавать иноzemным захватчикам «и зерно, и золото, и сорок красивейших девушек». Таков оживленный и задорный, напоминающий народные круговые песни-пляски («гэнды») хор сасунцев, ободренных появлением Давида и прогоняющих сборщиков даны. Таков, наконец, возникающий в конце II акта и разрастающийся в finale III акта хор-гимн народа, прославляющего Давида — героический хор-марш, ритмически и интонационно связанный с лейтмотивом Давида, написанный в одном из наиболее мужественных ладов восточной музыки (лад «чаргя»).

Обилие хоров и их статуарный характер придали опере черты ораториальности.

Наиболее полно они раскрываются в прологе и эпилоге — своеобразных хоровых «фресках», окаймляющих оперу. В этих хорах утверждается одна из главных идей эпоса — идея бессмертия народа. Идея эта, как и мысль о диалектичности жизненных процессов, о беспрерывном зарождении и умирании, возникновении и уничтожении получает воплощение путем сопоставления органически связанных между собою хоров: скорбных, траурных и ликующих, солнечных. В прологе хор народа оплакивает смерть Мгера и воспевает рождение Давида, в эпилоге он оплакивает смерть Давида и прославляет рождение Мгера Младшего.

Сильное впечатление оставляют в прологе и эпилоге скорбно-суровые хоры. Иногда их мелодическая линия напоминает широкие монодийные кантилены армянских духовных ламентаций,

а иногда ската в возгласе отчаяния (см. первый пример на стр. 88).

Обостренные зловещими диссонантными гармоническими пятнами, тревожными трубными сигналами, глухими ударами колокола, стонущими фразами оркестра, эти коры передают народную скорбь. Их сменяют противоположные по характеру светлые, радостные хоры, прело-



мляющие в себе народные песни, связанные с культом солнца, природы, весны, проникнутые мощью и как будто первобытной силой:



Все эти контрастные музыкальные образы автору удалось представить во внутреннем единстве. Каждый хор непосредственно вытекает из предшествующего и влияется в последующий, создавая единый, непрерывно развивающийся к финалу поток музыкального звучания. Так, например, в затухающую звучность приведенного выше хора-ламентации на фоне траурных ударов колокола врываются в оркестре (tutti. III.) сильные, активные мотивы и энергичные ритмы.



Затем на драматически напряженном остро ритмованном фоне оркестра выступают патетически приподнятые декламационные фразы Хоруна, говорящего о смерти и жизни,— фразы, которые играют роль связующего звена, подводящего к ликующему финальному хору:

Народ в опере «Давид Сасунский» представлен не только в массовых сценах и хорах, но и органически связанными с ними индивидуализированными образами героев. На первом плане в опере — образы Давида и Хандут. Народный характер этих образов подчеркнут тесной связью их музыки с армянской народной песней, а также с многочисленными народными хорами оперы. В отдельных же случаях хоры народа возникают на основе музыкальных тем Давида и Хандут.

Уже первая песня Давида, построенная на свободно льющейся мелодии типа «Саари» (народные древние гимны солицу), рисует его как дитя природы, пастуха. Таков же лейтмотив Давида, вначале задорный, искрящийся,

в финале же геронческий.

Характерна и своеобразна мелодия Давида, исполняемая свистом.

Образ Давида раскрывается не только в его личных высказываниях, но и в хорах, посвященных ему, в той атмосфере света, юности, которая проникает вместе с ним в партитуру.

Близок образу Давида музыкальный образ Хандут, окрашенный в мягкие лирические тона. Такова, например, ее ария в I действии. Образ Хоруна более связан в опере с эпическим повествовательным началом.

Борьба двух миров — вольнолюбивого армянского народа, Давида Сасунского, Хандут и других, с одной стороны, и арабских угнетателей, Мсра-Мелика и его приближенных — с другой, раскрывается через столкновение двух совершенно различных музыкальных сфер.

Как мы уже говорили, Аро Степанян характеризует мир сасунцев через эмоционально напряженные хоры, через широкую стихию песенного мелоса, то мужественно-героического, то лирически-теплого, близкого к армянской народной музыке. Совершенно иными музыкальными средствами пользуется композитор, характеризуя мир врагов. Здесь отсутствует мелос и, наоборот, доминируют подчеркнуто моторное начало, диссонантные гармонии, холодные тембры меди, целотонные обороты.

В обрисовке этого мира своеобразно проявилось также и то саркастическое начало, которое мы уже отмечали в опере «Храбрый Назар». Это сказалось, в частности, в создании образа дутого величия Мсра-Мелика, а также в несколько гротескном показе взимателей дани. Наиболее удались композитору из этого круга образ коварного, жестокого деспота Мсра-Мелика и охваченной ревностью Чмшкик. Полный драматических контрастов, то мучительно-страстный, то властный и горделивый, музыкальный язык Чмшкик совершенно отличен от простой, искренней, теплой народно-музыкальной речи Хандут.

Противопоставление народа и иноземных захватчиков в форме столкновения двух контрастных музыкальных сфер в опере «Давид Сасунский» вызывает ассоциации с аналогичным принципом музыкально-драматургического построения, ранее примененным Спендиаровым в опере «Алмаст», также в свою очередь восходящему к драматургии русских героико-патриотических опер

(«Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Как мы уже отмечали, события, жизненные конфликты и герои в опере «Давид Сасунский» представлены в исторической перспективе, как бы встающими из глубины веков. Это обусловило весь музыкальный склад оперы. Широкое использование интонаций и приемов мотивного развития древнеармянской духовной («шараканы», «мегеди») и гусанской музыки, строгая диатоника, квартовые гармонии, гармонические параллелизмы придают опере о Давиде Сасунском эпический и несколько архаизированный характер. Наряду с широким, обобщенным мелодизмом в ней большую роль играют речитативы. Но в отличие от речитативов оперы «Храбрый Назар», построенных на интонациях бытового говора, здесь они базируются на приподнятой музыкальной декламации, приближающейся по своему характеру к речитативно-декламационной манере исполнения армянских гусанов.

Значительно более самостоятельную роль, чем в «Храбром Назаре», в опере «Давид Сасунский» играет симфонический оркестр. Укажем, например, на симфоническое вступление ко II действию, где оркестровыми средствами передается настроение тревоги народа, ожидающего сборщиков дани; на вступление к III действию, рисующее образ заточенных арабами армянских девушек.

Более развито здесь, чем в «Храбром Назаре», и полифоническое начало.

Однако в опере «Давид Сасунский» автору не все удалось. Прежде всего, это относится к недостаточно сильному музыкально-драматургическому воплощению гернической стороны эпоса, мужественных сторон характера самого Давида. Аро Степаняну, правдиво обрисовавшему Давида-пастуха, любимца и защитника народа, восторженного юношу, преданного в своей любви Хандут, следовало более ярко и развернуто обрисовать образ Давида-героя, богатыря. Хотелось бы найти и больше монументальности, большие драматизма в сцене поэдника Давида с Мера-Меликом, которая по существу должна быть подлинной кульминацией оперы.

Сам автор, очевидно сознавая огромную трудность и ответственность задачи музыкально-сценического воплощения величественного народного эпоса о Давиде Са-

сунском, после завершения первой редакции оперы не-однократно возвращался к ней.

Опера «Давид Сасунский» еще не была поставлена на сцене, но отдельные ее номера (пролог, эпилог) исполнялись в концертном плане, при участии солистов, хора и симфонического оркестра в Ереване в 1935 г. (под управлением Пирадова), в Москве в 1935 г. (дирижер А. Мелик-Пашаев) и в 1945 г. (под управлением М. Тавризиана).

* * *

Большое, принципиальное значение в развитии музыкального театра Советской Армении имела третья опера Аро Степаняна — «На рассвете» («Лусабацин»), написанная в 1937—38 гг., которая явилась первой армянской оперой на современную революционную тему.

«Тема оперы «На рассвете», — писал Аро Степанян, — взята из периода Майского народного восстания в Армении (1920 г.), из периода кровавого дашиакского разгула контрреволюции. Майское восстание было направлено против дикой оргии дашиакских сатрапов, огнем и мечом навязывавших армянскому народу волю армянских и иностранных капиталистов, во имя интересов буржуазии, игравших судьбой народа. Это восстание было первой попыткой ликвидации власти поработителей. В упорной борьбе за освобождение трудящихся масс лучшие сыны страны подняли под руководством большевистской партии знамя восстания против узурпаторов, повели народ к желанной цели. Восстание 1920 года — одна из светлых страниц в истории революционной борьбы трудящихся Армении!».

Поставленная перед собою композитором задача далеко выходила за пределы только личных его творческих исканий. В опере «На рассвете» Аро Степанян решал на армянской почве кардинальнейшую проблему, встававшую перед всей советской оперной культурой.

Созданию опер, в которых бы были отражены всемирно-исторические события первой в истории пролетарской революции, где были бы запечатлены замечательные образы людей, идеи и чувства этой эпохи, уже с сере-

¹ А. Степанян, Несколько слов о музыке оперы «Лусабацин», «Театр оперы и балета Армении», М., 1939, стр. 118.

дины 20-х, но в основном с 30-х годов посвящались упорные творческие искания советских композиторов.

Решение этой сложной, выдвинутой временем задачи давалось нелегко. Новое содержание, новые конфликты требовали новых форм воплощения, подлинно действенной драматургии. Художественно полноценное воплощение современной темы в искусстве, в том числе и оперном, требовало глубокого знания жизни, ясной идеейной концепции, всесторонней профессиональной эрудированности, прочной опоры на классические традиции и дерзновенного новаторства. На путях творческих исканий в этой области зачастую возникали произведения, еще лишенные подлинно творческого начала, дававшие либо схематичное, внешне фабульное решение темы, либо отмеченное чертами ложного формалистического новаторства.

К наиболее удачным операм, посвященным теме борьбы за советскую власть, относятся «Тихий Дон» Дзержинского, «В бурю» Хренникова, «Семен Котко» Прокофьева и некоторые другие. К ним безусловно можно отнести и «На рассвете» А. Степаняна.

Либретто оперы «На рассвете» принадлежит армянскому драматургу Т. Ахумяну¹. Прогрессивное по своей социально-политической направленности, написанное хорошим литературным языком, оно (как уже в свое время отмечала пресса) страдает рядом недостатков, характерных для большинства либретто советских опер того периода: известной схематичностью в обрисовке действующих лиц, чрезмерным обилием персонажей, недостаточной конденсированностью ведущей драматургической линии, чертами хроникальности в развитии сюжета и т. п.

Большая заслуга Аро Степаняна состоит в том, что ему в значительной мере удалось преодолеть эти недостатки, подняться над бытовыми натуралистическими деталями, над частными сторонами сюжета. Тему восстания он стремился раскрыть не плакатно, риторически, не через показ абстрактной, обезличенной людской массы, а путем раскрытия образа народа в обстановке реального быта на романтически-опоэтизированном фоне природы. Задача музыкально-сценического отображения революционных событий сочеталась для композитора с зада-

¹ См. сюжет оперы в «Приложении».

чей воплощения духовного облика большевика — борца за свободу и счастье народа. Напряженный драматизм, романтическая приподнятость отличают общий тонус музыки в лучших местах оперы, придавая последней черты героико-романтического жанра.

Первый акт оперы играет роль музыкально-драматической экспозиции. Железнодорожное дело на одной из станций в Армении в последние дни власти дашнаков. Рабочие бастуют, отказываясь ремонтировать бронепоезд. Во главе их — машинист-большевик Григор, призывающий народ к восстанию. Дашнакский офицер и маузеристы, угрожая расстрелом, требуют немедленно приступить к работе и выдать зачинщиков. Но им не удается поколебать решимость бастующих. Лишь по предательскому доносу маузеристы арестовывают Григора. Однако во главе бастующих становится присланный из центра коммунист, и борьба продолжается.

С самого начала действия оперы автор вводит слушателя в напряженно драматический ее строй, обрисовывает (пока несколькими лаконичными штрихами) главных действующих лиц, кристаллизует основной музыкально-тематический материал и, в частности, мужественную лейттему «борьбы». Последняя уже с первых страниц партитуры противостоит музыкальным образам враждебных сил. Она проходит через всю оперу, насыщая партитуру героическим пафосом, взволнованностью, и становится ведущей темой симфонического развития. Приобретая различный облик, она в дальнейшем звучит в моменты народного гнева, в страстной мечте о воле томящихся в тюрьме революционеров и т. п..



В первом акте раскрываются картины народного бедствия, голода, нищеты разоренной страны и народного гнева, вначале сдержанного, а затем возрастающего до призыва к восстанию. Вначале чувства народа прорываются в отдельных разрозненных возгласах, в дальнейшем же они получают обобщенное выражение в трехча-

стном хоре народа. Проникнутым гневным, протестующим началом крайним частям хора контрастирует скорбная средняя часть.

II акт переносит действие в бедную армянскую деревню. Бесчинствуя, маузеристы врываются в избу старика Симона, требуя предоставить им место для кутежа. Сюда же приводят девушек из деревни, которых пьяные маузеристы оскорбляют и под страхом смерти заставляют танцевать. Принуждают сделать это и хозяина дома; танец Симона полон чувства оскорбленного достоинства, протеста. Он рождает у народа порыв гнева и возмущения против насилиников, а маузеристов наполняет чувством страха. Маузерист Огсен убивает старика. Дочь Симона Аревик бросается на убийцу и закалывает его. Подоспевшие товарищи спасают Аревик от расправы маузеристов. Изба пустеет. Склоняясь над трупом Симона, рыдает его жена Сона.

Сцена оргии маузеристов воплощена в диких плясах, в сбивающихся ритмах, диссонантных гармониях, в завывающих глиссандирующих пассажах и изломанных фразах деревянных инструментов. Резким контрастом этому звучит хор возмущенного народа. Кульминацией сцены служит танец старика. Здесь резко меняются функции танцевальных ритмов: доминирующим началом в них становится не моторика, а мелос. Эта сцена — несомненная творческая удача композитора, показавшего здесь и драматургическую чуткость и хорошую технику симфонического развития.

В том же действии даются портреты Сона, Аревик, Симона. Несомненной музыкально-драматической находкой являются две песни-арии Сона в начале и конце акта. Начиная и замыкая действие, они создают своеобразное обрамление акта. В этих ариях композитор показал себя чутким психологом, сумевшим воплотить в музыкальных образах глубокую душевную драму бедной женщины. Все II действие в целом развивается динамично, с непрерывно нарастающим драматизмом.

Несколько растянутое и рыхлое III действие снижает напряженную динамику предыдущего акта. Опять железнодорожная станция. Рабочие продолжают бастовать. Многие из них арестованы. Бродят голодные, измученные беженцы. По окрестным полям и горам мечется полуобезумевшая Сона. Сюда бежали от преследования маузеристов Аревик с друзьями. В сознании начальника

бронепоезда происходит перелом: видя вокруг страдания, поняв, что прямые виновники всех бедствий и издевательств дашиаки, что правда на стороне бастующих, он присоединяется к ним, освобождая запертых в депо рабочих и отдав в их распоряжение бронепоезд. Рабочие приступают к ремонту бронепоезда, чтобы направить его против дашнаков. Аревик с группой товарищей отправляется на выручку Григора и других заточенных в тюрьму революционеров.

Наиболее сильными музыкальными номерами этого акта являются ария Сона (из интонаций которой выражаются последующие хоры народа), хор беженцев, хор во время начала ремонта бронепоезда и хор призыва к восстанию: «Пробил он, час наш, час боевой».

Интересен по замыслу IV акт. Тюрьма. Зловещий мрак, холод. Сюда брошены самоотверженные борцы за свободу. Среди них — Григор и Давид. Композитор находит необходимые музыкальные краски, чтобы воплотить атмосферу дружбы, солидарности, беззаветной преданности революционной идеи, страстного порыва к свободе. Здесь царит песенная стихия, проявляется глубокое музыкально-тематическое единство и черты подлинного симфонизма в развитии.

Это находит воплощение в первом — протяжном — хоре заключенных. Он начинается сольной запевкой. По-степенно мелодия хора подхватывается всеми, сперва глухо, а затем разрастаясь, звучит все сильнее и громче. Такова же и полная революционной романтики ария Давида об орле, символизирующая борьбу за свободу, где каждое четверостишие подхватывают все заключенные. Если во II и III актах связующим моментом выступала ария Сона — «антун», то здесь всю музыкальную ткань пронизывает лейтмотив борьбы, появляясь в хорах, становясь основным материалом арии Давида, звуча в симфонических эпизодах. Перед этой силой народной воли, революционного духа словно отступают мрачные стены тюрьмы, и мелкими (хотя и зловещими) марионетками выглядят маузеристы и тюремщики, которых иронически «высмеивают» сопровождающие фразки фагота.

Следующая картина IV акта переносит действие на площадь перед дашиакской тюрьмой. Маузеристы выводят на расстрел Григора и Давида. Но возглавляемые Аревик партизаны, успевшие устраниТЬ стражу и под-



А. Л. СТЕПАНИАН



Сцена из оперы «Люсабадин» (II акт)

жечь караульные помещения, нападают на дашиаков и освобождают Григора, Давида и других заключенных. Солдат Арам, в свое время предавший Григора и теперь понявший глубину заблуждений и подлость своего поступка, убивает главаря маузеристов Чопур-Зено. Вся эта картина проходит на фоне грозы — мелькания молний, завывания ветра, ударов грома. В этой грозной бушующей стихии слышится главная музыкальная тема, а гром становится как бы символом прорвавшихся революционных сил народа. С большим вкусом написана композитором очень поэтичная ария сторожа Сето, тоскующего по родной деревне; здесь же помещены полная драматизма ария Арама и одна из наиболее сильных героических арий Григора.

В акт — развязка оперы. Полотно железной дороги в горной долине. Лунная ночь. В тоннеле укрыты отремонтированный рабочими бронепоезд. Отдыхающие партизаны поют песню. Композитор нашел глубоко своеобразное решение этого действия, отличное от обычных плякатно-апофеозных финалов. Именно сюда он включил лирический народный хор-ноктюри «Лусияки ануш» («Луна светла») на народный текст:

Бе-лый свет
Вай ле ле ле
прадь ту - ма - на так неж-но

бे-лый свет
Вай. ле. ле. ле.
прадь. ту-ма - на так неж-но

на скло - ны ле
бе - амь сест
Вай ле

ле
на скло - ны
бе
лай

Sopr. Ау-на взо-ша,
ночнен-ла
на скло-ни ле

Alt. Ау - ша
взо - ша

Ten. Ау - на взо-ша

Bass. Ау - на взо-ша

Bassoon. ночь нежна

Прозрачный по звучанию, очень мелодичный, излагаемый приемами полифонического развития этот хор написан в комитасовской манере.

Занимается заря, наступает утро. Тяжело стучат колесами и гремя сталью, бронепоезд идет на бой. Выступают партизаны во главе с Григором и Аревик. Взвивается красный флаг. Раздается боевая революционная песня: «В бой, в бой последний».

С большой силой воплощена в опере «На рассвете» тема народного бедствия, показан образ разоренной, залитой кровью и слезами страны в период власти дашнаков. Аро Степанян нашел убедительные художественные средства для передачи дикого разгула и издевательств маузеристов над стариком Симоном, показа заполненной голодными, нищими беженцами площади или тюрьмы, где томятся революционеры, изобразил полный трагизма образ старухи Сона, лишившейся семьи, крова.

Метко, хотя несколько схематично показаны в опере виновники народных бедствий — дашнаки-маузеристы. Для их обрисовки Аро Степанян использовал приемы музыкальной выразительности, близкие тем, которыми он характеризовал образы врагов народа, тиранов и насильников в своих первых двух операх. В опере «На рассвете» вновь ожили музыкальные «варваризмы» — холдные звучания, диссонантные гармонические пятна, резкие динамические акценты, дикие ритмы марша, пляса и т. п. В музыке можно ощутить гневное отношение автора к врагам народа. Последнее сказывается то в издевательски искаженных мотивах, то в подчеркнутом гротескном характере использования оркестровых тембров.

Однако ведущее место занимает здесь тема наращивающего народного восстания, волевые, беззаветно претданные революции герои. Как и в опере «Давид Сасунский», центральный обобщенный образ здесь — народ. Отсюда большая роль в ней массовых сцен. Но в отличие от ораториального характера хоров «Давида Сасунского», хоры в опере «На рассвете» более действенны и дифференцированы; они вызывают ассоциации с хоровыми сценами некоторых советских опер («Тихий Дон», «В бурю» и др.).

В сочетании различных хоровых эпизодов создаются живые, проникнутые динамикой массовые сцены. Тако-

вы, например: хоры в I действии, возникающие как обобщение возгласов народа, проникнутый гневом народный хор «Убирайтесь прочь», скорбный полифонический хор беженцев, хор заключенных и, наконец, упомянутый раньше лирический хор-поктори.

В галерее индивидуализированных характеров наиболее глубоко, законченно и правдиво обрисован образ большевика-рабочего, главного вдохновителя и организатора борющегося народа Григора. Он показан различными гранями своего характера: героем революции, трибуном — в мужественных призывах к народу, в гневных монологах, в порывистой, волевой арии в тюрьме:

Наряду с этим в опере раскрыты и другие стороны внутреннего облика Григора: душевная теплота, лиризм (в его обращениях к Арсевик, Соне). Музыкальный язык Григора построен то на интонациях ораторски возвышенной речи, то на развернутой мелодии большого дыхания. В массовых сценах каждая фраза Григора мгновенно рождает отклик народа: соотношение солиста и хора приобретает здесь смысл соотношения оратора и массы.

Удачно обрисован композитором другой рабочий революционер — пламенный юноша Давид. Его ария — баллада об орле — одно из самых волниящих мест оперы, проникнутых революционной романтикой. Образ орла, томящегося в темнице, смело и гордо устремляюще-ся ввысь, воплощает в аллегорической форме идею борьбы народа за счастье и свободу. Патетично звучат призывные слова Давида и вторящего ему хора, сопровождаемые грозными tremolo и порывистыми пассажами оркестра. Именно в этом гимне свободе с большой драматической силой развивается лейттема «борьбы».

В опере «На рассвете» Аро Степаняном созданы сильные, впечатляющие образы старика Симона, его жены Сона и их дочери Аревик — глубоко женственной и вместе с тем сильной, беззаботно преданной революции. Все три арии Сона построены на основе интонаций трагической армянской народной песни «бездомных» («антунин»), развивающейся с нарастающим драматизмом. В первой из них чувства Сона еще сдержаны. Эта ария исполняется будто про себя, как мысль вслух. Вся она вырастает из одной попевки-причитания и развивается на фоне приглушенных ходов струинных басов, приемами мелодического опевания одной «стонущей» интонации, ее секвенционных и гармонических обострений. Арию Сона сменяет задорная ария Аревик с игривым мелодическим рисунком и прозрачной оркестровкой (деревянные и пиццикато струинных).

Плач Сона над трупом Симона в конце II акта, а также ее ария в III акте — уже сильные музыкально-драматические монологи.

Противоречивые чувства, охватившие Сона, вырываются несдержанным потоком. Вся музыкальная ткань напряжена, это точно крик сердца; мелодический диапазон все более расширяется, доходя до воплей отчаяния: (См. первый пример на стр. 101).

Подчас же они сменяются монотонными повторами, как бы оцепеневшим от ужаса голосом. Соответственно этому (в отличие от глухих басовых ходов и сдержанных гармоний первой арии) вся гармония наполняется диссонансами, порывистее пульсируют ритмы, усложняется оркестровка, достигая в кульминационные моменты сильной туттийной звучности.

Ах! В сердце моем мертвое и темное! Ах! Мертвое и темное!

— но. *molto rit.* A'

p *pp*

Органично развивается образ Аревик. Она охарактеризована то задорной, жизнерадостной песней:

Animato

p

Скольз-ко быс пру-ан-ан во-ду, путы пробьет, застру-нися

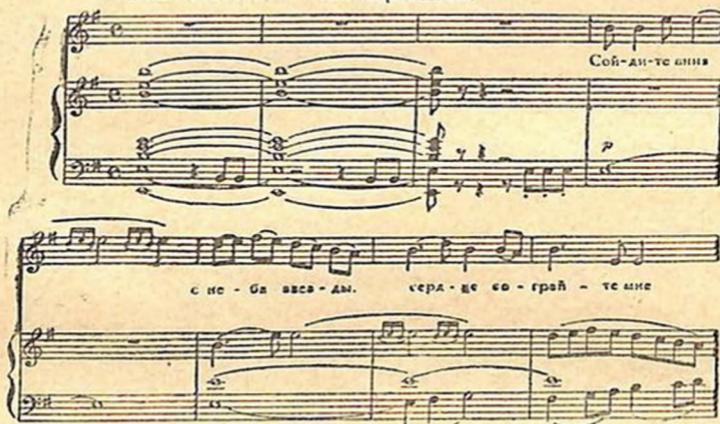
то полным душевной тревоги ариозо:

Moderato



или романтическим обращением к звездам:

Andante sostenuto con espressione



Несмотря на совершенно различный характер и эмоциональный тонус этих арий, все они проникнуты мотивным единством.

Удачна, хотя и несколько эскизна, зарисовка офицера Сарояна, который осознал антинародный характер власти дашнаков и примкнул к революции. С большим драматизмом показаны угрызения совести темного солдата Арама, предавшего Григора и мучительно пытающегося разобраться в происходящих событиях, в своих думах и чувствах.

Большую роль в опере выполняет природа. Все действие развивается на фоне величественного горного пейзажа. Однако природа — не только внешний фон: ей отведена активная роль в драматическом развитии, в создании романтически приподнятой атмосферы действия. К снежным вершинам любимого народом и неоднократно воспетого в поэзии и музыке Алагяза обращаются в моменты наиболее сильных душевых переживаний Аревик, Арам, Григор; горе Алагяз изливает тоску о родине Сето в своей близкой к народным образцам песне-миниатюре; Алагяз воспевается и в хорах народа. В песне об орле, о солнце, о небесах прорывается пламенная устремленность к свободе Давида. Картины грозной бушующей стихии ассоциируются в опере с сокрушительными силами народного гнева, революционного восстания. Эта черта еще раз свидетельствует о близости творчества Аро Степаняна к традициям армянского искусства, где образ природы неизменно играл огромную роль.

Стремление Аро Степаняна к широкому показу в опере «На рассвете» жизненных явлений, отражению их в развитии, в конфликтах, определило и многогранность музыкально-сценического действия, многообразие музыкально-драматургических приемов. Действие оперы переносится то на площадь, переполненную голодящими беженцами, доведенными до отчаяния, то в обстановку железнодорожного депо, где восставшие рабочие чинят бронепоезд; оно протекает то на романтическом фоне природы, то в мрачной, глухой атмосфере тюрьмы, где томятся заключенные революционеры.

Автор стремится каждую бытовую деталь, отдельный музыкальный номер подчинить главному, вовлечь в сквозной поток развития. Для этого он находит обобщающий музыкальный образ данного акта (песня Сона, танец Симона, песня узников). Музыкально-сценическое действие композитор развивает на основе сильных контрастов: таковы, например, скорбная ария Сона и оживленная песня Аревик, мрачный образ тюрьмы и символ свободы в песне об орле и т. п.

Разнообразны музыкальные формы, средства выразительности, использованные в опере. В зависимости от сценической ситуации, от логики того или иного образа, его социальной и психологической сути встречаются скорбные народные песни (как у хора, так и у отдельных героев), революционные массовые хоры (в I, IV и V актах),

развернутые арии — лирические, героические, трагические; монологи, баллады, песни, а также речитативно-декламационные эпизоды, полифонически развитые ансамбли и хоры.

Значительную роль играет во всем музыкально-драматургическом развитии оркестр. Он комментирует специфическое действие, передавая переживания героев, связывая отдельные номера и способствуя развитию лейтмотивов. Наиболее сильными с точки зрения симфонического развития являются увертюра, весь II акт и финал IV акта. Но наряду с этим в опере встречаются и слабые в симфоническом отношении места, неудачно оркестрованные страницы.

Идейный замысел оперы «На рассвете» требовал выразительных средств лаконичных и вместе с тем действенных, способных передать жизненные конфликты социального и психологического порядка. Драматически напряженная, широкая по диапазону вокальная линия оперы базируется на песенном мелосе, на интонациях ораторски возвышенной речи. Музыкальный язык оперы претворяет народную музыку, массовую революционную песнь, музыкальную лексику нашей эпохи. И хотя Аро Степаниян, как и в предшествовавших операх, не прибегает здесь к цитированию народных образцов, но весь интонационный строй оперы близок народной музыке. Именно в опере «Лусабации» наиболее сильно проявились искания А. Степанияна в области современного музыкального языка.

Аро Степаниян стремился почувствовать те особенности народной музыки, которые несут в себе наибольшую силу психологической выразительности, потенциальные возможности к мотивному развитию (элементы тематической разработки, импровизационность, вариационность). Исходя из этого, он строит на основе народно-песенных оборотов развитые формы арий, ансамблей, хоров. Звучания массовой песни, призывные интонации, ораторски приподнятая музыкальная речь, волевые ритмы марша придают героический, массовый, агитационный характер опере. В местах же, связанных с обрисовкой переживаний героев, их внутреннего мира, композитор находит (правда, не всегда) более психологически углубленные, то лирические, то драматические интонации.

Опера «На рассвете» была поставлена Ереванским Государственным театром оперы и балета им. А. Спен-

Диацова в 1938 году (дирижер М. Тавризиан, режиссер Л. Калантар, художник М. Арутчян). В 1939 г. она была показана в Москве на декаде армянского искусства и получила высокую оценку музыкальной общественности и в прессе, будучи признана одной из лучших советских опер на современную тему.

Однако тогда же были отмечены и некоторые минусы. Указывалось на недостаточную обобщенность, симфоничность в развитии действия и образов главных героев, известную хроникальность, излишнее обилие персонажей и побочных драматургических линий, а отсюда чрезмерную растянутость действия, недостаточную последовательность в нарастании кульминаций и т. д. Отмечались также наличие в опере, по существу, трех финалов, уязвимые моменты вокальной стороны ее музыки (чрезмерное использование высоких, «кричащих» регистров), слишком большая роль речитативного начала, недостатки срекстровки и т. п.

Впоследствии Аро Степанян работал над второй редакцией оперы «На рассвете», внеся ряд изменений, способствующих большей конденсированности и обобщенности музыкально-сценического развития, более глубокому раскрытию образов. Так, пять действий оперы скомпактованы путем снятия побочных драматургических линий и второстепенных персонажей до четырех, значительно усилено ариозно-мелодическое начало и т. п. Постановка оперы в новой редакции осуществляется Государственным академическим театром оперы и балета им. А. Спендиарова и приурочивается к празднованию в ноябре 1960 г. 40-летия Советской Армении.

* * *

В 1951 году Аро Степаняном была создана новая опера под названием «Нунэ».

«Нунэ» — историко-романтическая опера; в основе ее либретто, написанного А. Адамяном и В. Вагаршяном, лежит сюжет, связанный с одной из интереснейших эпох в истории Армении — с эпохой тондракийского движения. Движение тондракийцев явилось ярким выражением классовой борьбы в феодальной Армении. В конце X века в Сюнике (Зангезур) вспыхнуло большое крестьянское восстание против светских и духовных феодалов.

В XI веке на берегу Ванского озера разгорелось пламя мятежа, который распространялся по всей Армении. Повстанцы назывались тондракийцами по имени того села, где впервые вспыхнула борьба. Тондракийское движение имело религиозную окраску, но по существу было проявлением мощного антифеодального движения армянского крестьянства.

В опере «Нунэ» передан колорит эпохи, напряженный драматизм столкновения двух социальных сил: мира феодального замка деспотичного и фанатичного князя Апауни и его воинов и противостоящего им мира крестьян-тондракийцев во главе с их вождем — смелым, мужественным и свободолюбивым Зорайром¹.

Первый мир раскрыт через холодные, воинственные хоры и танцы воинов князя, через властные монологи самого князя, несколько уточненную и рафинированную сферу звучаний, характеризующих придворный быт, и наконец через церковные хоралы, а также проходящий сквозь всю оперу грозный и тревожный лейтмотив. Последний вторгается в музыкальное звучание в наиболее драматически заостренных местах, как сила сокрушающая и враждебная:



Второй мир представлен в «философических» ариях — монологах Зорайра, в проникнутых крестьянским мелодией песенных хорах и танцах тондракийцев. Любопытно, что мотив тондракийцев напоминает и своим мелодическим и ритмическим строением, и своей близостью к народным мелодиям лейтмотив Давида-пастуха из оперы «Давид Сасунский».

Как и в первых трех операх Аро Степаняна, в опере «Нунэ» одной из основных идей является идея борьбы против насилия за свободу простых людей. В центре оперы — образ Нунэ, дочери князя Апауни. Воспитанная в замке, вдали от жизненной суеты, в безмятежной и идиллической обстановке, она оказывается вовлеченной в процесс сложных социальных конфликтов. Нунэ спасает в своих покоях от преследования Зорайра, оказав-

¹ Сюжет см. в «Приложении».

шегося вождем тондракийцев. Впервые слышит она от него суровую правду о жизни, наполненной людскими страданиями, несправедливостью, социальным неравенством. Зорайр говорит ей о своей борьбе за свободу и счастье людей, о своей ненависти к феодалам-деспотам. В душе Нуэ совершается переворот: она полюбила Зорайра, она верит ему и готова идти за ним, наперекор воле отца, феодальным традициям.

Глубокие психологические переживания Нуна, оканчивающиеся между двух миров и ставшей жертвой их столкновения (Нунэ жертвуя собою ради спасения Зорайра и дела тондракийцев), составляют вторую главную тему оперы. Аро Степаничу удалось создать правдивый, глубоко человечный образ Нуна, передать сложную гамму ее внутренних чувств. Поэтичный, проникнутый глубоким драматизмом образ Нуна, раскрыт мионграцию и в развитии. В первой арии он раскрывается в светлых красках, безмятежных идиллических тонах на фоне ажурных хоров и танцев девушек. В дальнейшем, по мере того как Нуна вовлекается в поток жизненных конфликтов, ее музыкальный язык становится экспрессивнее, драматичнее, контрастнее. В момент же, когда Нуна бросает вызов феодальному миру (II акт), с угрожающей силой обрушивается на ее мелодическую линию



лейтмотив «феодального гнета», исполняемый тремя тромbones fff и обостренный увеличенными гармониями, словно стремясь уничтожить зарождающийся в девушке дух бунтарства. (См. пример на 107 стр.).

Наибольшей драматической силы раскрытие душевной драмы Нунэ достигает в сцене в храме. Молитва Нунэ — волнующее сердечное излияние, перерастающее в протест против несправедливости, царящей в мире, против светских и церковных законов, которые оправдывают надругательство над человеческой личностью. Начинается сцена мериными, глухими ударами колокола и пением монахов, прерываемыми речитативными фразами Нунэ. Здесь даны элементы, из которых развернется большая музыкально-драматическая сцена. Уже в экспозиции все подчинено задаче раскрытия психологического образа Нунэ. Так хоралы играют не декоративно-ритуальную роль, а служат выявлению душевных переживаний Нунэ.

нэ, созданию напряженного, сосредоточенного фона, на котором развивается ее музыкальное высказывание.

Любопытно обратить внимание на то, что в первых же фразах хора представлены два начала, соответствующие двум психологическим полюсам Нуиэ: одно из них — печальное, по характеру приближающееся к «*Lacrimosa*», другое — гневное — к «*Dies irae*». Кульминационной точки выражения противоречивых, полных драматизма чувств Нуиэ (смятение, скорбь, растерянность, волнение, гнев, протест) достигает в развернутой экспрессивной мелодической линии ее арии (вокализ), составляющей центральный эпизод всей сцены. (См. пример на 108 стр.).

Как на одну из отличительных черт стиля оперы «Нуиэ» надо указать на господство в ней напевного мелоса, эмоционально-выразительного, пластично передающего тонкие нюансы переживаний. Вся опера изобилует развернутыми формами арий da capo, вариационными ариями, сложными ансамблями, развитыми симфоническими эпизодами. Большую роль в ее партитуре играют полифонические формы. Последние составляют целые сцены, объединяя в едином звучании несколько контрастных мелодических линий. Такова, например, сцена в храме (квартет с двумя хорами), где одновременно звучат яростные реплики князя, молитвенные фразы священника, полные ужаса стенания Нуиэ, гневные возгласы Зорайра и пение монахов, придворных и тондракийцев.

Во II акте и в начале III-го излагаются две музыкальные темы тондракийцев. Затем они сливаются, контрапунктируя друг другу. Наконец, в финале музыкаль-

Moderato

ный тематизм тондракийцев становится основой развернутой фуги.

Обращаясь в опере «Нунэ» к эпохе армянского феодализма, Аро Степанян был далек от идеализации старины. Напротив, он стремился показать классовые противоречия времени, столкновение антагонистических социальных сил. Это несомненно интересное произведение исторического жанра в армянской опере, и приходится сожалеть, что оно еще не увидело света рампы.

* * *

Осенью 1950 года в ознаменование 30-летия установления советской власти в Армении Ереванский театр оперы и балета поставил новую оперу А. Степаняна «Герония» (дирижер М. Тавризян, режиссер В. Аджемян, художник К. Минасян). В этом произведении композитор сделал первую в армянском оперном искусстве попытку решения ответственной задачи создания оперы на актуальную тематику.

В опере показана послевоенная жизнь высокогорного колхоза Армении¹. Действующие лица — наши современники, простые люди, колхозники и колхозницы. Об их трудовых подвигах и счастливой жизни, об их новом социалистическом отношении к труду, о борьбе за высокий урожай, о воспитательном значении коллектива повествуется в опере.

После окончания войны в колхоз возвращается демобилизованный Ваан. Восторженно встречают его односельчане, а среди них любящая девушка Назели. Колхозники предлагают Ваану самую почетную и ответственную работу — возглавить бригаду по выращиванию высокогорной пшеницы. Но Ваан отказывается. Возгордившись, он считает, что трудовые будни колхоза не для него, что его ждут большие дела в городе. Односельчане возмущены, они пытаются разубедить его, рассказывая об увлекательных задачах, стоящих перед колхозом. Бригаду берется возглавить Назели. Она отлично справляется с этой ответственной работой и удостаивается высокого звания Героя Социалистического Труда. В конце оперы Ваан сознает свои заблуждения, возвращается в колхоз, становясь в ряды тружеников полей.

Композитор долго и упорно работал над оперой, вно-

¹ См. сюжет в «Приложении».

ся в нее различные изменения в связи с различными вариантами либретто (первый вариант либретто — А. Адамяна, второй — Г. Ованесяна и В. Аджемяна по поэме Н. Заряна «Арменуи»).

Либретто оперы, несмотря на многочисленные переделки, страдало большими недостатками: неестественностью в развитии сюжета, слабой мотивированностью конфликта, схематичностью образов, наконец отсутствием жанровой определенности.

В центре оперы образ главной героини — колхозной девушки Назели. Она отличается большой глубиной и цельностью натуры, силой воли, стойкостью и решительностью. Композитор нашел убедительные средства для обрисовки ее внешнего и внутреннего облика. Экспонированный в первом акте музыкальный образ Назели органично развивается, обогащаясь новыми чертами. Полны искренней радости, нежности музыкальные фразы Назели в I акте (диалог с Гоар, с матерью Ваана) во время ожидания приезда Ваана. Их сопровождают близкие армянским народным лирическим песням подголоски дерева и колышащийся фон альтов и арфы.

Напротив, душевной болью, тревогой проникнуто ариозо Назели в конце I акта. Его сменяют фразы, полные чувства собственного достоинства. Дальнейшее развитие образ Назели получает во II акте. Раинее утро. В оркестре возникает музыкальный пейзаж, напоминающий народные «саари» (гимны солнцу). Поглощенная своими печальными мыслями, Назели провела бессонную ночь. Ласково отвечает она деду Торосу, встревоженному ее настроением. Обращаясь к горам, полям, Назели поет о родной земле, о тружениках полей, о радости свободного труда. Композитор сумел передать в искренней, лирически взволнованной арии Назели противоречивые чувства девушки, раскрыть новые стороны ее характера. Судьба, интересы Назели неразрывно связаны с коллективом, родным колхозом. Именно эта общественная заинтересованность дает ей силу заглушить личную обиду.

В этом же акте, после того, как Ваан отвергает предложение колхозников возглавить почетную и ответственную работу по севу высокогорной пшеницы, Назели в своем небольшом ариозо обращается к нему со словами увещевания, а затем укора и гнева. Каждая музыкальная фраза девушки проникнута чувством достоинства,

гордости. Решительно звучат ее слова о готовности самой возглавить эту работу.

В III и особенно в IV актах, связанных с трудовыми подвигами и обретенным личным счастьем Назели, музыкальный образ девушки окрашивается в светлые мажорные тона, сохраняя вместе с тем лирическую теплоту и искренность. Женственен, изящен танец Назели (IV акт). На фоне ритмической остигнаты в басу, подчеркнутой доолом, излагается мелодия танца, близкая армянским народным девичьим пляскам. То причудливо акцентированная, то мягко и плавно скользящая, она становится в средней части более оживленной, как бы передавая увлеченность танцующей девушки.

Естественны, лиричны полушутильная песня Назели («Саро и Маро»), ее дуэт с Гоар и любовный дуэт с Вааном. Голоса молодых людей то сливаются, то ласково опевают друг друга.

Allegretto giocoso

Вый-ди-жу я- же-ди- ге-ба, я-р
Вый-ди-жу я- же-ди- то-бл я-р, шадой я-рой же-ди- я-но- ба
шадой я-рой же-ди- я-но- ба

той- джан, той- джан, той- яр, шад- люб-чан, осса- я-красной- яр,
шад- люб-чан, осса- я-красной- яр



Народная артистка СССР ТАТЬЯНА САЗАНДАРЯН
в роли Назели (опера «Героиня»)



Л. А. ХОДЖА-ЭГНАТОВ и А. А. БАБАДЖАНЯН

Музыкальный образ Назели — несомненная творческая удача Аро Степаняна в области воплощения в оперном искусстве положительной геронни нашего времени. Большой художественной впечатляемости образа Назели во многом способствовало его глубокое и талантливое сценическое и вокальное воплощение народной артисткой СССР Т. Сазандарян.

Ряд выразительных номеров содержит и партия Вана. Такова, например, его песня в I акте, когда Ван восторженно приветствует свой родной край, написанная в духе народных лирических песен.

И как это часто встречается в народном творчестве, каждый куплет ее подхватывается хором.

Драматически насыщен монолог Ваана во II акте, связанный с его рассказом о фронтовой жизни. Однако в целом образ Ваана раскрыт в опере мало убедительно, схематичен, местами неестественен.

Удачные находки имеются в музыкальных характеристиках матери Ваана, Гоар — подруги Назели (баллада «Соловей и Роза» из III акта), Тороса, Арама (рассказ о тяжелой жизни в дореволюционной Армении). Однако все это скорее эскизы, наброски образов, чем завершенное раскрытие человеческих характеров.

Выразительны некоторые массовые сцены, характеризующие быт, труд колхозников, например, вся

первая картина подготовки к встрече и встреча Ваана. Как бы связывая цепь сменяющихся музыкальных эпизодов, в оркестре почти все время проходит то в виде остинатного фона, то, наоборот, приобретая доминирующее значение, мотив, напоминающий своим ритмо-интонационным движением народную пляску «Кочарии». Он усиливает общий празднично оживленный характер этой сцены.

В центре всего I акта Реквием памяти героев, павших во время Великой Отечественной войны. Насыщенный большой драматической силой, скорбный хор народа переключает музыкально-сценическое действие в совершенно иную по отношению к началу акта эмоциональную атмосферу. По окончании Реквиема вновь наступает оживление. Небольшой фугированный хор (колхозники наперебой приглашают Ваана к себе) сменяется мужской пляской — даралагязским кочари

Moderato grazioso

и женским танцем.

Народным колоритом отмечены песня-пляска (с колосьями пшеницы), хор в честь плодородия во II акте, веселая песня об урожае во II акте, пляска девушек, лихая лезгинка в IV акте.

Музыка оперы «Героиня», связанная с армянскими народно-песенными истоками, отличается ясным национальным характером. Композитор добивался простоты и доступности музыкальной формы. Как и в опере «На рассвете», он стремился к обновлению своего музыкального языка, к насыщению его интонациями современной массовой песни, маршей и т. п. Связь с армянской народной музыкой в опере можно проследить не только в массовых народных сценах, в песнях и танцах колхозников, но и в музыкальных характеристиках

отделенных действующих лиц. Народно-национальный колорит музыки Аро Степаняна всегда можно отличить по характерным народно-песенным попевкам, интонациям, по своеобразию ладовых оборотов, по ритму народных танцев, наконец, по метко воспроизведенным звучаниям народных инструментов. С интонациями разговорной речи связаны и речитативы.

Итак, «Герония» представляет для нас интерес как первый в армянском оперном творчестве опыт создания оперы на современную тему. В 1951 году постановка ее в театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова была удостоена Сталинской премии.

Вместе с тем опера имела и ряд недостатков, на которые в свое время обращала внимание пресса и специальная дискуссия, посвященная оперному творчеству в Армении (1952 год).

Критического пересмотра потребовали и либретто, и музыка. Возникла необходимость углубить сценарную и музыкальную драматургию оперы, добиться большей ясности и убедительности в развитии основного драматического конфликта, цельности и законченности формы оперы в целом. По существу опера кончалась уже третьим актом, а четвертый служил лишь дивертисментом. Автору указывалось на необходимость достичь большей выпуклости и индивидуализации в интонационной обрисовке действующих лиц, особенно главного героя Ваана, лишенного необходимой жизненной правды, показанного схематично и односторонне. Душевная драма, переживания Ваана, вступившего в конфликт с Назели, с коллективом и позже с их помощью преодолевающего свои заблуждения, по существу оставались нераскрытыми. Да и сам основной конфликт во многом был слабо мотивирован. Недостаточно использовались богатые возможности и формы оперного искусства, в частности ансамбли, развернутые хоровые сцены, сквозное симфоническое развитие.

Учтя критику, Аро Степанян вновь обратился к своей опере. В ее новую редакцию он внес существенные изменения как в трактовке сюжета, образа Ваана, отдельных драматургических положений, так и в отношении музыки.

* * *

Рассмотренные выше оперы Аро Степаняна совершенно различны по содержанию, тематике, жанру, стилю и характеру. Неожиданным было появление после сатирической, сказочно-бытовой оперы «Храбрый Назар» и эпическо-монументальной «Давид Сасунский» революционной оперы на советскую тему «На рассвете», а после историко-романтической оперы «Нунэ»—оперы на современную тему «Героиня». Все это свидетельствует о широте интересов и кругозора Аро Степаняна. Однако сквозь эти различия можно проследить внутреннее единство идейных мотивов, затрагиваемых автором, принципов отбора сюжетов, приемов музыкальной драматургии и т. п.

В операх Аро Степаняна утверждаются идеи свободолюбия, борьбы против насилия, деспотизма, тирании, социального неравенства, идеи любви к родине, борьбы за свободу и счастье народа, за свободу человеческой личности. В его произведениях, за исключением «Героини», сталкиваются два мира, две антагонистические, социальные силы: угнетенный народ и самодержавие («Храбрый Назар»), свободолюбивые сасуны и иноземные захватчики («Давид Сасунский»), народные массы, возглавляемые революционерами-большевиками, и предатели народа дашнаки-маузеристы («На рассвете»), плебеи-тондракийцы и деспоты-феодалы и клерикалы («Нунэ»). Именно эти столкновения большого социального значения и составляют основу драматических конфликтов в операх Степаняна, придавая последним гражданственный характер, превращая их в народно-музыкальные драмы.

Уже в отборе сюжетов выявляются характерные реалистические устремления композитора. Он обращается к темам, связанным с конкретными событиями прошлого и современности, с эпосом, фольклором, к сюжетам, связанным с важнейшими переломными этапами в истории армянского народа. Оперы Аро Степаняна—это звенья единой социально-исторической концепции автора¹. Рассматривая в преемственной связи различные эта-

¹ В иной форме, в иных связях эта же концепция проявляется в его симфонической трилогии, в симфонической поэме «Памяти 26 коммунаров» и в цикле исторических романсов «Наши летописцы».

пы истории армянского народа, композитор показывает, что единственной движущей силой поступательного исторического развития является народ; что в непрерывной борьбе прогрессивных социальных сил с реакционными, консервативными силами в конце концов неизбежно побеждают первые; наконец, что личность, вовлечеиная в бурный поток общественных событий и не сумевшая слить личную судьбу с общественной, гибнет. Так, народ в конце концов свергает насилию навязанную ему власть глупого, жестокого и никчесиого Назара («Храбрый Назар»), изгоняет завоевателей («Давид Сасунский»), ненавистных дашиаков («На рассвете»). Герои, отдавшие себя целиком служению народу (Давид Сасунский, революционеры-большевики, тондракиц Зорайр и др.), бессмертны, а враги народа (Назар, Мсра-Мелик, дашиаки, князь Апауни) обречены историей и прокляты народом. Трагична судьба Нунэ — жертвы столкновения двух враждебных социальных сил. Негодование вызывают поступки Ваана, противопоставившего себя коллективу. Эти передовые идеиные установки композитора основаны на стремлении вскрыть с позиций советского художника реальные классовые противоречия различных эпох. Взгляд Аро Степанияна на народ, на человеческую личность, неразрывно связанную с обществом, его последовательная борьба против тьмы, насилия и реакции за прогресс, свободу и жизнь, наконец, его интерес к нашей социалистической современности несомненно позволяют причислить его к числу передовых советских композиторов.

Центральное место в творчестве Аро Степанияна занимают образы из народа, народные герои. В многочисленных массовых сценах его опер раскрываются широкие картины жизни, труда, бедствий, страданий и борьбы простых людей. Композитор умеет ваять развернутые массовые сцены, создавать напряженный социальный фон, передавая динамику движения масс. Образ народа — главный стержень развития действия его опер. На народные сцены падает основная драматургическая нагрузка, они составляют узловые, кульминационные моменты во всех операх А. Степанияна. Отсюда, естественно, огромна роль в них хора.

Трактовка хоров, формы и приемы хорового письма в операх Аро Степанияна многообразны. В «Давиде Сасунском» композитор создавал монументальные хоры оратор-

риального характера — своеобразные «звучащие фрески». Совершенно иначе, в гротескных тонах, на бытовых разговорных и песенных интонациях построены хоры в «Храбром Назаре». В «Нунэ» то сосредоточенные, то экстатические хоры-гимны, изысканные, вариационные хоры придворных, воинственные хоры свиты князя и, наконец простые, грубоватые, но выразительные хоры тондракийцев создают социальную обстановку армянского феодализма. Хоры в опере «На рассвете» раскрывают образ народа в непосредственных жизненных конфликтах, передают романтику революционного подъёма; в их основе лежат интонации и формы народных песен и современной советской массовой песни. На основе советской массовой песни построены и хоры в «Геронине», рисующие жизнь колхозников.

В одних случаях Аро Степанян придает хору функцию фона (хор, сопровождающий арию Нунэ в I акте), тонкой звукеписи (хоровой пиктори а сарсНа в опере «На рассвете»), создает с помощью его зарисовки быта (массовые сцены в «Храбром Назаре», в «Геронине»), характеристику эпохи и общественной среды (хоры сасунцев, арабов, беженцев, революционеров, монахов, придворных, крестьян-тондракийцев и т. п.). В других случаях композитор сообщает хору функцию синтезирующих драматических кульминаций (прием антифонарного противопоставления двух хоров в финале III действия оперы «Давид Сасунский», развернутая драматическая хоровая фуга во II действии оперы «Нунэ» и т. п.).

Когда Аро Степанян стремится передать средствами хора живую и разнообразную общественную среду, он, следя принципам Мусоргского, добивается дифференцированности хоровой фактуры. Когда же он ставит перед собой задачу воплощения в музыке общих чувств, охвативших народ, он прибегает к монолитной фактуре хора, следя скорее принципам Бородина. Говоря о значении хорового начала как выражении центральной идеи народа, массы, коллектива в операх Аро Степаняна, уместно указать и на большую роль хоровых элементов в его симфониях, выражающуюся в своеобразном приеме хоровой трактовки оркестровой фактуры (например, во второй и четвертой частях I симфонии).

В неразрывной связи с образом народа в операх Аро Степаняна предстает целая галерея индивидуализированных человеческих образов — положительных героев (за

исключением оперы «Храбрый Назар»). Все они представители народа, носители высоких социальных и этических идеалов. Это — легендарный народный герой, пастух-богатырь Давид Сасунский, символизирующий борьбу армянского народа за свободу и независимость. Это — простой крестьянин Зорайр, неукротимый в ненависти к деспотизму и бесправию и стремящийся к равенству, справедливости и правде. Это рабочие-большевики, пламенные революционеры Григор, Давид. Это — девушка из народа Аревик, беззаветно преданная делу революции. Это несчастные старики Симон и Сона — жертвы издевательств дашиаков. Это, наконец, самоотверженная труженица социалистических полей — Назели.

Для каждого из них композитор стремится найти индивидуальные средства выражения, способные характеризовать их социальный и психологический облик, подчеркнуть их связь с народом. Все они говорят языком народной песни, подаются через интонационную сферу, характеризующую также образ народа.

Правда, индивидуальные характеры в операх Аро Степаняна раскрыты не всегда достаточно глубоко. Это относится и к гротескно пародийным портретам в «Храбром Назаре», и к недостаточно многообразно обрисованному образу Давида Сасунского, и к схематически очерченному Ваану в опере «Героиня».

Массовым и индивидуальным народным образом противостоят образы деспотов и тиранов, предателей и насильников. Противоборство этих двух социальных сил, представленных в операх Аро Степаняна, заключено не только в либретто, но прежде всего в партитуре — в столкновении двух контрастных музыкальных сфер. каждая из которых имеет свою логику, подчинена внутреннему стилистическому единству.

Как уже неоднократно подчеркивалось, в первой из указанных сфер, раскрывающей образ народа, господствует стихия народной песни, широкий мелодизм (то скорбный, то лирический, то героический, то ликующий), ясные гармонии, тембры струнных, дерева, труб и валторн. Во второй музыкальной сфере, призванной обрисовать образы врагов народа, совершенно отсутствуют интонации народной музыки и, наоборот, царят ритмы военного марша, дикого пляса, воинственного клича, резкие, диссонантные, увеличенные гармонии, холодные тембры меди, тяжелые, давящие звуковые массивы. В

тех же местах, где автор показывает этот мир сквозь призму сатиры, возникает искажение мотивов, гротескное использование тембров инструментов.

Таким образом, в самом отборе музыкально-выразительных средств проявляется отношение композитора к отображаемым двум мирам. Важно притом отметить, что упомянутые музыкальные сферы не просто сопоставляются в партитурах Аро Степаняна, а даны в столкновении, борьбе. В лучших сценах своих опер композитор достигает подлинного симфонизма, конфликтности развития.

В оперном творчестве Аро Степаняна проявилось действительно-драматическое начало. Композитор трактует оперу как музыкальную драму: он стремится развивать музыкально-сценическое действие согласно принципам и законам драмы, перенося его в различные аспекты, обостряя резким противопоставлением контрастных ситуаций, человеческих характеров, создавая музыкально-драматургические экспозиции, сильные кульминации и, наконец, синтезирующие финалы. Каждую деталь, каждую побочную тематическую линию, отдельный музыкальный номер, эпизод, зарисовку он стремится подчинить ведущей теме.

В зависимости от замысла, жанра и общего характера той или иной оперы, сцены Аро Степаняна прибегает к различным музыкально-драматургическим приемам. Так, в одних случаях он пользуется такими приемами, при которых переломы в музыкально-сценическом действии, столкновения различных героев даются в последовательном плане (II действие «Храброго Назара»); в других случаях, наоборот, он сталкивает контрастные музыкальные образы, создавая своеобразные музыкально-драматургические контрапункты (III действие «Давида Сасунского», II действие «На рассвете», III действие «Нунэ»). Для усиления драматизма действия прибегает к сопоставлениям различных контрастных планов: трагедийных и комедийных, массовых и интимно-психологических, подчеркнуто прозаических и опоэтизованных, проникнутых романтикой сильных порывов и чувств. Укажем, например, на противопоставление мрачного образа тюрьмы и песни узников о свободе в IV действии «На рассвете» или на сопоставление сцены с бронепоездом и опоэтизированного ноктюрна в V действии той же оперы.

Правда, наряду с отмеченными чертами музыкальной драматургии Аро Степанияна можно указать и на ряд встречавшихся у него срывов, обусловленных отчасти недостатками либретто, но иногда — и самой музыки. Так, в опере «На рассвете», как уже отмечалось, было по существу три финала, и недостаточно рельефно ощущалось нарастание развития действия к концу. Мы указывали также на обилие второстепенных персонажей в той же опере, на недостаточно сильно развернутую сцену поединка Давида и Мсра-Мелика в «Давиде Сасунском», на слабость в целом музыкальной драматургии «Геронии» и т. д.

Каждый композиционный прием, элемент музыкальной формы осознаются Аро Степанияном прежде всего как средство выражения и характеристики. Отсюда, в зависимости от драматургической необходимости, он прибегает или к простейшим куплетным песням, или к развитым вариационным ариям, ансамблям, ариям-монологам, или к речитативу, к эмоционально-взволнованной широкой мелодической кантилене, к гомофоническому или же полифоническому началам. О роли хора и многообразных приемах его использования мы говорили выше. Целые сцены планирует композитор то на основе «сквозной» формы (III действие «Давида Сасунского»), то по принципу рондо (II действие «Храброго Назара»), то по принципу сонаты (IV действие «Давида Сасунского», II действие «На рассвете», IV действие «Нунэ»). В структурном отношении оперы Аро Степанияна «номерные»; однако эти номера включены в единый поток музыкально-драматического действия, объединены в развернутые и обобщенные сцены.

Одной из основных проблем, привлекающих внимание при анализе оперных партитур Аро Степанияна, является соотношение музыки и словесного текста. У Аро Степанияна с каждой новой оперой соотношение это изменялось. Вначале, стремясь приблизить музыку к смыслу текста, композитор несколько переоценивал роль декламационного начала. Так было в «Храбром Назаре» и отчасти в «На рассвете». Преобладание речевых интонаций (пародийных, а иногда и натуралистических в первой, бытовых во второй) часто мешало автору создать выразительную мелодию, способную сконцентрировать и воплотить большие, сильные, порою противоречивые чувства. В «Давиде Сасунском» композитору

удалось в значительной мере преодолеть это через создание своеобразного былинно-эпического музыкально-декламационного распева; в опере «На рассвете» это достигается через мелодию революционной песни. В опере же «Нунэ», по существу, исчезает резкое противопоставление речитатива и мелодии: речитатив базируется не столько на речевой интонации говора, сколько на музыкальной интонации, передающей психологическую сторону текста; выражая собой более обобщенные чувства, он мелодизирован и непосредственно переходит в кантилену.

Тесная связь оперной музыки Аро Степаняна с выразительностью человеческого голоса и слова (с интонациями возгласа, крика, призыва, причитания, стона и т. п.) определила ведущую роль вокального начала и подчинение ему оркестра¹. Однако с каждой новой оперой Аро Степаняна функция оркестра становится все более значимой, а использование оркестровых средств все более многообразным и соподчиненным общим драматургическим задачам. Хотя, по правде говоря, оркестр не относится к наиболее сильным сторонам оперного творчества А. Степаняна.

Мы говорили, что для каждого образа Аро Степанян стремится создать адекватную интонационную сферу. И эта музыкальная сфера, развиваясь, изменяясь, призвана стать основой для воплощения того или иного образа. Мы указывали на то, как отличны музыкальные характеристики сасунцев и арабов, Хандут и Чмишкик, революционеров и дашиаков, тондракийца Зорайра и князя Апауни. Наряду с этим композитор вводит лейтмотивы, которые трактуются им в обобщенном плане, служа не только средством характеристики, но и средством установления внутренних взаимосвязей между образами. Так, например, баллада Давида об орле построена на лейттеме борьбы; в проникнутую чувством радости жизни и зарождающейся любви арию Нунэ вторгается лейтмотив «феодального гнета»; лейтмотив «насмешки» неизменно сопутствует мотиву Назара.

¹ Любопытно, что это в большой мере относится и к чисто инструментальным произведениям Аро Степаняна, в которых часто музыкальные темы представляют собою инструментальные речитации, возгласы, монологи, песни.

Широко претворяет Аро Степаниян в своих операх народную музыку. В зависимости от того или иного сюжета и образа, он обращается к выразительным особенностям народных песен и танцев — трудовых (песни Давида Сасунского), лирических (арии Аревик, Хандут, Нуиэ), шуточных (многочисленные примеры из «Храброго Назара») «антунии» (хоры-плачи в «Давиде Сасунском», арии Сона), революционных («На рассвете»), танцевальных (сцена кутежа в «Храбром Назаре», круговые танцы в «Давиде Сасунском», «Нунэ»), классических «мугамов» (обороты «чаргя», в драматических кульминациях, в героических эпизодах, обороты «саари» — в пасторалах), гусанских и ашугских песен, наконец — древних шараканов (хоры из «Давида Сасунского» и «Нунэ»).

Если в опере «Ануш» А. Тиграняна народная по своему характеру мелодия выступала в основном в своей монодийной сущности, если в операх А. Спендиарова и А. Тер-Гевондяна она облекалась в гармонии, близкие во многом гармониям Римского-Корсакова, то в операх Аро Степанияна сделана уже попытка насытить народными интонациями все выразительные средства: и гармонию, и полифонию, и подголосочные, орнаментирующие голоса, и речитативы.

Характерными особенностями народной музыки проникнуты в операх Аро Степанияна не только жанровые, бытовые, пейзажные сцены, но — что значительно важнее — обрисовка человеческих переживаний. Исходя из заложенных в народной музыке возможностей, он строит развернутые, симфонизированные музыкально-драматические формы. В сложных формах арий и ансамблей его опер не трудно распознать контуры и элементы народных песен и танцев. Песенность в больших и законченных сценах часто становится ведущим фактором формообразования. Наконец, развитые симфонические эпизоды также часто построены на темах, близких народным песням.

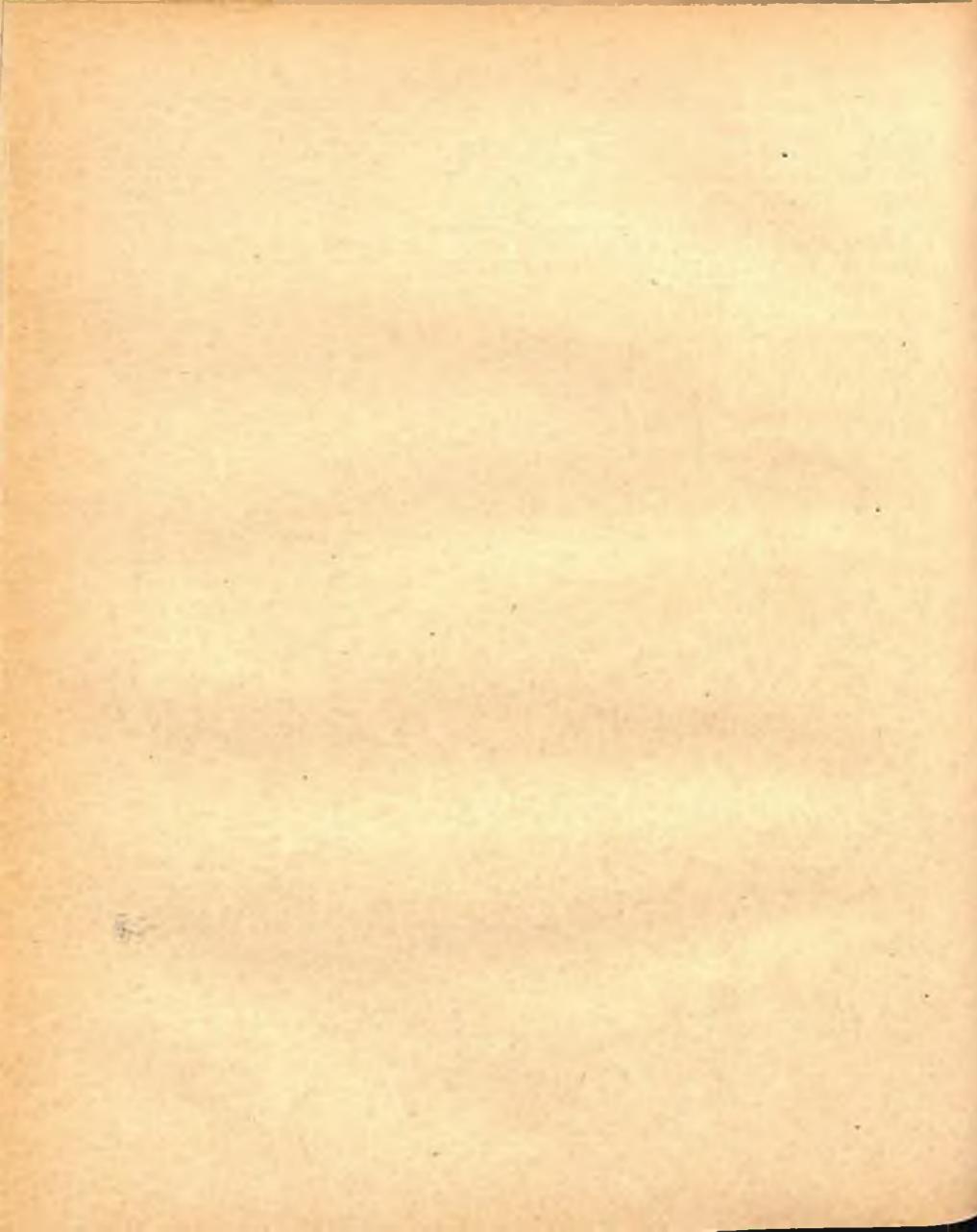
Большой интерес представляет ладовая структура оперной музыки Аро Степанияна. Здесь в основном также используются лады, характерные для армянской музыки: приближающиеся к дорийскому, фригийскому, эолийскому, миксолидийскому, локрийскому, смешанному мажоро-минорному, натурально-мелодическому минорному

ладам, ладу «чаргя» и т. п. Стремясь создать широкую и пластичную мелодическую линию, близкую образцам армянского монодийного стиля, Аро Степанян постоянно прибегает к приемам внутриладовых альтераций, отклонений, модуляций, нюансировок. Часто встречаются в его музыке целотонные и пентатонные лады.

С народной основой, как мы уже сказали, органично связаны и гармоническое и полифоническое начало опер Аро Степаняна. Изобилующая побочными тонами, альтерациями, параллелизмами и plagальными оборотами, подчиненная мелодическому началу, гармония в музыке Аро Степаняна строго функциональна по своей внутренней основе и играет не столько колористически-тембральную, сколько динамико-драматическую роль. Резко дифференцируется композитором применение гармонических средств соответственно двум «мирам», противопоставляемым в его операх.

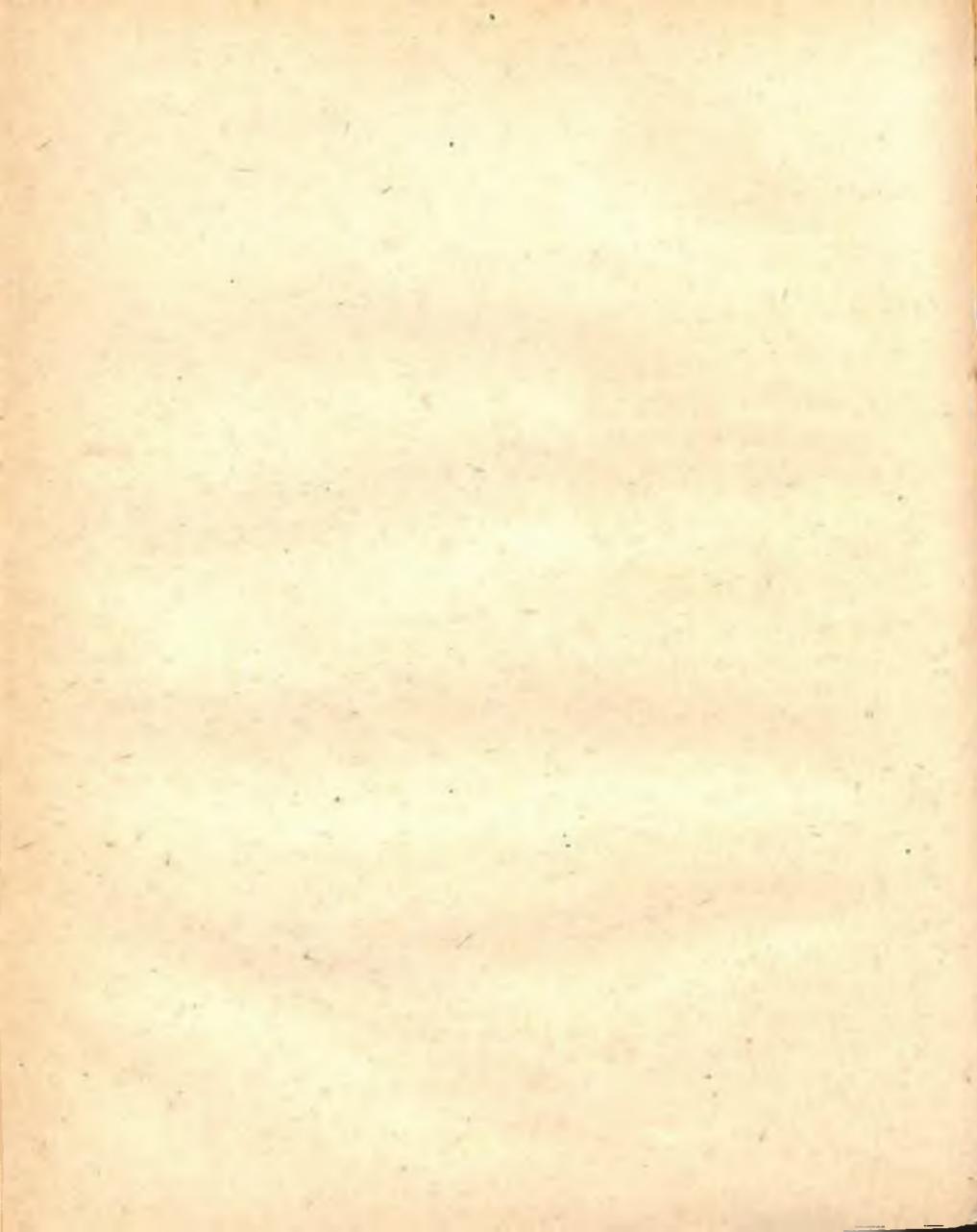
Аро Степанян обогащает свои мелодии подголосочными элементами, сливает в одновременном звучании несколько самостоятельных мелодий, создавая формы инвенций, канона, фуги, применяя двойной контрапункт и различные полимелодические образования. Можно указать, например, на каноническое проведение лейтмотива Назара, на принцип канона в хоровом поктюрне в опере «На рассвете», на большую драматическую фугу в «Нунэ» и т. п. Полифоническое начало имеет большое значение в музыкальной драматургии разбираемых опер. Оно вытекает из стремления автора сталкивать и связывать различные музыкальные образы.

Преломив в своем оперном творчестве традиции национального оперного искусства, опираясь на принципы и творческие достижения русской классической оперы и отражая в своих операх ведущие тенденции нового — советского периода развития оперного творчества, Аро Степанян проявил себя глубоко самобытным и оригинальным оперным композитором. Пусть не все совершенено в его операх, а многое вызывает порой споры и даже возражения, нельзя не воздать должное целенаправленности исканий талантливого композитора, поставившего перед собою труднейшие творческие цели. Важно еще раз подчеркнуть, что творческие искания Аро Степанянашли в плане решения актуальных проблем, встававших на различных этапах перед советской оперой. Он дал



V

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО
Л. А. ХОДЖА-ЭЙНАТОВА





Много и упорно трудился в области музыкального театра преждевременно скончавшийся (в 1954 году) Л. А. Ходжа-Эйнатов — один из талантливых армянских композиторов среднего поколения. Перу Ходжа-Эйнатова принадлежит пять опер, из которых четыре на советскую тему и одна на тему, заимствованную из армянской классической литературы.

Леон Александрович Ходжа-Эйнатов родился в 1904 году в Тбилиси, где и получил первоначальное музыкальное образование. Теорию композиции он изучал сперва в Ереване (1926—1927) у А. А. Спендиарова, а затем в Ленинграде в Центральном музыкальном техникуме у проф. П. Б. Рязанова (1928—1931). Здесь, среди ленинградских композиторов, и развивалась его творческая деятельность.

Начиная с 1931 по 1941 годы, Ходжа-Эйнатов написал ряд произведений различных жанров: «Реквием на смерть В. И. Ленина» (на слова М. Светлова) для хора и симфонического оркестра, симфонический рассказ «Сорок первый» (по Б. Лавреневу), «Колхозную сюнту» для симфонического оркестра, песни, романсы и т. д. Но больше всего интересовала молодого композитора область музыкального театра. Им была написана музыка ко многим спектаклям, в частности к ряду пьес советских драматургов.

Вместе с И. Дзержинским, В. Желобинским и некоторыми другими ленинградскими композиторами Ходжа-Эйнатов уже в те годы принял деятельное участие в создании оперы на советскую тематику. В 1931 году симфонии учащихся музыкального техникума была исполнена в Ленинградском доме искусств при участии солистов, хора и оркестра дипломная работа Ходжа-Эйнатова — одноактная опера «Шлюз», посвященная теме социалистического строительства и классовой борьбы на Урале в первые годы революции. Либретто оперы было написано А. Н. Должанским по пьесе драматурга Д. Щеглова «Шлюз № 2».

В опере «Шлюз» многое было еще наивным, далеко не удовлетворявшим в профессиональном отношении. Но радовало смелое обращение молодого композитора уже в самом начале своего творческого пути к актуальной, ответственной и сложной задаче создания оперы на советскую тему.

Через семь лет, в 1938 году, Ленинградским академическим Малым оперным театром была поставлена вторая опера Ходжа-Эйнатова «Мятеж» на либретто В. Волженина (дирижер Б. Хайкин, режиссер И. Шлепянов, художник А. Басулаев).

В основе либретто оперы «Мятеж» лежит одноименная повесть Д. Фурманова — замечательное произведение советской литературы, посвященное волнующим событиям классовой борьбы в Средней Азии в первые годы революции. Действие оперы, как и повести, происходит в 1920 году в городе Верном (ныне Алма-Ата) в период контрреволюционного кулацко-байского мятежа. В опере представлены образы мужественных, преданных делу революции коммуниста-командира и агитатора Фурманова, Бурового, Винчецкого, Вали, Наи — жены и соратницы Фурманова. К другому лагерю относятся бандит Караваев — главарь мятежа, казахский бай Рахимбай, Егорка и др. Опера «Мятеж» рассказывает о том, как в борьбе с враждебными силами крепла советская власть, как переходили на ее сторону широкие народные массы.

В опере, прежде всего в ее музыке имеются отдельные удачные сцены и номера. К ним можно отнести: драматически насыщенный, основанный на интонациях причета женский хор (сцена пожара из «Пролога»), хор казахов (вторая картина), поющих о тяжелой жизни и

о богатом и жестоком бае. Написанные в манере хоров-плачей из опер Мусоргского, эти хоры передают вековую скорбь народа, его ненависть к угнетателям:

женщ. с ребенком.

8.

Запоминаются в опере песни красноармейцев. Это: протяжная, с характерными плягальными оборотами в мелодии песня на привале (Пролог); песня «Вьется узкая тропинка», сопровождаемая диалогом красноармейцев из четвертой картины («Лагерь кавалерийского полка») и, наконец, боевые походные песни (в четвертой и пятой картинах)¹.

На остинантном ритмическом фоне, как бы передающем конский топот, льется выразительная многоголосная мелодия, полная мужественной удали и бодрости. (См. пример на след. стр.).

Своим характером, интонационным складом и даже отдельными мотивными оборотами эти песни восходят к партизанским песням эпохи гражданской войны, а так-

¹ Ветер листвой сухой катит, Пыль клубится под копытом,
Эх, ветер по полю бежит. Эх, пыль клубится над полком.
Месяя ветер не дрогнит Комиссар наш перед строем
Да на моем коне. Востра сабля наголо.

Саблей путь вперед укажет,
Эх, наведет на белый стан,
Мы не прогнем, каждый скажет
У нас Фрунзе командарм.

же к возникшим на их основе походным песням из оперы «Тихий Дон» И. И. Дзержинского.

В упомянутой выше песне «Ветер листвой сухой катит» (в IV картине) бросается в глаза прием постепенного «затухания» звучности, создающего впечатление удаляющейся конницы. Он также вызывает в памяти аналогичный прием в finale оперы «Тихий Дон» (последнее проведение хора «От края и до края»). В пятой же картине, наоборот, песня звучит «наступательно», все более напряженно и сильно.

Впечатляющие в музыкально-драматургическом отношении места имеются: во второй картине — «В мятежной крепости» (хоры мятежников, разгульная песня Караваева «Вот когда оно настало времячко мое») и резко контрастирующее с ним обращение Фурманова («Товарищи, играть не будем в прятки»); в третьей (главным

образом в полном тревоги ариозо Нан) и особенно в пятой — финальной картине (подвал в крепости мятежников, куда предательски брошены Фурманов, Буровой и Валя). Здесь хочется, прежде всего, выделить уже названный хор красноармейцев, подоспевших на выручку товарищам, а также суровую, мужественную, напоминающую старые революционные песни, героическую песню коммунистов. Ее запевает Буровой («Нам в жизни не раз приходилось делить»), а затем подхватывают Фурманов и Валя («Мы знаем, что годы не даром пройдут, и жизнь впереди все чудесней!»).

Стремясь достигнуть органического единства в развитии музыкально-сценического действия, в интонационной характеристике героев, Ходжа-Эйнатов применяет ритмо-интонации, переходящие из сцены в сцену и меняющие свой облик в зависимости от новых сюжетных положений.

Как уже говорилось, в опере «Мятеж» были отдельные удачные сцены, музыкальные характеристики; заслуживало внимания и всяческой поддержки смелое обращение молодого композитора к актуальной теме; интересными представляются искания в области нового музыкального языка, опирающегося на интонации революционных песен. Ходжа-Эйнатов активно включился в борьбу за обновление оперы на песенной основе, которую вели в то время многие советские композиторы. И тем не менее, несмотря на замечательный литературный пр способ, на несомненную талантливость музыки, опера «Мятеж» недолго удержалась на сцене. Причины этого лежали прежде всего в слабом, старадавшем риторичности либретто, в котором драматические события были недостаточно мотивированы. «В опере мелькали отрывочные эпизоды, плохо связанные между собою,— писал М. Друскин.— На сцене сутились люди, одни сменялись другими, но все они много говорили и мало действовали — их образы не были раскрыты в поступках, делах»¹.

Слабое либретто, отсутствие необходимого жизненного и творческого опыта у молодого композитора наложили свой отпечаток и на музыкальную сторону оперы: последней не хватало широты развития, интонационной конкретности. Композитор мало использовал богатые традиции классической оперы (развитые арии,

¹ М. Друскин, Ходжа-Эйнатов, М., 1956, стр. 23.

ансамбли и т. п.), ограничив себя в основном простейшими песенными формами.

Вскоре после постановки «Мятежа» (в 1938 году) Ходжа-Эйнатов приступил к работе над следующей оперой, также на советскую тему — «Семья» (либретто Л. Ходжа-Эйнатова и И. Зельцера). В 1940 году эта опера была поставлена на сцене Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко (дирижер Я. Акулов, постановщики-режиссеры П. Марков и Д. Камерницкий, режиссер-консультант В. Зускин, художник Б. Волков)¹.

Либретто оперы «Семья» было написано на основе сюжета советского фильма «Искатели счастья».

Действие происходит на Дальнем Востоке в приамурской тайге в еврейском переселенческом колхозе. На примере жизни одной семьи в опере раскрываются различные судьбы, мировоззрения, интересы, характеры людей; показывается, как в условиях советской действительности рушатся вековые предрассудки, религиозные традиции, как побеждают новая мораль, новые формы отношений. В острых драматических коллизиях столкнулись: глава семьи — старуха Хана, ее дочь Блюма, сын Левко, казак Сергей, полюбивший Блюму, председатель колхоза, бывший извозчик Давид. Всем этим простым честным советским людям, строящим новую жизнь, противопоставлен корыстолюбец и стяжатель, ставший на путь преступлений Нахман — муж Блюмы.

К сожалению, интересная тема становления новой советской семьи, нового быта, мировоззрения оказалась в либретто обдненной, приобрела слишком личный характер. Правильно отмечает М. Друскин, что авторы оперы уделили «непомерно мало внимания обрисовке жизни, окружающей героев, которая обуславливает их мировоззрение и поступки. В результате содержание лирико-драматических чувств трактовалось в отрыве от жанрово-бытовых моментов, последние служили лишь внешним фоном личной драме»². Реалистическому воплощению темы мешало также обилие мелодраматических эффектов, фрагментарность в развитии действия.

¹ Спектакль был показан сначала в Киеве, во время гастролей театра (премьера состоялась 26 июля), а затем уже в Москве.

² М. Друскин, Ходжа-Эйнатов, М., 1953, стр. 31.

Музыка новой оперы Ходжа-Эйнатова неравноцenna в художественном отношении. В свое время в прессе указывались такие ее недостатки, как: малая интонационная индивидуализация, наличие слезливых, надрывных эпизодов, отсутствие настоящего симфонизма и т. п. Вместе с тем лучшие места оперы отмечены большой напевностью, интонационной выразительностью, красочностью оркестровки. Плодотворными оказались искания композитора в области речитативно-декламационных форм. К наиболее удачным сценам в опере могут быть отнесены: лирический романс и дуэт Блюмы и Сергея из первой картины; монолог Нахмана из второй картины; наделенные подлинным драматизмом сцены, связанные с передачей душевных переживаний Ханы (в конце третьей и четвертой картин), куплеты Давида, иаконец выразительная, имеющая сквозное значение в музыкальной драматургии оперы песня «Вставайте, евреи, собирайтесь на работу». Именно в связи с этой песней, отдаленно напоминающей ашугские напевы, М. Друскин ставит вопрос о народно-песенных истоках музыки оперы «Семья». Соглашаясь с критиками оперы в том, что композитор не сумел художественно убедительно «воссоздать национальные особенности еврейского народно-музыкального творчества», автор правильно подметил, что в партитуре «Семьи» еще слабо и робко, но на слух ощущимо пробивалась армянская струя творчества Ходжа-Эйнатова, что, вероятно, незаметно для себя композитор «подменял мало знакомый ему еврейский склад мелодики и ритмики ладово-интонационными оборотами и приемами развития армянской народной музыки»¹.

В опере «Семья» проявилась и другая черта, которая со временем приобретет ведущее значение в оперных исканиях Ходжа-Эйнатова — это склонность к лирико-психологическому жанру, к обостренному конфликту, скжатому изложению музыкально-сценического действия. Сыграв известную роль в творческой биографии композитора, в становлении советской темы в оперном театре, опера «Семья», как и ранее «Мятеж», не долго удержалась на сцене.

Наступили суровые годы Великой Отечественной войны. До ноября 1941 года Ходжа-Эйнатов находился в блокированном Ленинграде, а затем тяжело больным был

¹ М. Друскин, Ходжа-Эйнатов, Цит. изд., стр. 36.

эвакуирован в Пермь. В последний год войны он переехал в столицу Армении — Ереван. Остро переживая события военного времени, Ходжа-Эйнатов упорно работал над новыми произведениями, проникнутыми высоким патриотическим чувством, любовью к Родине, ненавистью к врагу. За эти годы им были написаны: множество массовых песен (в том числе популярная песня «Наши девушки»), музыка к ряду драматических спектаклей, симфоническая поэма «На Балтике», сюита для струнного квартета, трюо для фортепиано, скрипки и виолончели (памяти А. А. Спендиарова). В 1943 году им был завершен клавир оперы, посвященной героической обороне Ленинграда — «Три встречи» (либретто И. Луковского). К сожалению, рукопись не сохранилась, поэтому трудно судить о достоинствах и недостатках этого произведения. Изданы лишь три отрывка из этой оперы; два из них — «Ответ балтийцев» и ария Громова плакатны, мало выразительны, зато третий — «Песня о Ленинграде» (для мужского хора), написанная в духе героико-патриотических песен военного времени, отмечена подлинным вдохновением и может быть отнесена к числу лучших произведений о городе-герое.

На протяжении ряда лет Ходжа-Эйнатов любовно вынашивал мысль создать армянскую национальную оперу. Еще до войны, в 1939 году, в своих поисках сюжета, который мог бы лечь в основу такой оперы, композитор остановился на известной повести классика армянской литературы Ширванзаде «Намус» («Честь»).

К весне 1941 года была уже закончена первая картина одноименной оперы. Остальные писались в течение 1941—1944 гг. сперва в Ленинграде, а затем в Перми; окончательно опера была завершена в Ереване в 1945 году.

На рукописи партитуры автором указаны сроки завершения работы над оперой: I акт — октябрь 1944 года; II акт — февраль 1944 г. (вторая редакция — май-июнь 1945 г.); III акт — декабрь 1944 — январь 1945 года.

В ноябре 1945 года в дни празднования 25-летия установления советской власти в Армении состоялась премьера оперы «Намус» в Ереванском театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова (дирижер — С. Чарекян, режиссер В. Аджемян). Позднее, в 1946 году, она прозвучала и в Ленинграде, где была исполнена в виде радиомонтажа силами артистов Ленинградского академ-

мического Малого оперного театра (дирижер И. Шерман, режиссер Ермаков).

Классик армянской литературы, выдающийся писатель-реалист Ширванзаде (А. М. Мовсесян, 1858—1935) с огромной силой вскрыл в своих произведениях — повести «Намус», «Из-за чести», «Злой дух», романе «Хаос» — противоречия и пороки социальной жизни дореволюционной Армении. Правдиво представляя уклад, нравы того времени, он беспощадно обличал отжившие, враждебные человеку общественные отношения — социальное неравенство, корыстолюбие, стяжательство, эгоизм. В произведениях Ширванзаде показана мертвящая сила жестоких законов, косных предрассудков, атавизма, стоявших на пути человека к счастью, уродовавших, губивших тысячи людских судеб.

Повесть «Намус» — одно из лучших творений Ширванзаде, рассказывает о несчастной любви, страданиях и трагической гибели двух любящих сердец. Писатель личную драму насыщает таким большим содержанием, показывает ее в таких широких связях с действительностью, что она приобретает значение драмы социальной. С огромной силой развивается в «Намус» тема бесправного положения армянской женщины. Раскрывая ее прекрасный духовный облик, автор поднимает свой голос за ее раскрепощение, за право на любовь, на счастье.

Высокий гуманистический пафос повести «Намус», значительность социальных, этических проблем, загротупленных в ней, глубокое, правдивое раскрытие человеческих характеров, яркая обрисовка картины быта, наоконец, напряженный драматизм действия и взволнованный, эмоциональный язык делают ее одним из значительных и любимых народом произведений армянской литературы. Повесть заключает в себе благородный материал для сценического¹ и, в частности, оперного воплощения. Все это, естественно, не могло не увлечь композитора и не натолкнуть его на мысль написать оперу на этот сюжет.

Либретто оперы было составлено Л. Ходжа-Эйнатовым совместно с В. Владимировым. Его авторы ставили

¹ Следует напомнить, что повесть «Намус» самим автором была переработана в драму, а также, что на ее сюжет был сделан один из первых кинофильмов советского времени.

целью воплотить в музыкально-сценических образах основной замысел произведения Ширванзаде. В связи с этим они отказались от побочных драматургических линий, от второстепенных персонажей, бытовых деталей и сконцентрировали свое внимание на трагической судьбе, взаимоотношениях и душевных переживаниях главных героев¹.

В центре оперы — образы Сусанны и Сейрана. Композитор нашел яркие, выразительные краски для правдивой обрисовки внешнего и внутреннего облика своих героев, для передачи их душевных переживаний. Их музыкальные образы раскрываются постепенно, в развитии. В начале I акта они обрисованы в обстановке безмятежной идиллии. В каждой музыкальной фразе — в серенаде Сейрана и особенно в любовном дуэте Сейрана и Сусанны — передаются восторженность, юношеская пылкость Сейрана и женственность, нежность Сусанны, непосредственность и полнота их чувства. Дуэт Сейрана и Сусанны — одно из наиболее лирических мест оперы. Широкой кантиленой, свободно льются мелодии молодых героев; в оркестре звучат томные «вздохи» валторны (напоминающие «вздохи» валторни в «Ромео и Джульетте» Чайковского), и наконец возникает страстная лейттема «любви»:

Andante ca·tabile СЕИРАН

Лишь одна. одна мечта

Быть стобой вдвоем Всю жизнь стобоймо влюблены

¹ Сюжет оперы см. в «Приложении».

Казалось бы, ничто не может омрачить счастья молодых людей, но стремительно развивается действие, надежды Сусанны и Сейрана рушатся. Насильственно разлученные, они испытывают глубокие душевые страдания; соответственно становится все тревожнее, драматичнее музыка. Сдержанной печалью проникнуто ариозо Сусанны («Роза любила солнце») в финале I акта. Композитор сумел передать всю глубину чувств, поэтичность натуры, скромность девушки, тонко обрисовать природу — тихий летний вечер.

Из интонации ариозо Сусанны возникает лейттема «страданий». С настроением написан дуэт Сусанны и Сейрана — сцена расставания из того же акта.

Большим драматизмом насыщена финальная сцена II акта, передающая ужас Сусанны, насильственно выдаваемой замуж за Рустама, и отчаяние Сейрана, ворвавшегося на свадьбу, чтобы защитить любимую, но схваченного и выгнанного гостями.

Большое впечатление оставляют монологи Сейрана в винном погребке (III акт: «Один, совсем один и всеми позабыт. Я бросил дом, отца и мать»). Это одно из сильных мест оперы. Композитору удалось передать борьбу противоречивых чувств Сейрана, погруженного в тягостное раздумье, переживающего тоску, горечь обиды и отчаяние.

Взволнованные, страстные взлеты мелодии сменяются скорбными возгласами отчаяния, глухими, словно произносимыми про себя речитативными фразами. В оркестре мелькает изломанная «тема любви». Удачно использован композитором прием музыкально-драматического контраста: в кульминационный момент монолога включается резко контрастирующая ему песня пьяных посетителей; далее же, когда Сейрана охватывают тяжелые мысли о свадьбе Сусанны с Рустамом, в оркестре, словно наплывом, воссоздается музыкальный образ свадебного пиршества; звучит зурна и льются танцевальные мелодии.

Ряд выразительных мест содержится в музыке драматического диалога Сейрана и Рустама (I акт).

Трагической развязкой оперы является заключительная сцена (объяснение Рустама с Сусанной и смерть Сусанны и Сейрана). Написанная с большим темпераментом она, по правильному наблюдению М. Друскина, несколько напоминает начальные сцены финального акта

«Отелло» Верди. Опера заканчивается просветленным звучанием «гемы любви» на фоне мрачного, траурного проведения «темы чести».

Отдельные удачные музыкальные характеристики имеют Рустам, Бархудар; для каждого из них композитор находит свой круг интонаций. Наиболее ярко выявлены они в гневном монологе Бархудара в I акте («Вот оно, бесчестие мое») и проникнутых чувством оскорбленного достоинства и еле сдерживаемой ярости репликах Рустама в финале оперы.

В жизненно-правдивых музыкальных характеристиках героев, в раскрытии их психологических переживаний композитор проявил много чуткости, настоящего драматургического мастерства. Однако не все здесь в равной мере удалось автору. Так, например, в отличие от достаточно многостороннего и психологически убедительного раскрытия образов Сусанны и Сейрана, образ Рустама, так сильно и ярко обрисованный в повести Ширванизаде, в опере оказался расплывчатым, обедненным. Образ Бархудара, экспонированный в первом акте сильно и выразительно, не получает в дальнейшем необходимого развития. Бледно обрисованы Мариам — мать Сейрана, Айрапет — отец Сусанны.

Одной из наиболее сильных сторон творчества Ширванизаде, как уже говорилось, являлось замечательное мастерство бытописания, характеристики общественной действительности. В полной мере это нашло отражение в повести «Намус». В этом отношении наиболее интересна сцена свадьбы (II акт). Здесь и задорные куплеты свахи, и застольные песни, и танцы гостей, сопровождаемые игрой музыкантов. Особенно удались композитору полные грации и изящества танцы девушек (хочется отметить здесь переменность ритма).

Allegro moderato

и Шествие в начале акта. Это колоритная, словно выхваченная из жизни, бытовая зарисовка. Но сцена свадьбы не только жанровая картина. Брак Сусанны с Рустамом — надругательство над любовью девушки, над ее человеческим достоинством. И музыка этой сцены окрашена в холодные, а порой и обличающие тона: веселье в ней — разгульно, праздничная торжественность — угрожающая. Финальный хор носит даже траурный характер. Как уже указывалось выше, большой драматизм в сцену свадьбы вносят эпизоды, связанные с воплощением горя Сусанны и отчаяния неожиданно появившегося Сейрана.

Большую роль в музыкальной драматургии оперы играет лейтмотив, символизирующий мертвящую силу ваконов, обычаяв и предрассудков, выведенных в романе «Намус». Соответственно замыслу романа, условно назовем его лейтмотивом «рока».

Тяжелый ритм марша, патетически властные фразы мелодии, «холодный» гармонический и оркестровый колорит придают ему суровый и зловещий характер.

· Andante patetico ·

По смысловому значению, характеру своего звучания он вызывает ассоциации с темами «рока» в операх Верди («Риголетто»), в симфониях Чайковского. Подобно тому как «честь» в романе Ширванзаде связывает в единый узел взаимоотношения героев и определяет их судьбы, так и этот мотив входит в судьбу музыкальных образов героев оперы, становясь одним из важных факторов музыкальной драматургии и в зависимости от развития действия меняя свой облик. Впервые он появляется уже во вступлении к опере, где он противопоставлен лейттеме «любви». Далеезывающее звучит у че-

тырех валторн в момент, когда Бархудар отправляется для объяснений с Айрапетом и Сейраном (его интонации объединяют диалог Бархудара с Сейраном); тревожной и саркастической фразой мелькает он в сцене появления Сейрана на свадьбе. В III акте этот мотив уже вторгается в интонационную сферу языка героев. Он слышится в воплях отчаяния Сейрана, навязчивой ости-нантной фразой (кларнет соло) сопровождает ход его мыслей (монолог Сейрана в первой картине III акта). В заключительной же сцене он звучит зловеще грозно (диссонантные гармонии, траурная хоральная фактура, мрачные, низкие регистры оркестра).

И все же показ общественной среды, быта, нравов старого захолустного городка — тех сил, которые явились причиной гибели Сусанны и Сейрана, в опере оказался значительно обедненным по сравнению с повестью Ширванзаде. Соответственно слабее выявлено и социально-обличительное начало. И это не только потому, что в своем стремлении предельно сконденсировать действие вокруг взаимоотношений главных героев автор оперы снял ряд значимых в бытовом отношении эпизодов¹, но и потому, что именно в обрисовке общественной среды ему нехватило обобщающей силы музыки.

«Намус» — лирико-психологическая опера, психологическая драма, связанная своими жанровыми особенностями и приемами музыкальной драматургии, сконцентрированностью действия, общей романтической приподнятыстью с оперными традициями любимых Ходжа-Эйнатовым композиторов Чайковского, Рахманинова, а также Пуччини.

Ходжа-Эйнатов хорошо чувствует и понимает законы и специфику оперного искусства, владеет оперными формами и выразительными средствами. В зависимости от драматургической необходимости он прибегает то к эмоциональному речитативу или к широкой мелодической кантилене, то к простым куплетным песенным формам (песни свахи, пьяных гостей, серенада Сейрана), то к развитым формам арий да саро и к музыкально-драматическим монологам (ариозо Сусанны, арии Бархуда-

¹ В опере сближены по времени события, несколько изменена обстановка и последовательность действия, а также линии драматургического развития, сняты некоторые действующие лица и т. п.

ра, монолог Сейрана), наконец, к формам ансамблей (дуэты, трио, квартеты). Особенности жанра оперы «Намус» обусловили значительно меньшее использование хора; последний встречается лишь во II акте в сцене свадьбы.

В структурном отношении «Намус» — опера, состоящая из отдельных «номеров», однако эти «номера» объединены в более развитые сцены и включены в непрерывный поток музыкально-драматического действия. Стремительно развивается действие оперы — от светлой, играющей роль экспозиции первой картины, через впечатляющие кульминации и драматические контрасты — к катастрофической развязке в finale.

В опере господствует вокально-мелодическое начало. Автор использует выразительные возможности певческого голоса. Образный, конкретный, передающий многообразные изгибы человеческих переживаний мелодизм относится к числу лучших сторон оперы. Вместе с тем значительную роль играет в ней и оркестр. Он комментирует музыкально-сценическое действие, выступая фактором музыкальной драматургии оперы и лейтмотивного развития.

Чуждый внешних эффектов, изощренных, рафинированных гармоний, Ходжа-Эйнатов стремится к драматургической и психологической оправданности каждого элемента музыкальной ткани.

Опера «Намус» — важная веха в творческом пути Ходжа-Эйнатова во многих отношениях. Прежде всего — это первое обращение его в оперном творчестве к армянской теме, его первый опыт создания в крупной форме армянского национально-характерного музыкального языка. Как показывает дальнейший путь композитора, это имело большое принципиальное значение для приобретения им индивидуального, самобытного творческого облика.

Музыкальный язык оперы «Намус» интонационно связан с армянской народной — отчасти крестьянской, но в большей мере городской, музыкой.

В опере «Намус» Ходжа-Эйнатов не переносит непосредственно народной мелодии в свою партитуру; однако народно-песенная основа ощущается и в ладо-интонационных и метро-ритмических особенностях его музыки, придавая последней национальный колорит. Она используется не только в обрисовке жанрово-быто-

вых эпизодов, в зарисовках природы, но и в раскрытии душевного мира героев. Таков, например, лейтмотив «страдания», близкий своим интонациям народной песне «Тун ари», танцы (II акт), в которых умело используются метро-ритмы, характерные для армянских народных танцев (сложные, смешанные ритмы в танце девушек, элементы полиритмии в общем танце и т. д.).

В сцене свадьбы композитор достигает своеобразного звучания оркестра, напоминающего звучание армянских народных инструментов (зурны, дудука), а также непосредственно вводит в оркестр доол. В отдельных местах ощущаются ладовые особенности армянской музыки — признаки дорийского лада в песне жениха, в танце мужчин и т. п. Однако справедливость требует сказать, что связь музыкального языка оперы «Намус» с народной музыкой еще не во всем была достаточно глубокой и органичной.

Опера «Намус» обладает художественными достоинствами, она свидетельствует о высокой технике композитора, о его несомненном чувстве сцены и театра. Своей музыкой, искренней и выразительной, композитор заставляет зрителя проникнуться сочувствием к судьбе Сейрана и Сусанны, протестовать против жестоких обычаяев, жертвой которых они стали. Ходжа-Эйнатов сделал во многом удачную попытку создания жанра лирико-психологической оперы, — к сожалению, еще не получившего достаточного развития в советском музыкальном театре.

Окончилась война. Ходжа-Эйнатов вновь в Ленинграде, активно участвует в возрождении музыкальной жизни этого замечательного города. За сравнительно короткий период им были написаны три фортепианных концерта, две сонаты для оркестра, три тетради «Танцев» для симфонического оркестра, симфоническая повесть «Отечественная война», «Праздничная увертюра», «Майский карнавал», фантазия «Юность», «Элегическая поэма» для оркестра, «Поэма-кантата» длятенора, хора и оркестра, ряд других сочинений и, наконец, последнее крупное сочинение — Симфония d-moll. В этих произведениях творчество Ходжа-Эйнатова достигло своего подлинного расцвета, полной зрелости. Причем характерной чертой большинства из них являлась уже органичная связь с родной композитору Арменией, с армянской народной музыкой.



Сцена из оперы «Мятеж» (IV акт)

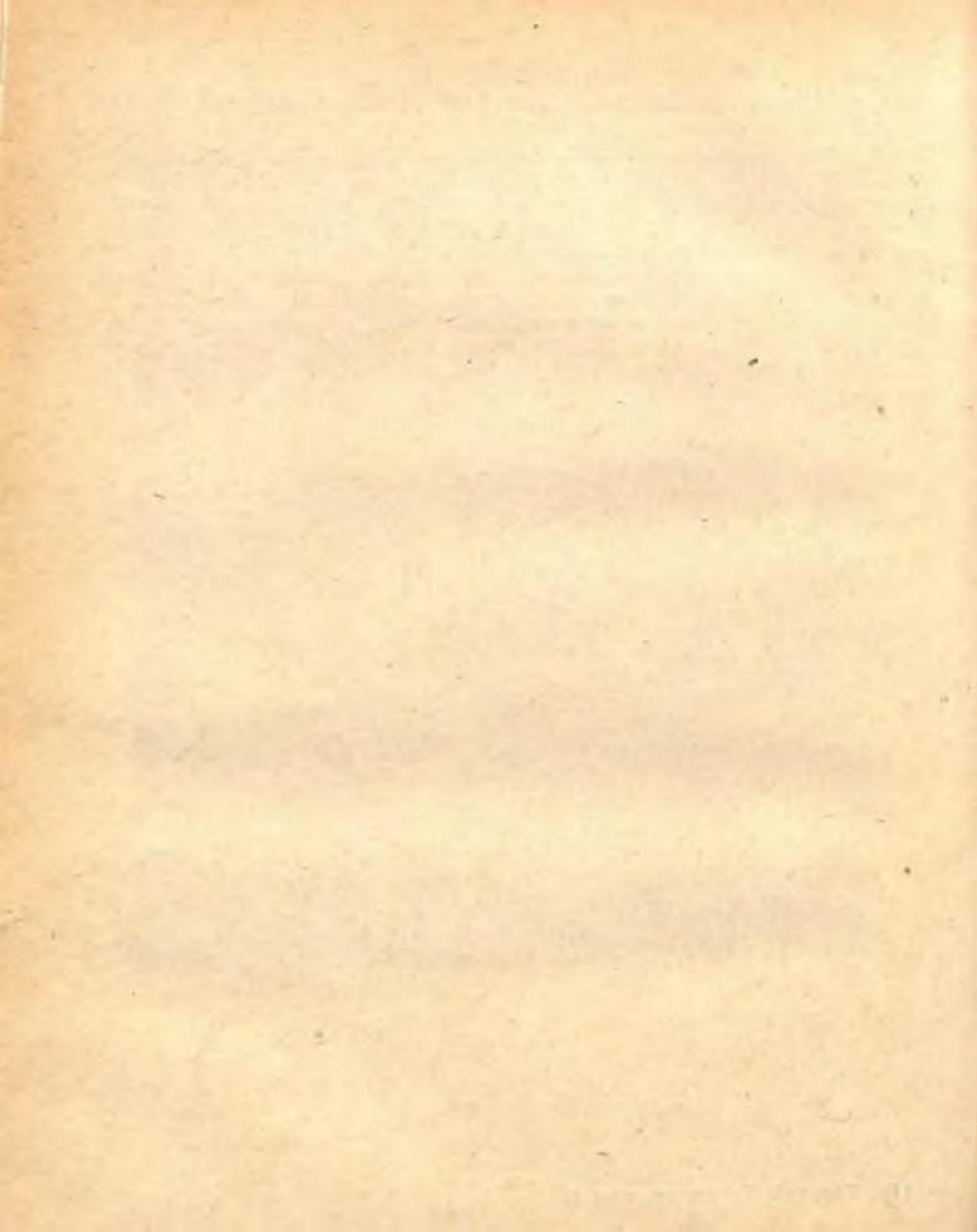


Сцена из оперы «Намус» (1 акт)

Отличный знаток оркестра, прекрасно ощущающий различные музыкальные стили, Ходжа-Эйнатов с большим художественным трактованием выполнил сложную и ответственную работу по созданию новой инструментовки первой армянской оперы — «Аршак II» Т. Чухаджяна (1945), а также оперы «Давид-бек» А. Тиграняна (1952).

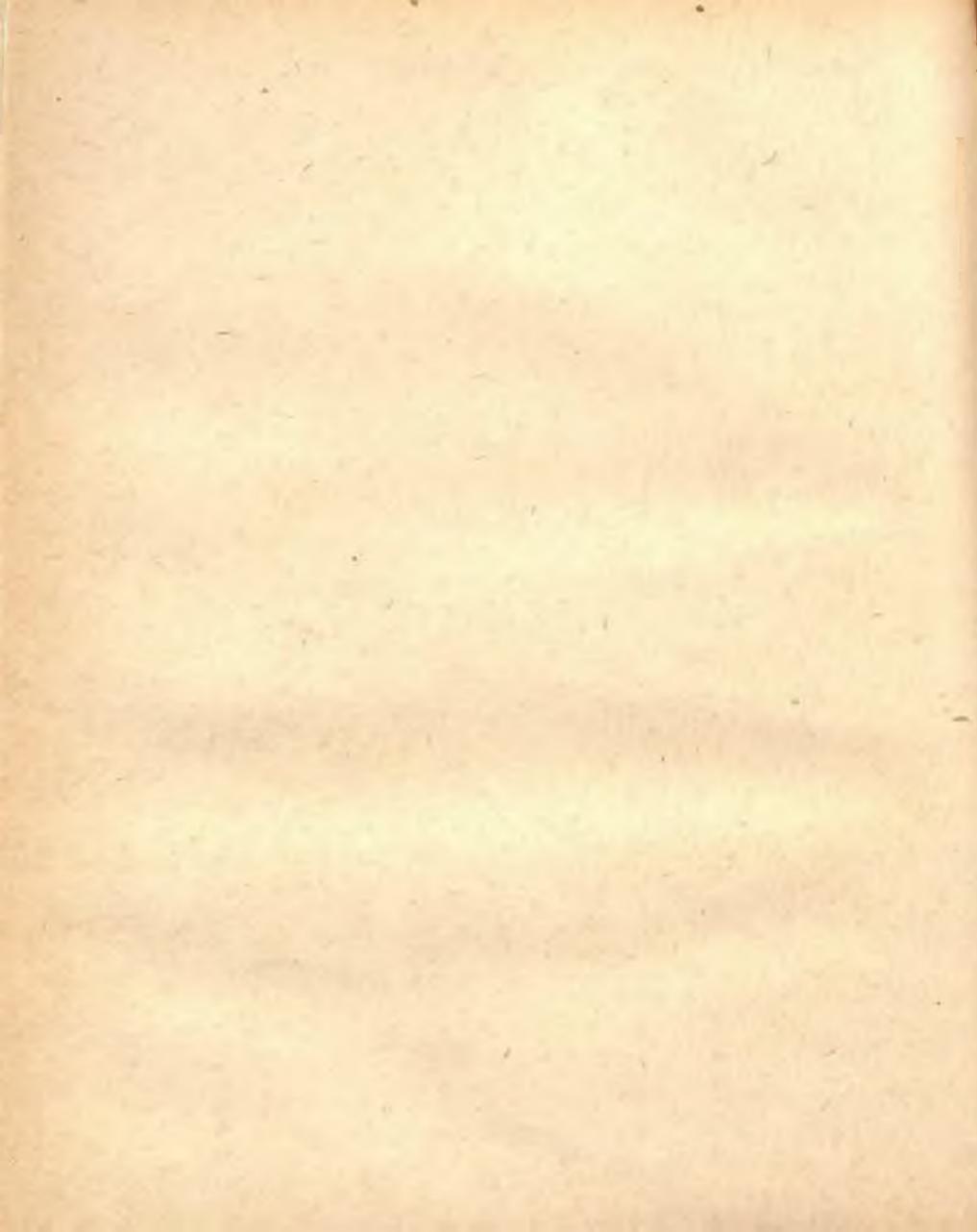
Талантливый композитор, неутомимый музыкально-общественный деятель, человек отличавшийся огромным темпераментом, неиссякаемым жизнелюбием — таким навсегда останется в памяти Ходжа-Эйнатов для всех, кто знал его. Ходжа-Эйнатов оставил большое творческое наследие, которое еще по-настоящему не оценено и не изучено.





VI

БАЛЕТЫ
А. И. ХАЧАТУРЯНА





Неоценимый вклад в развитие армянского музыкального театра внес Арам Ильич Хачатуян — выдающийся представитель советской музыкальной культуры, один из талантливейших и наиболее самобытных композиторов современности¹. Его яркие, прогрессивные по идеиному замыслу, блестящие по художественному воплощению и мастерству сочинения прочно вошли в золотой фонд советской музыкальной культуры, завоевали любовь слушателей и хорошо известны как в СССР, так и за рубежом.

А. Хачатуян относится к тому поколению компози-

¹ Жизненный и творческий путь Хачатуриана получил освещение в музыковедческой литературе. Поэтому мы считаем возможным ограничиться лишь разбором балетов Хачатуриана, минуя общую характеристику его жизни и творчества. Интересующихся же биографией и эволюцией творчества Хачатуриана отсылаем к брошюрам: Г. Хубова, А. И. Хачатуриан, М., 1939; И. Мартынова, Арам Хачатуриан, М., 1956; Шнеерсон, А. Хачатуриан, Москва, 1958; Э. Карагюлян, Арам Хачатуриан и народная музыка, рукопись, канд. диссертация, 1954, а также к многочисленным статьям в периодической печати, посвященным разбору отдельных произведений композитора.

торов, творческий облик которых целиком сформировался в условиях советской действительности¹.

Вряд ли можно назвать имя другого композитора, в произведениях которого с такой полнотой, самобытностью и талантом отразились ведущие тенденции, характерные черты советского периода истории армянского музыкального искусства. В музыке Хачатуриана — солнечно-светлой, красочной, проникнутой громадной силой жизнеутверждения, чувствуется могучее дыхание нашего времени, в ней предстает новая Армения, возрожденная Великим Октябрем, строящая свою счастливую жизнь в братской семье народов СССР.

Ярко и правдиво отражает творчество композитора нашу действительность, мысли и чувства людей нашей эпохи, оно восторженно и страстно воспевает свободную жизнь, созидательный труд, прекрасный духовный облик нового человека, нерушимую дружбу народов, любовь и преданность социалистическому отечеству. Но и тогда, когда он обращается к темам хронологически отдаленным от современности, он решает их с позиций советского художника, живущего всеми интересами современности, решает как темы актуальные, жизненные.

Именно в кровной связи с жизнью, в неиссякаемой вере в творческие силы народа, в конечное торжество светлых идеалов человечества — свободы, правды, сча-

¹ А. Хачатуриан родился в 1903 г. в Тбилиси. Музыкальное образование получил в Москве в Музыкальном училище им. Гнесиных (с 1922 по 1926 г. по классу виолончели, с 1926 по 1929 г. по композиции у М. Ф. Гнесина), а затем на композиторском факультете Московской консерватории в классе Н. Я. Мяковского (1929—1934 гг.). Деятельность Хачатуриана отличается большой разносторонностью. Интенсивный творческий труд композитора сочетается с обширной общественной деятельностью. Он является депутатом Советов депутатов трудящихся нескольких выборов, был членом Оргкомитета Союза советских композиторов СССР. Одновременно занимается исполнительской (дирижерской) и педагогической работой (в качестве профессора Московской консерватории и Музыкального педагогического института им. Гнесиных). За выдающиеся успехи в развитии советской музыкальной культуры удостоен званий Народного артиста СССР, РСФСР, Армянской ССР; четырежды ему присуждалась Сталинская премия. В 1959 г. он удостоен Ленинской премии.

стя — и лежат корни глубокого философского оптимиз-

ма, составляющего отличительную и особенно привлекательную сторону творчества Хачатуриана.

Один из самых выдающихся и передовых советских композиторов, Хачатуриан следует в своем творчестве по пути социалистического реализма. Основную задачу искусства, свое призвание художника он видит в служении народу. В его представлении музыка должна быть жизненно правдивой, демократичной, несущей передовые идеи эпохи, способной формировать духовный мир нового человека — строителя коммунизма.

«Нам выпала высокая честь отобразить, а в иных случаях и предвосхитить черты того великого нового, что миллионы людей земного шара называют коммунизм,— писал Хачатуриан—...Художник—это борец за справедливость и счастье для всех людей на земном шаре, борец за мир во всем мире. Художник — беспощадный судья всем порокам. Художник — всеобщий любимец, советчик и друг, он трибунал глашатай наших побед и завоеваний»¹.

Сила творчества Хачатуриана в глубоких и прочных связях с передовыми традициями национальной культуры.

Музыка А. Хачатуриана уходит своими корнями в богатейшую сокровищницу народного творчества. Органично связана она с родной и близкой композитору армянской народной песней и танцем, с искусством ашугов, с традициями мугамов.

«Вдохновение, черпаемое в народе, неиссякаемо,— говорил Хачатуриан.—Самым большим университетом для художника является народ»². Композитор не пропускал случая общаться с народом, народными музыкантами, впитывать живые впечатления современности. После одной из своих концертных поездок по районам Армении он писал: «Я увожу в своей памяти дорогие лица моих слушателей, и встречи на поле с девушками, поющими чудесные армянские песни, и огневые краски осени Арагатской долины, и произведения юных композиторов, создавших свое первое творение, я увожу с собой уже в ярких контурах встающие передо мной, приобретающие плоть и кровь новые сочинения. Они рождены богатей-

¹ А. Хачатуриан, Вам творить в коммунизме, газ. «Советская культура», 1959, 1 мая, № 54.

² А. Хачатуриан, Письмо в редакцию газ. «Коммунист», Ереван, 15.X.54 г.

шней музикальной почвой родной моей Армении, как материнским молоком вспоены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мной»¹.

Вместе с тем творчество Хачатуриана глубоко интернационально. Композитор с большим искренним интересом относится к жизни, культуре и других народов. Много прекрасных страниц в его произведениях связано с музыкой русского, украинского, грузинского, азербайджанского, узбекского, туркменского и других народов СССР.

Хачатуриан не только опирается в своем творчестве на народную почву, не только черпает у народа свое вдохновение. Он, в свою очередь, обогащает музыку родного народа своим ярким талантом, мыслию пытливого художника, опирающегося на традиции классической музыки, опыт и новаторские достижения советских композиторов. Среди композиторов-классиков Хачатуриану наилучше близки Глини, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский и Рахманинов, а среди советских композиторов — Мясковский, Прокофьев, Шостакович. На основе творческого претворения богатейших традиций этих художников выросло блестящее мастерство Хачатуриана.

Органичны связи творчества А. Хачатуриана с классиками армянской музыки — Комитасом и Спендиаровым. «По моему глубокому убеждению», — говорил А. Хачатуриан, — Комитас и Спендиаров являются подлинными основоположниками армянской классической музыки; они наметили на многие годы вперед основные пути развития армянской музыки»².

В творчестве Хачатуриана получили дальнейшее развитие плодотворнейшие традиции армяно-русских музыкальных связей. Вслед за Комитасом и Спендиаровым Хачатуриан внес громадный вклад в армянскую музыку, в расширение ее содержания, круга образов, жанров, развитие и обогащение стиля национальной музыки. С именем Хачатуриана связан новый, советский этап истории армянской музыкальной культуры; национальное своеобразие его музыки неотрывно от нового социалистического содержания. В своих лучших произведениях он поднял армянскую музыку до уровня высших достижений советского многонационального музыкального творчества.

¹ А. Хачатуриан, там же.

² Из беседы А. Хачатуриана с автором этой книги.

Хачатуриан принадлежит к числу тех художников, которые входят в искусство не проторенными дорогами, а путями наиболее трудными и сложными, путями неустанных творческих исканий.

Войдя в советскую музыкальную культуру вместе с целой плеядой композиторов среднего поколения, будучи неразрывно связан с ними единство идейных устремлений, эстетической платформы, развивая вместе с ними советскую музыку по пути социалистического реализма, Хачатуриан вместе с тем проявил яркую творческую индивидуальность, свое видение жизни.

Затрагивая в своих произведениях актуальные темы, рожденные нашей действительностью, воплощая новые образы, Хачатуриан неизменно ищет адекватные им формы, постоянно обогащает и расширяет выразительные средства своей музыки. Сочинения А. Хачатуриана всегда можно отличить по смелому замыслу, яркому национальному колориту, богатой, ослепительно красочной «густотканиной» оркестровке и гармонии, по многообразным приемам полифонического развития и, прежде всего, по типично хачатуриански выразительному, полному экспрессии мелодизму и динамичному, огненно-темпераментному ритму.

Музыка А. Хачатуриана, то лирическо-взволнованная, то мужественно-героическая, то страстно-ликующая проникнута огромной силой оптимизма, дыханием нашего времени. Она увлекает слушателей романтической проникновенностью, сильным эмоциональным «накалом», ярким темпераментом, хотя, быть может, порою и создает ощущение некоторой чрезмерной щедрости и своеобразной «монотонии роскоши» звучания.

«...Искусство Хачатуриана зовет: «Да будет свет и да будет радость!»... А за это стоит быть благодарным даровитому композитору, чарующему буйной роскошью мелодий и орнаментов, — писал Б. В. Асафьев. — Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности, наслаждающейся жизнью мелодий и роскошью оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов! Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию»¹.

¹ Б. В. Асафьев, Арам Хачатуриан, Очерки об Армении, М., 1958, очерк 7-й.

шей музыкальной почвой родной моей Армении, как материальным молоком всеноноси ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мной¹.

Вместе с тем творчество Хачатуриана глубоко интернационально. Композитор с большим искренним интересом относится к жизни, культуре и других народов. Много прекрасных страниц в его произведениях связано с музыкой русского, украинского, грузинского, азербайджанского, узбекского, туркменского и других народов СССР.

Хачатуриан не только опирается в своем творчестве на народную почву, не только черпает у народа свое вдохновение. Он, в свою очередь, обогащает музыку родного народа своим ярким талантом, мыслью пытливого художника, опирающегося на традиции классической музыки, опыт и новаторские достижения советских композиторов. Среди композиторов-классиков Хачатуриану наиболее близки Глинка, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский и Рахманинов, а среди советских композиторов — Мясковский, Прокофьев, Шостакович. На основе творческого претворения богатейших традиций этих художников выросло блестящее мастерство Хачатуриана.

Органичны связи творчества А. Хачатуриана с классиками армянской музыки — Комитасом и Спендиаровым. «По моему глубокому убеждению,— говорил А. Хачатуриан,— Комитас и Спендиаров являются подлинными основоположниками армянской классической музыки; они наметили на многие годы вперед основные пути развития армянской музыки².

В творчестве Хачатуриана получили дальнейшее развитие плодотворнейшие традиции армяно-русских музыкальных связей. Вслед за Комитасом и Спендиаровым Хачатуриан внес громадный вклад в армянскую музыку, в расширение ее содержания, круга образов, жанров, развитие и обогащение стиля национальной музыки. С именем Хачатуриана связан новый, советский этап истории армянской музыкальной культуры; национальное своеобразие его музыки неотрывно от нового социалистического содержания. В своих лучших произведениях он поднял армянскую музыку до уровня высших достижений советского многонационального музыкального творчества.

¹ А. Хачатуриан, там же.

² Из беседы А. Хачатуриана с автором этой книги.

Хачатуриан принадлежит к числу тех художников, которые входят в искусство не проторенными дорогами, а путями наиболее трудными и сложными, путями неустанных творческих исканий.

Войдя в советскую музыкальную культуру вместе с целой плеядой композиторов среднего поколения, будучи неразрывно связан с ними единством идейных устремлений, эстетической платформы, развивая вместе с ними советскую музыку по пути социалистического реализма, Хачатуриан вместе с тем проявил яркую творческую индивидуальность, свое видение жизни.

Затрагивая в своих произведениях актуальные темы, рожденные нашей действительностью, воплощая новые образы, Хачатуриан неизменно ищет адекватные им формы, постоянно обогащает и расширяет выразительные средства своей музыки. Сочинения А. Хачатуриана всегда можно отличить по смелому замыслу, яркому национальному колориту, богатой, ослепительно красочной «густотканной» оркестровке и гармонии, по многообразным приемам полифонического развития и, прежде всего, по типично хачатуриановски выразительному, полному экспрессии мелодизму и динамичному, огненно-темпераментному ритму.

Музыка А. Хачатуриана, то лирическо-взволнованная, то мужественно-героическая, то страстно-ликующая проникнута огромной силой оптимизма, дыханием нашего времени. Она увлекает слушателей романтической приподнятостью, сильным эмоциональным «накалом», ярким темпераментом, хотя, быть может, порою и создает ощущение некоторой чрезмерной щедрости и своеобразной «монотонии роскоши» звучания.

«...Искусство Хачатуриана зовет: «Да будет свет и да будет радость!»... А за это стоит быть благодарным даровитому композитору, чарующему буйной роскошью мелодий и орнаментов, — писал Б. В. Асафьев. — Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности, наслаждающейся жизнью мелодий и роскошью оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов! Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию»¹.

¹ Б. В. Асафьев, Арам Хачатуриан, Очерки об Армении, М., 1958, очерк 7-й.

Творческие интересы и художественные замыслы А. Хачатуриана многообразны и разносторонни. Как уже говорилось, он является автором песен, романов, камерно-инструментальных произведений, музыки ко многим драматическим спектаклям и кинофильмам. Его перу принадлежат две симфонии, фортепианный, скрипичный и виолончельный концерты, балеты и множество других сочинений. Однако несомненно, с наибольшей силой и полнотою дарование и творческая индивидуальность Хачатуриана раскрылись в симфонической музыке. С большим мастерством пользуется композитор неисчерпаемой палитрой оркестровых красок, многообразными приемами симфонического развития, огромными возможностями музыкальной драматургии.

Вместе с тем его всегда влекла к себе область театральной и киномузыки. Хачатурианом создана музыка к драматическим спектаклям «Макбет», «Валенсианская вдова», «Маскарад» и другим, к кинофильмам «Пепо», «Севанские рыбаки», «Русский вопрос», «Сталинградская битва», «Владимир Ильич Ленин», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастоны», «Отелло» и др. Более того, склонность к театральности, к «музыке действия», вызывающей ассоциации со зримыми сценическими образами, композитор часто проявляет в произведениях, не имеющих отношения к области театра и кино. Нельзя не согласиться с музыковедом А. Сохором: «Ораторская приподнятость тона, монументальность выражения, рельефность контрастов — вот признаки такой музыки, вызывающей явные пластические ассоциации: словно видишь перед собой актеров со скульптурной четкостью форм и движений, широкими, властными жестами, богатой выразительной мимикой»¹.

Начиная со своих ранних сочинений, Хачатуриан неизменно проявлял склонность к танцевальной музыке, отличался тонким пониманием и острым чувством пластики, движения, выразительных возможностей и формообразующей роли ритма.

На основе танцевальных интонаций и ритмов Хачатуриан создал многочисленные жанровые зарисовки, музыкальные картины народного быта. Достаточно хотя бы вспомнить его «Танец для скрипки и фортепиано», «Тан-

¹ А. Сохор. Весна закавказской музыки. Советская музыка, 1958, № 8.

цевальную сюиту» для симфонического оркестра, многие страницы фортепианного, скрипичного и виолончельного концертов, Первой симфонии, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Однако танец для Хачатуриана не только область бытовой музыки или средство зарисовки жанровых сцен. В стихии танца, пляса композитор находит широчайшие возможности художественного обобщения и воплощения лирических, драматических, героических сторон содержания. Как на один из характернейших образцов драматизации танцевальной музыки можно хотя бы указать на вторую часть или побочную тему первой части Второй симфонии Хачатуриана.

Хачатуриян занимствовал у народа, развил и обогатил средствами симфонической музыки многообразнейшие народно-танцевальные интонации и ритмы.

Склонность к танцевальному началу, к яркой театральности музыки в сочетании с мастерством композитора-симфониста и обусловила обращение к балету как одной из главных областей его творчества.

В разное время Хачатурином созданы балеты: «Счастье», «Гаянэ» и «Спартак». Все они не только сыграли решающую роль в становлении армянского балета, но и внесли громадный вклад в развитие советского многонационального музыкально-хореографического искусства. Следуя лучшим традициям классического музыкального хореографического искусства, Хачатуриян смело, новаторски решает в партитурах своих балетов многие творческие задачи, встававшие на путях развития советского балета, в том числе задачи углубления идейного содержания, расширения тематики, круга образов, жанров, сочетания классических форм с ритмико-интонациями народного танца, драматизации, симфонизации балетной музыки, обогащения ее выразительных средств и т. п. Как будет показано далее, в балетах Хачатуриана получили талантливое, самобытное и яркое воплощение ведущие линии советского музыкально-хореографического искусства; одна из них связана с развитием героико-революционной темы, а другая — с воплощением современной советской темы.

Балеты Хачатуриана по достоинству могут быть отнесены к числу лучших и выдающихся произведений советского музыкального театра.

БАЛЕТЫ «СЧАСТЬЕ» И «ГАЯНЭ»

«Арам Хачатурян представил миру армянскую песню, преломленную сквозь призму своего большого таланта».

Автограф Исаакян

В 1939 г. Хачатурян получил предложение от Ереванского театра оперы и балета им. А. Спендиарова написать балет к предстоящей декаде армянского искусства в Москве. Весну этого года композитор провел в Армении, как он вспоминает, постоянно находясь в общении с рабочими, колхозниками, с композиторами, писателями, художниками, в том числе с такими выдающимися мастерами, как А. Исаакян и М. Сарьян. Хачатурян тщательно изучал родную литературу, поэзию, живопись, архитектуру, музыку, не переставал любоваться чарующей природой Армении, постоянно слушал народных музыкантов, ашугов, знакомился с народным танцевальным искусством, наконец сам записывал многочисленные образцы музыкального фольклора.

«Первой стадией моей работы,— писал Хачатурян,— было ознакомление с тем материалом, которым мне предстояло оперировать. Сюда относилась и запись различных мелодий и прослушивание этих мелодий в исполнении различных коллективов Армянской филармонии»¹.

Вся эта обстановка, богатство впечатлений, непосредственное соприкосновение с жизнью и культурой народа обусловили большую воодушевленность и быстроту, с которой композитор закончил свой балет.

«Работа над балетом,— вспоминает Хачатурян,— шла необычно интенсивно, я бы сказал по конвейеру. Написанная мною музыка (я, как всегда, записывал ее сразу в партитуре) немедленно передавалась частями переписчикам, а затем в оркестр. Исполнение шло, так сказать, по пятам за сочинением, и я сразу же мог слышать отдельные куски созданной музыки в реальном звучании. Оркестром руководил замечательный, опытнейший дири-

¹ А. Хачатурян, Как я работал над балетом «Счастье», газ. «Литература и искусство», 1939, 10 ноября.

жер К. С. Сааджев, оказавший мне в процессе работы большую помощь»¹.

В сентябре этого же года уже состоялась премьера балета «Счастье» на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова.

Балет этот был написан на либретто Г. А. Ованесяна и повествовал о жизни, труде и борьбе простых советских людей: пограничников, колхозников, деревенской молодежи, пионеров. В нем затрагивались актуальные темы советской литературы и искусства тридцатых годов — темы труда, обороны страны, патриотизма советских людей. Действие балета протекало в армянской колхозной деревне, в цветущих садах Арагатской долины, на пограничной заставе; в центре сюжета любовь колхозной девушки Карины и молодого пограничника Армена².

Правда, либретто балета «Счастье» страдало существенными недостатками: схематичностью сюжетных положений, рыхлостью драматургии, слабой разработкой характеров действующих лиц. Но талантливая, яркая музыка Хачатуриана, изобилующая множеством прекрасных танцевальных номеров, во многом возмездала эти недостатки и по существу и определила успех спектакля.

Композитор создал красочные музыкальные зарисовки народной жизни. Большое впечатление оставляли массовые танцевальные сцены, характеризующие быт народа: проводы призывников в Красную Армию (1-я картина), сбор колхозного урожая (3-я картина), полную тревог и опасности жизнь пограничной заставы (2-я и 4-я картины), наконец, праздник в колхозе (5-я картина). Особенно выделялись среди них «Пионерский танец» (№ 1), танец призывников (№ 3), «Сбор винограда» (№ 7), танец стариков (8). Наряду с массовыми сценами удачные музыкальные характеристики получили в балете и некоторые действующие лица. Прежде всего это относится к полному женственности и обаяния образу главной героини — Карины. Образ Карины развит в ряде ее сольных танцев и танцев с подругами (например, в проникнутом мягкой грустью танце из I акта или плавном, грациозном танце из III акта), в массовой сцене сбора урожая, в отмеченней глубоким чувством, сцене

¹ Из беседы А. Хачатуриана с автором этой книги.

² См. сюжет оперы в «Приложении».

«Прощания» Каинэ и Армена (1 акт), основанной на лейтмотиве любви молодых людей. Отдельные удачные места имеются в музыкальной обрисовке Армена (в частности в сцене его геронческой борьбы с диверсантами), старика Габо-бидзы (этот образ наделен чертами подлинно народного юмора), балагура и весельчака Авета.

Имеются в балете и развернутые симфонизированные музыкальные сцены, способствующие раскрытию наиболее драматических мест. Такова, например, симфоническая картина «Граница», построенная на столкновении и противоборстве главных лейтмотивов балета — волевого, энергичного «мотива борьбы», зловещего угловатого «мотива диверсантов» и певучей темы любви. Подобно некоторым другим советским композиторам Хачатуриан, стремясь расширить рамки балетного жанра, усилить его выразительность, ввел в финале вокальный элемент — хор, славящий Родину.

Основное достоинство музыки балета «Счастье» заключалось в ее большой эмоциональности, лиричности и, главным образом, в ее народности.

Композитор использовал и развил в музыке своего балета замечательные образцы народно-танцевального творчества: армянские пляски «Пшатицар» — «Пшатиковое дерево» (в «Сборе винограда»), «Кринки пар» — «Танец журавлей» (в танце колхозников), «Дуй, дуй» (в танце старииков), «Аштараки» — «Аштаракский» (в пляске Габо-бидзы), исключительно своеобразный и интересный в ритмическом отношении «Шалах» и другие, а также украинский гопак, лезгинку, русскую пляску.

Вся музыкальная ткань буквально насыщена народными интонациями. Особенно поражает в музыке балета разнообразие ритма, восходящее к исключительно богатой и своеобразной ритмике армянских народных танцев. Укажем, например, на оригинальный трехдольный ритм аккордов, сочетающийся с двухдольной темой трубы в «Шалах», на несовпадающие акценты в различных голосах в «Сборе винограда». Тонко передает Хачатуриан средствами симфонического оркестра тембры народных музыкальных инструментов Кавказа.

Острое чувство современности, опора на народные истоки, яркая жизненность музыки позволили Хачатуриану правдиво, искренно отобразить в балете некоторые стороны советской действительности.

24 октября 1939 года «Счастье» был показан в Москве, на сцене Большого театра Союза ССР во время декады армянского искусства¹. Общественность и пресса дали в целом положительную оценку музыке балета, отметив инициативу Хачатуриана в решении актуальной и зажигательной темы в музыкально-хореографическом искусстве.

Вместе с тем отмечались и теневые стороны музыки балета: не все музыкальные образы достаточно глубоко развиты, характеристика отдельных героев лишь намечена, некоторые сцены страдали иллюстративностью, а музыкальная драматургия фрагментарностью; многие яркие, красочные номера балета не объединены в необходимой мере сквозным симфоническим развитием, наконец, не все музыкальные номера равнозначны в художественном отношении.

Думается, эти недостатки были обусловлены в первую очередь слабым либретто, о чем уже говорилось раньше. Но не могло не иметь значения и то, что «Счастье» был первый, пусть и талантливый опыт Хачатуриана в создании балета, и то, что в этом произведении композитор выступил одним из пионеров в области развития армянского национального балетного творчества. К тому же оказались короткие сроки, в которых приходилось работать молодому композитору².

Недостатки балета ощущал и сам композитор. Вскоре после показа его в Москве он вновь критически обратился к партитуре «Счастье» и создал на ее основе новый балет — «Гаянэ», по достоинству признанный одним из лучших произведений советского музыкально-хореографического искусства.

* * *

В 1940 году в соответствии с пожеланиями Хачатуриана и по заказу Ленинградского Академического театра

¹ Дирижер К. С. Сараджев, постановщик И. Арбатов (Ягубян), художник С. Аладжалов. В главных ролях выступали: Л. Войнова-Шиканян, Г. Георгиян, З. Мурадян, И. Арбатов и др.

² Мы не дали более подробной характеристики балета «Счастье», ибо несмотря на достоинства его музыки, все же значение его в истории советского балета было преходящим. К тому же большая часть этой музыки вошла в балет «Гаянэ», который рассматривается нами более подробно.

оперы и балета им. С. М. Кирова К. Н. Державиным было написано либретто балета «Гаянэ». Основанное на новой сюжетной канве, оно вместе с тем сохраняло некоторые драматические положения и действующих лиц из балета «Счастье». Либретто «Гаянэ» отличается более глубоким развитием сюжета, драматического конфликта и образа главных героев, однако оно также содержало много недостатков как в отношении драматургии, так и по трактовке отдельных образов.

Либретто К. Н. Державина дало возможность Хачатряну сохранить в партитуре нового балета все лучшее из музыки «Счастье», в том числе: «Танец пионеров», «Танец призывников», «Прощание» (инвенция), «Выход стариков и старух», «Каринэ с подругами», финал 1-го акта, «Сбор винограда», «Танец Каринэ с виноградом», «Танец журавля», «Гопак», «Шалах», «Лезгинка», симфоническая картина «Граница» и др.

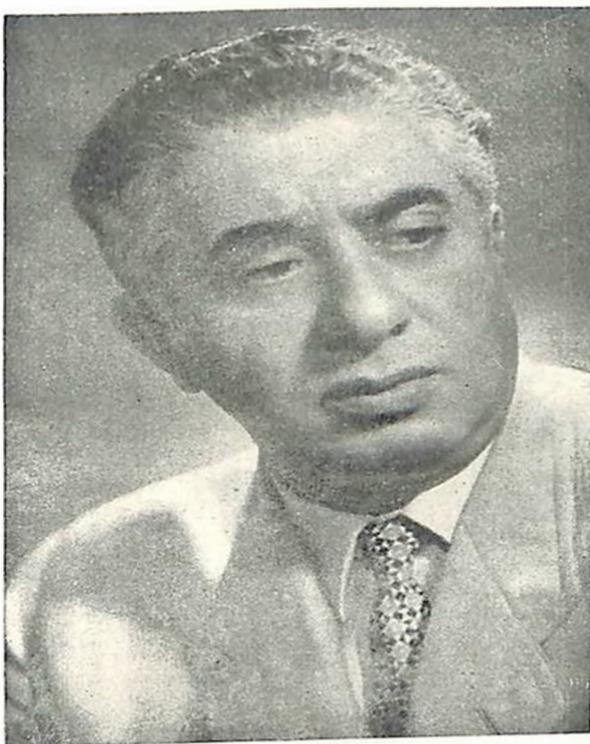
Однако музыка балета «Гаянэ» гораздо богаче, более развернута и органична в своем симфоническом развитии, чем музыка балета «Счастье». Автором написан целый новый акт (третий), множество музыкальных номеров, в том числе получивший широкую известность «Танец с саблями», значительно обогащен музыкальный образ главной героини, шире развиты лейтмотивы. Новые сюжетные положения потребовали перекомпоновки партитуры номеров, заимствованных из балета «Счастье». Партитура балета «Гаянэ» была завершена Хачатряном в конце 1942 года.

Сценическое действие «Гаянэ» предваряется кратким оркестровым вступлением, построенным на ведущих лейтмотивах балета — мотиве «борьбы» и мотиве «вражеских сил»¹.

Первый акт балета — яркая, написанная сочными красками жанровая картина. Жгучее полуденное солнце заливает своими лучами широко раскинувшуюся долину в одном из пограничных районов Советской Армении. Вдали виднеется цепь снежных гор. В колхозе «Счастье» идет сбор нового урожая. Во главе работающих молодая колхозница Гаянэ и ее брат Армен.

В едином потоке симфонического развития чередуются массовые танцы: «Сбор хлопка», «Танец хлопка», «Танец

¹ Разбор балета сделан по клавиру, опубликованному в 1947 году (Музфонд, Москва) и авторской партитуре.



А. И. ХАЧАТУРЯН



Сцена из балета «Гаянэ» (I акт)

мужчин». Они вводят в сценическое действие, создавая ощущение радости свободного труда, изобилия даров природы. По щедрости красок эти танцы невольно вызывают ассоциации с солнечными картинами Мартинеса Сарьянна.

Музыка первого танца (№ 1 и 1-а—*Allegretto* виопон (горро) построена на мелодии армянской народной песни «Пшати цар»—«Пшатовое дерево».

Allegretto ma non troppo

Fl. Ob.

Vcl. *sf*

Мастерски использует композитор характерные для армянской народной музыки приемы ритмо-интонационного варьирования, ладовой шюансировки (в различных голосах подчеркиваются знаки дорийского и эолийского минора). С каждым новым проведением мелодия обращается ориентирующимися фигурациями (у скрипок), подголосками (у виолончелей), возникающими из ее же мотивных элементов и приобретающими самостоятельные мелодические контуры. На этой основе возникают различные полимелодические образования.

Сильную динамику сообщают музыке ритмические перебои, вводимые в остинатный ритм танца, расщепление мелодии ассиметричными ей тактами, элементы полиритмии (несовпадающие акценты в различных голосах) и т. п.

Излагаемая деревянными, а затем медью главная тема танца достигает в кульминации в аккордовом изложении большой туттийной силы звучания. Все это придает особую полнокровность музыке танца.

Следующий — медленный, полный грации, капризно ритмованный, окрашенный мягкими мелизмами танец (№ 2, *Allegretto*) также имеет в своей основе народные мотивы. Удивительно органично соединил А. Хачатуриян мелодию лирического народного танца «Гна ари, ман

ари» («Иди и возвратись») с мотивами круговых плясок — «гендов»: «Аштараки» («Аштаракская») и «Дарнико ойнар», создав на их основе развернутую форму рондо. Первая танцевальная мелодия играет роль рефrena (As-dur), а две другие — эпизодов (f-moll)¹.

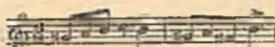
По своему характеру «Танец хлопка» контрастирует первому танцу, но в нем также обращают на себя внимание излюбленные Хачатурианом приемы полиритмических сочетаний, наслоений самостоятельных мелодических линий. Укажем, например, на проведение в одновременном звучании с основной темой, излагаемой скрипкой, выразительного наигрыша флейты и засурдиненной трубы.



На народной основе построен и третий танец (№ 3, «Танец мужчин», *Moderato*). Замечательно переданы в нем колорит армянских героических и свадебных пля-

¹ К объединению нескольких народных мелодий и созданию на этой основе развернутых музыкальных форм (в том числе и рондо) в армянской музыке обращались еще до Хачатуриана Комитас — в хоровой музыке, Спендиаров — главным образом в опере «Алмас».

сок, характер звучания народных инструментов (зурны, доола). Это один из наиболее симфонически развитых массовых танцев балета. Призываю звучит у валторни ла-пидорная тема народной пляски «Тригги»:



Захватывая в своем убыстряющемся движении все новые регистры и группы оркестра, она вырастает до мощного звучания *tutti, fff*. Особую стремительность придают танцу энергичные ритмические перебои, темпераментные опевания тоники, секундовые сдвиги по ступеням лада, настойчивые интонационные повторы, напоминающие пронзительные, словно «захлебывающиеся» наигрыши зурны.

Этот танец мужественной силы и молодости непосредственно подводит к следующим сценам (№№ 3-а, 4, 5, 6, 7, 8, 8-а), где в конкретной бытовой обстановке дается экспозиция основных героев балета и происходит связка драматического конфликта.

Наступает час отдыха. Несут кувшины с водой и вином, хлеб, мясо, фрукты. Расстилаются ковры. Колхозники располагаются кто под деревом, кто в тени навеса. Молодежь танцует. Только Гаянэ грустна и озабочена. Ее муж Гико пьянистует, пренебрегает работой, сбирает семью. Сейчас, бросив работу в колхозе, он требует, чтобы и жена ушла вместе с ним. Гаянэ отказывается. Колхозники пытаются образумить его. Между Гико и братом Гаянэ Арменом возникает ссора.

В это время в колхоз приезжает в сопровождении двух бойцов командир пограничного отряда Казаков. Гико исчезает. Колхозники приветствуют пограничников, дарят им цветы, угощают. Казаков выбирает большую красную розу и дарит ее Гаянэ. После ухода Казакова с бойцами появляется наблюдавший из-за дерева Гико. Он вновь требует, чтобы Гаянэ ушла с ним, бросив работу, и грубо оскорбляет ее. Возмущенные колхозники изгоняют Гико из своей среды.

Для музыкальной характеристики героев композитор создает танцы-портреты, находя в каждом отдельном случае индивидуализированные интонации, лейтмотивы.

Мужественными, героическими танцами обрисованы Армен и Казаков. Энергичными маршевыми ритмами, сильными акцентами отмечен танец Армена (№ 7, *Allegro marziale*), близкий по характеру армянским народным танцам типа «Кочары». Здесь хочется указать также на смягчающий мотерику танца напевный контрастирующий голос (валторны и виолончели).

Четвертый и восьмой номера («Приезд» и «Отъезд Казакова»), характеризующие Казакова, насыщены волевыми, призывными интонациями, ритмами скачки-фанфарными сигналами, большими динамическими нагнетаниями.

Еще во вступлении к балету звучал у медных решительный, драматически насыщенный мотив, начинавшийся активной восходящей квинтой, условно названный нами мотивом борьбы¹. Далее он появится во многих драматических сценах балета. Здесь же он становится лейтмотивом Казакова.



В полном жизни, темпераментном «Танце Нуна и Ка-реня» (№ 5, *Allegro giocoso*) обрисованы друзья Гаянэ—балагур, весельчак Карап и задорная Нуна. Скерцозный характер дуэта передается как оживленными игривыми мотивами (струнные, а затем и деревянные), так и при-чудливым ритмом, отбиваемым литаврами, малым и большим барабанами и роялем.



¹ Эта тема, как и почти весь круг героических интонаций балета, ассоциируется с волевыми, мужественными темами из фор-

В музыкальной сцене «Ссоры» (№ 3-а, *Allegretto*) возникает и лейттема, характеризующая темные силы. Здесь она связана с Гинко, а позднее будет ассоциироваться с образами злоумышленников. То зловеще погружающая у бас кларнетов, фаготов, контрабасов, то угрожающе атакующая, она резко контрастирует с интонационным строем положительных образов.

Дальнейшее развитие эта тема получит в № 8-б и в симфонической картине «Пожар», где в изложении терциями, сектами и особенно тритонами она приобретет еще более угрожающий характер.



С наибольшей полнотой показан в первом акте образ Гаянэ. Обрисовке ее прекрасного, глубоко человечного облика, раскрытию ее душевных переживаний А. Хачатуриян отдал всю выразительную силу своего мелоса, все богатство оттенков лирической сферы своей музыки. Именно в связи с этим образом в музыку балета вошли особенно человечные, лирически теплые интонации. Музыка, характеризующая Гаянэ, как бы вобрала в себя интонации многих лирических тем Хачатуриана, в частности из фортепианного и скрипичного концертов. В свою очередь, из нее многое перейдет в лирические страницы Второй симфонии, виолончельного концерта, а также балета «Спартак» (образ Фригии).

Образ Гаянэ фигурирует на протяжении всего балета неотрывно от массовых сцен, от жизни всего коллектива. Это в полном смысле слова центральный сквозной образ. Впервые же непосредственная характеристика Гаянэ дана в I акте в сцене ссоры (№ 3-а) и в двух ее танцах (№ 6 и 8).

типианного концерта, 1-й и 2-й симфоний и от части балета «Спартак» Хачатуриана.

В сцене «Ссоры» возникает (у скрипок, виолончели и валторны) музыкальная тема, которая далее будет связываться с наиболее активными сторонами натуры геройни. Насыщенная большой эмоциональной силой, полная внутреннего драматизма, она передает душевные переживания Гаянэ: ее гнев, протест, стойкость в борьбе.

В дальнейшем, в наиболее драматические моменты, мы не раз будем сталкиваться с «борьбой» музыкальной темы Гаянэ с мотивом Гико (во II акте— № 14, в III акте— № 25). На основе их «единоборства» возникнут своеобразные драматические лейтэпизоды.

В той же сцене в заключающем эпизоде (*Andante*) экспонируются и другие стороны характера Гаянэ: нежность, женственность. Этот эпизод является как бы эмоциональным выводом, кульминацией всей сцены.

После небольшого импровизационного вступления, основанного на печально встревоженных, просящих, умоляющих фразах фагота, появляется на фоне равномерно ритмованных аккордов арфы и струинного квинтета проникнутая глубоким чувством мелодия солирующей скрипки (*Lento*).

Напевная, удивительно пластичная в своем движении, она рисует полный нежности и поэзии внешний и внутренний облик Гаянэ, создает ощущение правственной чистоты и душевного благородства. В дальнейшем эта мелодия приобретет значение лейттемы Гаянэ и будет неоднократно появляться в музыке балета, изменяясь и варьируясь в зависимости от развития музыкально-сценического действия.

Lento (88.96) Vno solo

76 p molto espressivo

Lento (88.96) Quint. Arpa

crescendo ed accelerando

crescendo ed accelerando

Последующее раскрытие образа Гаянэ в первом акте происходит в двух ее танцах (№ 6 и № 8).

В № 6 (Adagio) приведенная выше лейттема излагается виолончелями, а затем получает развитие в двухголосной инвенции (засурдиненные скрипки).

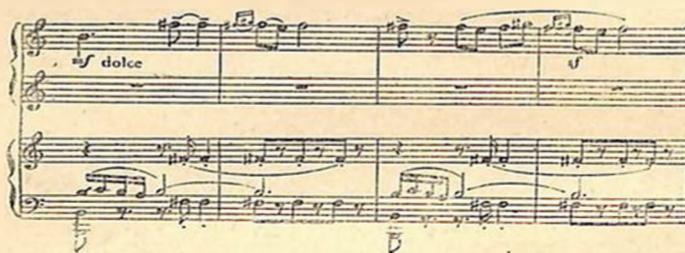
Музыкальное высказывание Гаянэ насыщается интонациями мольбы, выражая сдержанную душевную боль. Этим же настроением проникнута и музыка № 8-а — трепетно взволнованное арпеджио арфы.

Итак, первый акт балета — экспозиция действующих лиц, завязка музыкально-драматического конфликта, начало столкновения сил «действия» и «контрдействия».

В заключение вновь звучит мелодия первого танца («Сбор хлопка»), создавая своеобразное музыкальное обрамление акта, перекидывая от его начала к концу интонационную и тональную «арку». Это сообщает большую завершенность музыке всего акта.

Второй акт переносит зрителя в дом Гаянэ. Родные, подруги, друзья пытаются развлечь ее.

Полон обаяния, грациозен первый танец девушек-ковровщиц (№ 9, *Moderato*). Тонким плетением мелодий, мягкими подголосками, имитациями, красочными ладовыми сопоставлениями (на выдержанную тонику в басу накладываются в других голосах мотивы, находящиеся в различных ладовых сферах), наконец, своей удивительной напевностью этот танец напоминает некоторые девичьи лирические хоры и танцы Комитаса и Спендиарова (в опере «Алмаст»).



Композиционное строение этого танца приближается по форме к рондо. Музыкальный тематизм его очень разнообразен и близок по своему складу армянской народной музыке (в основе одной из тем лежит развитый композитором фрагмент подлинной народной мелодии «Калоси пркен»—«Ободок колеса»). Большую свежесть звучанию придают тональные сопоставления между эпизодами (h-as).

За танцем ковровщиц следуют: «Туш» (№ 10, *Allegro vivo*) с его приподнято праздничными интонациями, игривые и кокетливые вариации Нуна (№ 10 а, *Allegro vivo*) с их капризно причудливой ритмикой:



Во втором предложении темы здесь использованы интонации известной песни Саят-Новы «Кани вур джанем» («Пока я жив»). Соответственно с образом Нунэ композитор придал этой лирической мелодии жизнерадостный, оживленный характер.

Вариации сменяются подчеркнуто тяжеловесным, комедийным танцем стариков. В нем использованы две близкие по ритмическому движению народные плясовые мелодии, объединенные в трехчастную форму (крайние разделы g-moll, а средний f-dur).



Атмосфера веселья и дружеской задушевности нарушается приходом Гико (№ 12, сцена). Печально звучит преображенная лирическая тема Гаянэ (соло альта). Тревожно пульсируют остинатные триоли уменьшенных септаккордов, обостренных «стонущими» задержаниями. Какое-то ощущение скованности, настороженности вносит мерно ритмованный тонический органный пункт в басу при постоянном ощущении вместе с тем двух тона — d и g. Появляется лейтмотив Гаянэ, звучавший в сцене ссоры (I акт) и условно названный нами мотивом гнева, стойкости, борьбы. На этот раз благодаря большиним секвентным пагнестаниям, сильным туттийным кульминациям, ладо-гармоническим обострениям (лад с двумя увеличенными секундами) он приобретает в своем развитии еще более взволнованный, активный характер (Audacioso affetuoso). И вновь, как и в сцене ссоры, но в усиленном звучании тромбонов, тубы, вступает в противодвижении зловещий мотив Гико.

Гости уходят. Гаянэ укачивает ребенка. Тонким музыкально-драматургическим приемом композитор переключает все внимание слушателя на Гаянэ, на ее душевые переживания. Исчезают противоборствовавшие в предыдущей сцене мотивы Гаянэ и Гико; музыка постепенно

пенно истаивает в сопоставлении восходящих квартсекстаккордов далеких тональностей. Начинается колыбельная Гаянэ (№ 13, *Audaute*).

Один из самых вдохновенных номеров балета, колыбельная проникнута глубоким и искренним чувством. Качая ребенка, Гаянэ отдается своим мыслям. Очень распространенный в армянской народной музыке жанр, колыбельная переводится здесь в глубоко психологический план. Начинается она как бы всхлипывающими фразами гобоя на фоне нисходящих терций у кларнетов. Далее (сперва у флейты на фоне арфы и флагфона, а затем у скрипки на фоне валторны) льется нежная, задушевная мелодия.

Andante

Большой экспрессии достигает музыка в средней части. Печальные интонации гобоя (из вступления к колыбельной), развиваясь в восходящих секвенциях напряженно звучащих аккордов, вырастают в музыку страстного душевного излияния.



Органично вплел А. Хачатуриян в музыку колыбельной мотивный фрагмент народной лирической песни «Чем крина хагал» («Не могу танцевать»).

Колыбельная написана в сложной трехчастной форме. В репризе вновь появляется и постепенно затухает нежная «баюкающая» мелодия.

К Гико приходят три незнакомца, которые оказываются злоумышленниками. Они делят с ним добычу. Собираясь бежать вместе с ними, Гико сообщает о своем решении из мести поджечь колхоз. Тщетно пытается Гаянэ преградить им дорогу, убедить мужа не свершать преступления. После краткой неравной борьбы Гико сильным ударом отталкивает Гаянэ, запирает ее и скрывается вместе с преступниками.

В этой сцене (№ 14, *Moderato*) в большом симфоническом развитии вторгается тема «вражеских сил»; она заполняет в аккордовом изложении, в полифонических сочетаниях все голоса оркестра, особенно меди, создавая ощущение грозной силы.

Ей противостоят тревожно звучащие, стонущие мотивы Гаянэ из колыбельной, напряженно развивающийся мотив «гнева», «борьбы»:



Наконец, на остинатной фразе арфы вступает уже искаженная (излагаемая баскларнетом), тема Гаянэ (Largo).

Этот музыкальный номер—своеобразная сонатная разработка—органично вливается в заключающий акт музыкальный эпизод, основанный на мотивах Гаянэ и раскрывающий образ потрясенной молодой женщины.

Действие третьего акта происходит в высокогорном селении курдов. Уже в оркестровом вступлении (*Allegro risoluto*) появляется совершенно новый круг интонаций. Это прежде всего оживленные, энергичные курдские пляски. Варьируясь, развиваясь, они создают красочный бытовой фон, на котором происходит дальнейшее действие. Армен встречается со своей возлюбленной, курдской девушкой Айшой. Но ее любит и курдский юноша Исмаил. В порыве ревности он бросается на Армена, которого загораживает Айша. Отец Айши примиряет молодых людей. Появляются заблудившиеся в горах злумышленники, ищущие дорогу к границе. Заподозрив недобро, Армен незаметно посыпает предупредить пограничников, а сам берется провести незнакомцев к границе.

Как и в предыдущих актах, музыкально-сценическое действие развивается на основе контрастов. Стремительная плясовая музыка вступления смняется чудесной картиной рассвета (№ 15, *Leuto*).

Наложение различных тональных пластов (здесь возникают колоритные политональные соотношения),

охват крайних регистров оркестра, «мерцающие», трепетающие октавы в верхних голосах струнных, томные «вздохи» виолончелей и арфы, словно застывшие органные пункты в басу, наконец, введение мелодии (у солирующей флейты), близкой мугаму «Геджас», ранее использованному Спендиаровым в «Эриванских этюдах»,—

все это создает ощущение воздуха, простора, пробуждающейся природы.

Непосредственно из музыки рассвета возникает интонационный образ Айши. Танец курдской девушки (№ 16, *Allegro moderato*) с его вальсовым ритмом и поэтической мелодией скрипок полон грации и изящества. Какое-то особое ощущение томности, нежности придают ему сопутствующие основной мелодии исходящий ход (в нижнем голосе) и «ласковые» подголоски флейт.

Начинается курдская пляска (№ 17, *Allegro*). Волевые ритмы, резко подчеркнутые ударными, воинственные кличи захватывают звучание всего оркестра. Сильные акценты, резкие тональные смещения, общая туттийная звучность создают ощущение неудержимой, стихийно прорвавшейся силы.

И вновь—нежная мелодия Айши (№ 18, *Allegro moderato*); повторяется, лишь в несколько сжатом виде, ее вальс.

Таким образом, №№ 16, 17, 18 образуют развернутую сложную трехчастную форму, объединяющую резко контрастирующие образы.

Далее следует любовный дуэт Айши и Армена (№ 19, *Moderato*). В его основе—мотив Армена и выразительная мелодия Айши. С большим мастерством контрапунктически сочетает А. Хачатуриан тему Айши и вторую половину народной песни «Калоси пркен» (знакомую нам уже по «Танцу ковровщиц» из II акта).

После небольшой музыкальной сцены (№ 20, *Risoluto*—приступ ревности Исмаила и примирение его с Арменом), где сталкиваются мотив Армена и измененные мотивы «вражеских сил» и «борьбы», следует полный энергии и силы армяно-курдский танец (№ 21, *Allegretto*).

№№ 22 (сцена *Listesso tempo*), 23 («Вариации Армена» *Allegro vivace*) и 24 (сцена *Allegro molto*—появление злоумышленников, их борьба с Арменом) подготавливают кульминацию акта, являющуюся вместе с тем развязкой драматического конфликта—«Раскрытие заговора» (№ 24-а, *Allegro con colore*), «Пожар» (№ 25, *Andante sostenuto*).

В музыку прокрадывается зловещий мотив «вражеских сил». Ему противостоит мотив Армена. Видоизменя-

ясь он сближается в одном из своих вариантов с армянским народным «Вагаршапатским» танцем.

Пограничники во главе с Казаковым поспеваю на помощь Армену и задерживают преступников. Вдали вспыхивает зарево пожара — горят подожженные Гико колхозные склады; колхозники тушат пожар. На помощь к ним спешат пограничники и курды. Свершив преступление, Гико пытается скрыться, но его останавливает и обличает перед народом Гаянэ. В порыве злобы и отчаяния Гико ранит Гаянэ ножом.

В этих сценах музыка достигает большого драматического напряжения, подлинной симфоничности развития.

На остинатном тревожном ритмованном фоне вновь растет в басах мотив «вражеских сил». Появляясь в терцовом, аккордовом изложении, он захватывает все новые регистры. В дальнейшем, в разработке этот мотив будет «врывааться» со все нарастающей силой, покрывая своим звучанием (атакирующие ходы квартами у труб и тромбонов) мощные *tutti* оркестра.

Мотиву этому противостоит героический мотив, связанный с образом Казакова, но получающий здесь более обобщенное значение. Каждое новое проведение мотива «вражеских сил» рождает новые, противодействующие ему мотивы, усиливающие и расширяющие круг героических образов борьбы. Один из этих мотивов ассоциируется со звучанием набатной темы из Второй симфонии А. Хачатуриана, а другой войдет впоследствии мотивным фрагментом в написанный композитором Государственный гимн Армянской ССР.

Маркированные ритмы, синкопическое смещение акцентов, завишающие аккордовые пассажи в верхних регистрах, сильные нагнетания восходящих секвенций, нарастание динамики к мощным *tutti fff*, наконец тревожные возгласы медных, — все это создает образ разбушевавшейся стихии, усиливая тем самым драматическое напряжение.

В сцене «пожара» получает свое кульминационное развитие и завершение лейтэпизод, возникший в сцене скоры (II акт, № 3а).

¹ В первоначальной редакции колхозные склады поджигают иностранные диверсанты.

Вновь сталкиваются мотивы Гико, «вражеских сил» с мотивами «гинева», «борьбы» Гаянэ. Эта драматизированная музыкальная сцена «выливается» в лирическое высказывание Гаянэ (Adagio), являющееся эмоциональным выводом всей картины. Лирическая тема Гаянэ приобретает здесь характер скорбной ламентации; она развивается от печальной мелодии английского рожка (на фоне тромбона скрипок и стонущих секунд скрипок и альтов) к драматически напряженному оркестровому tutti.

Последний, четвертый акт — смысловой итог всего балета. В нем получает яркое воплощение идея дружбы народов, воспевается счастливая трудовая жизнь советских людей, их патриотизм, преданность общественным интересам.

Прошло время. Пострадавший в результате пожара колхоз «Счастье» снова вступил в строй. В гостях у колхозников представители воинских частей: русские, украинцы, грузины. Встречаются Казаков с оправившейся от ран Гаянэ. Их связывает чувство глубокой, возвышенной и чистой любви. Зародившееся еще в I акте в начале драматических событий оно здесь раскрылось полностью. Любовь Гаянэ и русского офицера не только лирическая тема балета, она вместе с тем символизирует идею дружбы русского и армянского народов. Начинаются веселые пляски. Праздник заканчивается объявлением о предстоящем браке Гаянэ и Казакова, Айши и Армена, Нуна и Карэна.

Музыка последнего акта словно озарена лучами солнца. Уже первый номер его (№ 26, — вступление, сцена и адажио Гаянэ) проникнут ощущением света, жизни, полноты счастья. На фоне арпеджио арфы, трелей флейт и кларнета возникает импровизационный напев, напоминающий народные гимны солнцу — «Саари». Обрамленная радостью звучащими танцевальными мелодиями, вновь появляется лейттема Гаянэ.

Теперь она вырастает в поэтическую, широкую по диапазону кантилену.



В ней «красцветает» все светлое, ликующее (мажорные арпеджио триолями арфы, колорирующие тональные сопоставления, светлые регистры дерева и виолончели), и наоборот, исчезают появившиеся во II и III актах горестные, минорные интонации.

Адажио Гаянэ сменяется «Танцем розовых девушек» и Нуиэ (№ 27, *Allegretto*), затем массовой сценой выхода народа (№ 28), построенной на музике I акта (№ 4), и степенным «Танцем стариков и старух» (№ 29, *Andante*).

Далее следует целая танцевальная сюита, основанная на плясовых мелодиях различных народов—танцуют гости, прибывшие из различных братских республик.

Начинается сюита огненно темпераментной «Лезгинкой» (№ 30, *Allegro impetuoso*). Приемами мотивной разработки, резкими ритмическими перебоями, характерными тональными смещениями на секунду, введением подголосков, асимметричных предложений Хачатуриян достигает огромного нарастания динамики.

В оркестре слышатся бойкие наигрыши балаласк; как бы нехотя, вступает мелодия русской плясовой (№ 31, *Andante*):

Andante



С каждым новым проведением она набирает темп, силу, энергию.

Хачатуриан проявил тонкое понимание особенностей русской народной музыки. Пляска написана в вариационной форме. С большим мастерством композитор варьирует мотивы, ритмы, тембры оркестра, вводит оживленные орнаментирующие голоса, резкие тональные сдвиги и т. д.

Полный мужественной силы, задора и удали русский пляс сменяется также блестящие оркестрованными и симфонически развитыми армянскими танцами: «Шалах» (№ 32, *Allegro moderato*)



и «Узундара» (№ 33, *Allegretto moderato*).

Следует отметить исключительную ритмическую оструту этих танцев (в частности, наличие несовпадающих акцентов, асимметричных предложений, элементов полиритмии).

Наконец, после развернутого, отмеченного своеобразным ладовым колоритом вальса (№ 34) начинается один из самых ярких и оригинальных номеров балета—«Танец с саблями» (№ 35, *Presto*).

Presto

В этом танце особенно ярко проявилась стремительная, стихийная сила ритма воинственных плясок народов Закавказья.

Большого эффекта достигает композитор введением в это неистовство ритма пленительной напевной мелодии (скрипки, альты, виолончели и саксофон), знакомой нам еще по драме Армена и Айши из III акта.

Особую нежность придают ей мягкие подголоски флейт, основанные на интонациях народной песни «Кало-си прикен». Хочется обратить здесь внимание на элементы полиритмии: сочетание двух- и трехдольности в разных голосах.

Завершается IV акт бурным «Украинским гопаком» (№ 36, Allegro vivace), развернутым в форму рондо (в одном из эпизодов использована украинская народная песня «Как пошел, пошел козел») и, наконец, празднично ликующим финальным маршем.

Все плюют заздравную чашу, славя советскую отчизну, свободный труд и дружбу между народами.

* * *

Основная идея балета «Гаянэ» синтезирует ведущие идеи мотивы творчества А. Хачатуриана. Это идея высокого советского патриотизма, кровной связи в советском обществе интересов личных и социальных.

Преодолев во многом хроникальность, прозаизм, драматургическую рыхлость, а местами и надуманность либретто, Хачатуриан сумел воплотить в музыке содержание балета более реалистично, через столкновения человеческих характеров, через чувства и переживания героев на фоне широких народных сцен и романтически опоэтизованных картин природы.

Балет «Гаянэ»—реалистическая музыкально-хореографическая повесть о советских людях, об их новом отношении к труду, об их любви и преданности родине. В развернутых массовых сценах раскрывается жизнь колхозников, пограничников в борьбе, труде и на досуге.

Партитура содержит немало красочных сцен, которые представляют собой обобщающие образы народной жизни. Достаточно хотя бы напомнить сцену сбора урожая или воплощающий идею дружбы народов финал балета. Непосредственно связаны с народными сце-

нами и музыкальные пейзажи в балете. Природа здесь не просто живописный фон; способствуя более полному и яркому раскрытию содержания балета, она олицетворяет идею изобилия, расцветающей жизни народа, его духовной красоты. Таковы, например, красочные музыкальные картины природы в I («Сбор урожая») и III («Рассвет») актах. Зловещее зарево — симфоническая картина «Пожар» в III акте, воплощает образ вражеской силы, бедствия и народного гнева.

Через весь балет проходит тема духовной красоты и подвига простой советской женщины Гаянэ, смело вступающей в борьбу с темными силами, которые пытаются нарушить мирную колхозную жизнь. Создавая многогранный образ Гаянэ, правдиво передав ее душевые переживания, Хачатурян вплотную подошел к решению одной из наиболее важных задач советского искусства — воплощению образа положительного героя, нашего современника. В образе Гаянэ раскрывается основная гуманистическая тема балета — тема нового человека, носителя социалистической морали. Это не «резонерская фигура», не абстрактный «рупор духа времени», не носитель отвлеченной идеи, а индивидуализированный образ живого человека с богатым, сложным духовным миром, глубокими психологическими переживаниями. Все это определило большую человечность, обаяние, удивительную теплоту образа Гаянэ.

Гаянэ показана в балете и как нежно любящая мать, и как смелая героиня-патриотка, самоотверженно преданная общественным интересам и находящая в себе силу обличить перед народом мужа-преступника. Композитор раскрывает всю глубину страданий Гаянэ и полноту обретенного ею в борьбе счастья. Интонационный образ Гаянэ отмечен большим внутренним единством; он развивается от поэтического монолога и двух лирических танцев I акта, колыбельной, сцены ссоры к восторженному любовному адалио — дуэту с Казаковым в finale.

По существу можно говорить о симфонизме в развитии этого образа. Музыка, характеризующая Гаянэ, исключительно естественна, задушевна, органично связана с лирической сферой армянских народных мелодий. Музыкальные номера, связанные с образом Гаянэ, относятся к самым вдохновенным страницам балета. В них палитра выразительных средств Хачатуряна, обычно яркая, декоративная, становится как-то мягче, нежнее, прозрачнее.

Это проявляется и в мелосе, и в гармонии, и в оркестровке. В целом в музыкальном образе Гаянэ скрещиваются основные идеи балета, он излучает на всю партитуру исключительный лиризм и поэтичность. Правильно указывает Ю. В. Келдыш, что «образ Гаянэ является драматургическим центром, в котором сходятся и пересекаются различные линии действия»¹.

Меткие музыкальные характеристики имеют Нуунэ, Айша, Армен. Каждый из этих образов наделен своим кругом интонаций: Нуунэ—игривыми, скерцозными; Айша—нежными, томными и вместе с тем отмеченными внутренним темпераментом; Армен—мужественными, волевыми, героическими. Менее выразительно и односторонне, в основном лишь фанфарной темой подан Казаков. Его музыкальный образ недостаточно убедителен и схематичен. То же можно сказать и об образе Гико, обрисованном лишь одной черной краской—зловещими, ползучими хроматическими ходами в басу.

При всем своем интонационном своеобразии музыкальный язык действующих лиц, за исключением Гико и злоумышленников, органично связан с музыкальным языком народа.

Жанр «Гаянэ» включает в себя черты и лирико-психологической, и бытовой, и социальной драмы.

Полные жизни и динамики народные сцены (особенно в I, III и IV актах) сочетаются в балете с индивидуализированными портретами отдельных героев, с более «личными», психологически углубленными номерами (котлыбельная, адалио Гаянэ, дуэт Айши и Армена и другие); героическое, драматическое, а местами и трагедийное начало—с жанровыми зарисовками и проникновенной, тонкой лирикой.

В балете «Гаянэ» Хачатурян смело разрешил трудную творческую задачу достижения подлинного синтеза традиций классического балета и национального музыкально-хореографического искусства. Широко использует композитор многообразные типы и формы «характерного танца». Насыщенные интонациями и ритмами народной музыки, а зачастую основанные на подлинных образцах народных танцев, они служат средством обрисовки реального бытового фона или характеристики от-

¹ Ю. Келдыш, Новая постановка «Гаянэ». «Советская музыка», 1952, № 2.

дельных персонажей. Укажем, например, на мужской танец в I акте, курдский танец во II акте, на полные грации и изящества танцы девушек, на музыкальную характеристику Карэна и пр. Танцы-портреты образно характеризуют основных героев — Гаянэ, Армена, Нуна и других. Живым содержанием насыщены в балете классические формы вариаций, адалио, pas de deux pas de trois, pas d'action и т. д. Напомним совершенно отличные друг от друга вариации Армена, Нуна, адалио Гаянэ — проникнутый глубоким чувством психологический монолог, лирическая кульминация I акта, pas de deux Нуна и Карэна — комедийный дуэт, вызывающий ассоциации с армянскими народными дуэтами типа «Абрбани»; наконец, драматическую сцену «ссоры» (II акт) — своеобразное pas d'action и т. п. Партитура балета «Гаянэ» содержит развернутые пантомимы, симфонические картины как «Рассвет», «Пожар» непосредственно включенные в развитие действия. В них проявились талант и мастерство Хачатуриана-симфониста.

Существует мнение, что Хачатуриану не удался финал, якобы выключенный из сквозного действия балета и носящий дивертисментный характер. Думается, что это не совсем так. Прежде всего, вся история балета показала, что дивертисмент не только не противоречит музыкально-хореографической драматургии, но, наоборот, является одним из сильных и впечатляющих ее элементов, конечно при условии уместного, осмыслиенного применения, способствующего раскрытию общего замысла произведения. Именно таким и представляется нам финальный дивертисмент — соревнование танцев различных народов. Эти танцы написаны настолько ярко, насыщены такой эмоциональной силой и темпераментом, так органично дополняют друг друга и сливаются в едином нарастающем к финалу потоке звучания, что воспринимаются не как отдельные танцевальные зарисовки, а как обобщающий образ народного празднества — воплощение идеи братской дружбы народов, гимн труду, свободе, счастью.

Для Хачатуриана балет не театрализованная танцевальная сцена. Следуя классическим традициям балетного творчества Чайковского, опираясь на богатейший опыт советского музыкально-хореографического искусства, композитор исходит из понимания балета как целостного музыкально-сценического произведения. Каждая хореографическая сцена должна быть подчинена драма-

тургической необходимости, раскрытию основного замысла, включена в общий поток симфонического развития.

«Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку, — писал А.Хачатуриян, — я это задание твердо поставил перед собой и, мне кажется, что всякий пишущий оперу или балет это должен делать»¹.

В зависимости от содержания, драматической роли той или иной сцены, того или иного номера Хачатуриян обращается к различным музыкальным формам, начиная от простейших куплетных, двух и трехчастных до сложных сонатных построений. Кроме того, добиваясь внутреннего единства музыкального развития, он объединяет отдельные номера в более развернутые музыкально-хореографические сцены. Показательны в этом отношении и весь I акт, обрамленный интонационной и тональной аркой, и финал балета, представляющий собою, как уже отмечалось, подчиненную единому замыслу симфоническую сюиту, и «танец хлопка», близкий по своему строению форме рондо и, наконец, сквозной, непрерывный в своем драматическом нарастании II акт со сценой сцены в центре.

Значительное место в музыкальной драматургии балета занимают лейтмотивы. Взаимосвязь их придает музыке единство, способствуя более полному раскрытию образов и обуславливая собой симфонизм балета. Выше указывалось на героические лейтмотивы Армена, Казакова, на резко контрастирующий им зловещий лейтмотив Гико, «вражеских сил», и, наконец, на лейттему Гаянэ.

Наиболее полное развитие получает лейттема Гаянэ: исжно, мягко звучащая в первом акте, она становится в дальнейшем все более драматически напряженной, ее очертания изменяются, деформируются. В финале же она звучит просветлению, приобретая характер широкой кантаты, обрамленной танцевальными мотивами.

Встречаются в балете и лейтинтонации, как, например, интонации народной песни («Калоси прген», появляющиеся три раза: в «Танце ковровщиц», в «Дуэте Армена и Айши» и в «Танце с саблями»).

Несомненно сильнейшей стороной музыки балета является ее народность. Слушая музыку «Гаянэ», нельзя не согласиться со словами прославленного армянского

¹ А. Хачатуриян, Моя работа над балетом, газ. «Хорурданн Айстан» (на арм. яз.), Ереван, 2 октября 1939 г.

художника Мартироса Сарьяна: «Когда я думаю о творчестве Хачатуриана, передо мной встает образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки ее. В красоте его плодов и листьев, величавой кроне живет сила Земли. В творчестве Хачатуриана воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм»¹.

Широко использует Хачатуриян в «Гаянэ» подлинные образцы народной музыки. Он обращается к трудовым, шуточным, лирическим, геронческим песням и танцам, к народной музыке—армянской, русской, украинской, грузинской, курдской. Используя народные мелодии, А. Хачатуриян обогащает их многообразными средствами гармонии, полифонии. При этом он проявляет большую чуткость в сохранении духа и характера народного образца.

«Принцип бережного и чуткого отношения к народной мелодии, при котором композитор, оставляя тему в неприкословенности, стремится обогатить ее гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительность колористическими средствами оркестра и хора и т. п., может быть весьма плодотворным»². Эти слова А. Хачатурияна в полной мере применимы к балету «Гаянэ». Музыка его интересна как замечательный образец приложения в драматургических целях обработки и симфонизации народных мелодий. В этом отношении Хачатуриян следовал традициям русских классиков и Спендиарова. Одним из излюбленных приемов являются у него приемы удержаных мелодий при изменяющейся гармонической и оркестровой фактуре, объединение нескольких народных мелодий, опевание основной темы дополняющими голосами и т. п.

Как уже говорилось, в «Сборе хлопка» (№ 1) использована народная мелодия «Пшати цар» («Пшатовое дерево»), подвергнутая интенсивному развитию. Смело применяет композитор к ней приемы ритмо-интонационного варьирования, мотивного дробления, объединения и развития отдельных мотивных «зерен». Второй танец («Танец хлопка») имеет в своей основе мелодии лирической

¹ Цит. по статье М. Атарбекян, Мастерство. Газ. «Коммунист» (Ереван) от 15 октября 1955 г.

² А. Хачатуриян, Как я понимаю народность в музыке. «Советская музыка», 1952, № 5.

народной песни-пляски «Гна ари ман ари» (Иди и возвратись) и двух массовых танцев-гендов. Чередуясь, они образуют своеобразную форму рондо. Выше обращалось внимание на то, с каким вкусом и тонким ощущением приемов народного исполнительства ввел Хачатуриян здесь дополнительный голос засурдиненной трубы, подражающий наигрышу зурины. Стремительный в своем движении «Танец мужчин» (№ 3) весь вырастает из мотивов народных мужских плясок (один из вариантов «Триги», а также «Зокская свадебная»). «Танец мужчин» тоже является характерным примером симфонического развития народных ритмо-интонаций.

Большое симфоническое развитие получают в IV акте подлинно народные танцы «Шалахо» (№ 32), «Узундара» (№ 33), «Русская плясовая» (№ 31), «Гопак», а также украинская песня «Как пошел, пошел козел» (№ 36). И всюду здесь, обогащая и развивая народные темы, композитор показал прекрасное знание особенностей музыки различных народов. «При обработках народных (армянских, украинских, русских) мотивов, — пишет К. Сараджев, — композитором создавались свои темы, сопутствующие (контрапунктирующие) народным, в такой степени стилистически родственные по духу, колориту, что органическая их спаянность приводит в изумление и заставляет восторгаться»¹.

Часто А. Хачатуриян инкрустирует в свою музыку отдельные попевки, фрагменты народных мелодий. Так, в «Вариациях Армена» (№ 23, такты 29—48) введен мотивный фрагмент из «Вагаршапатского танца», в «Танце стариков и старух» (№ 29) — из народной пляски «Дой, дой», в «Танце стариков» (№ 11) — из народных плясок «Кочари», «Аштараки», «Кяндрбаз», а в «Армяно-курдском танце» (№ 21, *riu masso*) городской тбилисской мелодии, сопровождающей борьбу «Сачидао» и близкой ей музыки армянского коха.

В «Вариациях Нунэ» (№ 10а) можно проследить интонации, восходящие к различным армянским народным песенно-танцевальным истокам. Уже в ее первых тактах ощущается близость к начальным ритмо-интонациям народных танцевальных песен «Сар Сипанэ Халатэ» («Вершина Сипан в Хлатэ») или «нар Мушли, Мушли оглан»

¹ К. Сараджев, Яркий спектакль, газ. «Коммунист», 1939, 3.IX.

художника Мартироса Сарьяна: «Когда я думаю о творчестве Хачатуриана, передо мной встает образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки ее. В красоте его плодов и листьев, величавой кроне живет сила Земли. В творчестве Хачатуриана воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм»¹.

Широко использует Хачатуриян в «Гаянэ» подлинные образцы народной музыки. Он обращается к трудовым, шуточным, лирическим, героическим песням и танцам, к народной музыке—армянской, русской, украинской, грузинской, курдской. Используя народные мелодии, А. Хачатуриян обогащает их многообразными средствами гармонии, полифонии. При этом он проявляет большую чуткость в сохранении духа и характера народного образца.

«Принцип бережного и чуткого отношения к народной мелодии, при котором композитор, оставляя тему в неприкосновенности, стремится обогатить ее гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительность колористическими средствами оркестра и хора и т. п., может быть весьма плодотворным»². Эти слова А. Хачатуриана в полной мере применимы к балету «Гаянэ». Музыка его интересна как замечательный образец применения в драматургических целях обработки и симфонизации народных мелодий. В этом отношении Хачатуриян следовал традициям русских классиков и Спендиарова. Одним из излюбленных приемов являются у него приемы удержаных мелодий при изменяющейся гармонической и оркестровой фактуре, объединение нескольких народных мелодий, опевание основной темы дополняющими голосами и т. п.

Как уже говорилось, в «Сборе хлопка» (№ 1) использована народная мелодия «Пшати цар» («Пшатовое дерево»), подвергнутая интенсивному развитию. Смело применяет композитор к ней приемы ритмо-интонационного варьирования, мотивного дробления, объединения и развития отдельных мотивных «зерен». Второй танец («Танец хлопка») имеет в своей основе мелодии лирической

¹ Цит. по статье М. Атарбекян, Мастерство. Газ. «Коммунист» (Ереван) от 15 октября 1955 г.

² А. Хачатуриян, Как я понимаю народность в музыке. «Советская музыка», 1952, № 5.

народной песни-пляски «Гна ари ман ари» (Иди и возвратись) и двух массовых танцев-гендов. Чередуясь, они образуют своеобразную форму рондо. Выше обращалось внимание на то, с каким вкусом и тонким ощущением приемов народного исполнительства ввел Хачатуриян здесь дополнительный голос засурдиненной трубы, подражающий наигрышу зурны. Стремительный в своем движении «Танец мужчин» (№ 3) весь вырастает из мотивов народных мужских плясок (один из вариантов «Тригии», а также «Зокская свадебная»). «Танец мужчин» тоже является характерным примером симфонического развития народных ритмо-интонаций.

Большое симфоническое развитие получают в IV акте подлинно народные танцы «Шалахо» (№ 32), «Узуидара» (№ 33), «Русская плясовая» (№ 31), «Гопак», а также украинская песня «Как пошел, пошел козел» (№ 36). И всюду здесь, обогащая и развивая народные темы, композитор показал прекрасное знание особенностей музыки различных народов. «При обработках народных (армянских, украинских, русских) мотивов, — пишет К. Сараджев, — композитором создавались свои темы, сопутствующие (контрапунктирующие) народным, в такой степени стилистически родственные по духу, колориту, что органическая их спаянность приводит в изумление и заставляет восторгаться»¹.

Часто А. Хачатуриян инкрустирует в свою музыку отдельные попевки, фрагменты народных мелодий. Так, в «Вариациях Армена» (№ 23, такты 29—48) введен мотивный фрагмент из «Вагаршапатского танца», в «Танце стариков и старух» (№ 29) — из народной пляски «Дой, дой», в «Танце стариков» (№ 11) — из народных плясок «Кочарии», «Антараки», «Кяндрбаз», а в «Армяно-курдском танце» (№ 21, *piu masso*) городской тбилисской мелодии, сопровождающей борьбу «Сачидао» и близкой ей музыки армянского кока.

В «Вариациях Нунэ» (№ 10а) можно проследить интонации, восходящие к различным армянским народным песенно-танцевальным истокам. Уже в ее первых тактах ощущается близость к начальным ритмо-интонациям народных танцевальных песен «Сар Сипанэ Халатэ» («Вершина Сипан в Хлатэ») или «Нар Мушли, Мушли оглан»

¹ К. Сараджев, Яркий спектакль, газ. «Коммунист», 1939, 3.IX.

«Ты из Муша, из Муша парень»), а во втором предложении (такт 31—46)—к интонациям народной песни «Ах, ахчик, цамов ахчик» (Ах, девушка с косой) или широко известной песни Саят-Новы «Кани вур джанем» («Пока я джан»). Как уже говорилось, благодаря измененному темпу, размеру, стокатированному изложению лирическая песня Саят-Новы приобрела здесь в соответствии с образом Нуэн жизнерадостный, игривый характер. Основная тема «Танца Айши» (№ 16) также напоминает начальные интонации песен «Ампэл а камар, камар» («Облачно») или «Пэсин ардузарды» («Наряд же-ниха»).

Замечательным примером народности музыкального языка Хачатуриана может служить «Колыбельная» (№ 13). Здесь буквально в каждой интонации, в опевающих голосах, в приемах интонационного развития ощущаются черты, характерные для армянских народных лирических песен. Уже вступление (такты 1—9) имеет в своей основе интонации народных причетов—такты 13—14, 24—25—очень типичные для начала многих армянских народных лирических песен («Кармир вард»—«Красная роза», «Бобик ми келе, пуше»—«Босяком не ходи, колко» и др.); в конце же ее среднего раздела (такты 51—52 и 62—63) очень органично введен мотивный фрагмент поэтичной женской народной танцевальной песни «Чем, чем крия хагал» («Нет, не могу плясать»)¹. «Колыбельная» дает ясное представление о том замечательном мастерстве, с которым Хачатуриян вводит народные интонации в свой ярко индивидуальный музыкальный язык, драматизируя и вовлекая их в мощный поток симфонического развития².

С большим мастерством, с глубоким проникновением в стилистические особенности армянской народной и

¹ Указанные выше образцы народных мелодий читатель найдет в следующих сборниках: Сп. Меликян и А. Тер-Гевондян, Народные песни, выпуск I («Ширакские песни»), Тифлис, 1917; Комитас, Народные песни, этнографический сборник, Ереван, 1931; Комитас, Свадебные хоровые песни и различные сольные песни, Париж, 1937; Тигранян Н., Армянские круговые групповые танцы, Соц. VII, 1900; Србун Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958.

² О народных истоках творчества Хачатуриана см. работу Э. Карагюлян, А. Хачатуриян и народная музыка, канд. дисс. 1955 г.

ащугской музыки применяет Хачатуриан такие типические особенности народного интонирования, как мелодическое опевание ладовых упоров главного «зерна», преимущественно поступенное построение мелодий, их секвентное развитие, импровизационный характер изложения, приемы варьирования и т. п.

На народной основе вырастает вся ладо-интонационная и метро-ритмическая сторона музыки балета. Композитор тонко прочувствовал и с исключительным мастерством сумел передать неповторимое своеобразие армянских народных танцев, колорит, характерные особенности интонационного и ритмического строения.

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

Мастерски пользуется композитор также часто встречающимися в армянской народной музыке смешанными размерами, асимметрическими построениями, а также элементами полиритмии.

Примерами полиритмии, когда в различных голосах подчеркиваются различные доли такта, могут служить «Танец хлопка», «Лезгинка» и др.

В музыке «Гаянэ» ожил богатейший мир армянских плясок, то нежных, изящных, женственных («Танец ковровщиц»), то скерцозных («Танец Нунэ и Карэна», «Вариации Нунэ»), то мужественных, темпераментных, героических («Танец мужчин», «Тригги», «Танец с саблями» и др.). Когда слушаешь музыку балета «Гаянэ», невольно приходят на память замечательные слова А. М. Горького об армянских народных танцах (Соч., т. 17, «По Союзу Советов», М. 1952, стр. 137—138).

Национальная характерность и своеобразие музыки «Гаянэ» связаны также с глубоким постижением А. Хачатурианом ладовых особенностей армянской музыки. Так, например, в танце «Шалахо» применен минорный лад, в основе которого лежат гармонические тетрахорды (лад с двумя увеличенными секундами); в «Вальсе» — № 34 мажор с двумя увеличенными секундами (низкой второй и шестой ступенями), натуральной и пониженной седьмой ступенью; в танце мужчин — мажор с признаками ионий-

ского и миксолидийского ладов; в «Танце Айши» минор с признаками натурального, мелодического и гармонического наклонений; в «Сборе «хлопка» минор—натуральный в одном голосе и с дорийской шестой ступенью в другом; в танце «Узундара» гармонический минор в мелодии и минор с фригийской второй ступенью в гармонии. Применяет А. Хачатуриян распространенные в армянской музыке переменные лады с двумя и более устоями, с одицами знаками наверху от тонаики и другими—снизу, с различным интонационным «заполнением» при одной тонаике и различными тоническими центрами при одном звукоряде.

Смело расширяет и обогащает А. Хачатуриян ладовые сферы своей музыки, сочетая подчас выразительные возможности различных ладов. Применением малых секунд, пропуском терций композитор создает эффект звучаний, приближающихся к нетемперированному строю народной музыки.

Мы указывали также на интересные примеры использования в балете «Гаянэ» в выразительных целях приемов политональных соотношений.

С народной основой органично связана и гармония в «Гаянэ». Это можно, в частности, проследить на логике функционально гармонических и модуляционных отношений и на аккордике, основанной на ступенях народных ладов. Многочисленные альтерации, встречающиеся в гармониях Хачатурияна, в музыке «Гаянэ» в большинстве случаев не являются результатом произвольных хроматических усложнений, а вызваны желанием передать особенности расширенных, переменных ладов, ладовых модуляций в армянской народной музыке. Особенно следует подчеркнуть большое разнообразие приемов использования и трактовки в гармониях «Гаянэ» мажорной сферы народных ладов.

«Каждая национальная мелодия должна быть верно понята с точки зрения ее внутреннего ладо-гармонического строя»...¹—подчеркивает А. Хачатуриян. В этом, в частности, он видел «...одно из важнейших проявлений активности композиторского слуха».

Часто применяется композитором ведение мелодии квартами, квarto-квинтовыми аккордами или секстаккордами.

¹ А. Хачатуриян, Как я понимаю народность в музыке. «Советская музыка», 1952, № 5.

дами (с подчеркнутой верхней квартирой). Этот прием исходит из практики настройки и исполнения на некоторых восточных струиных инструментах.

«В своих личных исканиях национальной определенности ладо-гармонических средств,— отмечает А. Хачатуриян,— я не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии, в них заключена своя закономерность, свой сокровенный смысл»¹.

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

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

Хачатуриан часто применяет мелодические связи аккордов, образование вертикали на основе сочетания самостоятельных мелодических голосов, акцентирования в разных голосах гармонии признаков различных ладовых сфер. Иногда именно в гармонии подчеркивается или даже предваряется своеобразие ладового строения мелодии. Так, например, в «Танце Армена» (№ 7) миксолидийская седьмая ступень появляется еще до мелодии в

¹ А. Хачатуриян, Упомянутая статья.

гармонии. Одну из характерных особенностей армянских народных ладов—изменение ладовых центров—Хачатуян нередко подчеркивает в гармонии применением переменных функций.

Гармонический язык Хачатуриана богат и разнообразен. Замечательный колорист, Хачатуян мастерски использует возможности красочной тембральной гармонии: сопоставления далеких тональностей, энгармонические преобразования, колорирование аккордов, смелые тональные отклонения, свежо звучащие параллелизмы, многопластовые гармонии в широком расположении, сочетающие аккорды различных ступеней и даже тональностей. В отличие от этого типа гармоний, в основном связанных с опоэтизированными картинами природы (например, сцена «Рассвет» в III акте), партитура «Гаянэ» содержит много примеров подчеркнуто экспрессивной гармонии, способствующей раскрытию душевных переживаний положительных героев, главным образом самой Гаянэ.

Это гармонии, усиливающие лирико-драматический характер мелоса, гармонии, изобилующие выразительными задержаниями, альтерированными созвучиями, динамирующими секвенциями, мелодизацией голосов, так называемые «поющие гармонии» и т. д. Примерами подобной трактовки гармонии могут служить многие страницы музыки, раскрывающей образ Гаянэ. Так, в сцене № 3а в соло Гаянэ композитор ввел мажорную субдоминанту (наряду с натуральной) в миноре, а также увеличенное трезвучие III ступени, оттенив этим эмоциональные нюансы, привнеся в печальный строй мелодии некоторую просветленность. В другом месте—в адажио Гаянэ из IV акта—терцевое сопоставление гармонии D—dur и b—moll вместе с другими выразительными средствами создают ощущение радостной восторженности, охватившей Гаянэ. Передавая душевную драму Гаянэ (сцены № 12, 13—«колыбельная», 14), Хачатуян усиливает эмоциональную выразительность мелоса уменьшеными гармониями, альтерированными аккордами, изобилующими задержаниями, секвенциями и т. п.

Совершенно иного типа гармонии применены в музыке балета в тех местах, где характеризуются вражеские силы—Гико, диверсанты, злоумышленники. Это в основном резко звучащие, диссонирующие аккорды, холодные

гармонии на целотонной, тритоновой основе, жестко звучащие параллелизмы.

Гармония для Хачатурияна — действенное средство музыкальной драматургии. В музыке «Гаянэ» тонально-гармонические соотношения обостряют драматические кульминации, контрасты, а порой объединяют целые акты (таково, например, обрамляющее значение а-тотт'я в начале и конце I акта)¹.

Мастерски применяет А. Хачатуриян к армянским народным мелодиям средства полифонии. Удивительно органично сочетает он контрапунктирующие мелодии в «Сборе хлопка» (№ 1а), в «Танце хлопка» (№ 2), в средней части «Танца с саблями» (№ 35); вводит дополняющие, орнаментирующие голоса, плавные хроматические или диатонические ходы, выдержаные ноты.

Принцип многослойных полимелодических построений особенно часто применяется в «Гаянэ». Значительно реже обращается А. Хачатуриян к инвентионной полифонии. Одним из характерных примеров такой полифонии является инвенция в «Танце Гаянэ» (№ 16). Большое значение имеет контрастная полифония в музыке «Гаянэ» как сильнейшее средство драматургии, столкновения, противоборства интонационных образов. Наиболее характерным примером подобной трактовки полифонии может служить симфоническая картина «Пожар», содержащая в себе различные противодвижения.

Огромный оптимизм, громадный запас энергии, заложенные в музыке Хачатуриана, проявились и в оркестровке «Гаянэ». Она поражает прежде всего интенсивными, словно проникнутыми лучами солнца красками, сочным колоритом, светлыми тонами, изобилующими сильно контрастирующими светотенями. Вместе с тем красочная, тембральная сторона никогда у Хачатуриана не приобретает самодовлеющего значения, не подменяет собою рельефного мелодического рисунка, а наоборот, служит его более яркому выявлению. Все это, как уже говорилось, сближает палитру оркестровых красок Хачатуриана с живописной палитрой М. Сарьянна. Правда, аналогии между музыкой и живописью обычно несколько условны.

¹ Очень своеобразный гармонический язык А. Хачатуриана — самостоятельная и интересная тема, еще ждущая своего исследователя. Плодотворные мысли о новаторских исканиях Хачатуриана в области гармонии содержит статья В. Конен, «Современность и история» в «Советской музыке», 1957, № 5.

В соответствии с замыслом, с драматургической задачей Хачатуриан прибегает то к солирующим инструментам (напирмер, фагот в начале первого адалио Гаянэ или соло кларнета в последнем ее адалио), то, напротив, к мощным tutti (в эмоциональных кульминациях номеров, связанных с образом Гаянэ, во многих массовых танцах, в драматически насыщенных сценах, как например, «Пожар»), то к оркестровке прозрачной, почти ажурной (дерево, струнные, арфа в «Рассвете») или к ослепительно многоцветной («Русская пляска», «Танец с саблями» и др.). Яркая, красочная оркестровка придаст особую сочность жанровым сценам, пейзажным зарисовкам. Хачатуриан находит тембры, приближающиеся по колориту и характеру к звучанию армянских народных инструментов. Гобой в проведении темы в «Сборе хлопка», две флейты в «Танце старииков», кларнет в «Узундаре», засурдиненная труба в «Танце хлопка», саксофон в «Танце с саблями» напоминают звучания дудука, зурны. Композитор ввел в партитуру и подлинные народные инструменты—доол (в танце № 2), дайры (в танце № 3). В одном из вариантов партитуры введены также в танце № 3 кямаичи и тар. С исключительным разнообразием применены в «Гаянэ» многообразные ударные инструменты, включая тамбурины, маленький барабан, ксилофон и другие, отбивающие, как и в народной музыке, ритм танцев, дап. Таковы «Танец с саблями», «Лезгинка», «Армяно-курдский танец».

С исключительным умением использованы в балете оркестровые тембры как средство музыкальной характеристики образов действующих лиц. Так, в музыкальной обрисовке Гаянэ превалируют лирические, теплые тембры струнных, деревянных, арфы. Вспомним, например, первое Адалио Гаянэ с трогательными фразами фагота и первой солирующей скрипки, поэтичную инвенцию, излагаемую струнными в танце Гаянэ из 1 акта (№ 6), арпеджио арфы в другом танце из этого же акта (№ 8), задушевные, печальные фразы гобоя в начале и виолончелей в конце «Колыбельной», просветление восторженные звучания деревянных на фоне арпеджио арфы и выдержаных аккордов валторн в адалио Гаянэ из IV акта. В характеристике Армена, Казакова превалируют светлые тембры дерева, «героическая» медь, а Гико, вра-гов—зловещие, мрачные звучания баскларнетов, контрафаготов, тромбонов, тубы.



Народная артистка Арм. ССР
Л. ВОИНОВА-ШИКАНЯН в роли Гаянэ
(балет «Гаянэ»)



Балет «Гаянэ». Танец с саблями

Много изобретательности проявил композитор в оркестровке шаловливо скерцозных вариаций Нунаэ, томного вальса Айши, полных обаяния «Ганца ковровщца», «Танца розовых девушек» и других номеров.

Большую роль играет инструментовка в усилении контрастов мелодических линий различных голосов, в более рельефном проведении полифонических имитаций, полимелодических сопоставлений, сочетания или противоборства отдельных музыкальных образов. Укажем на сопоставление медных (лейтмотив Армена) и струнных (лейтмотива Айши) в дуэте Армена и Айши, фагота (мотив Гико) и английского рожка (тема Гаянэ) в финале III акта, на столкновение струнных, дерева и валторни, с одной стороны (тема борьбы), и тромбонов, тубы (мотив Гико и злоумышленников), с другой, в кульминации симфонической картины «Пожар».

Многообразно применяет Хачатурян оркестровые краски в вариационном развитии, в создании сильных эмоциональных нагнетаний, в объединении отдельных номеров сквозным симфоническим потоком звучания, в различных образных трансформациях лейтмотивов (главным образом Гаянэ). Выше обращалось внимание на то, какие изменения претерпевала лейттема Гаянэ, в частности, благодаря изменениям в оркестровке: скрипка в первом адажио, засурдненные скрипки и виолончели в инвенции, арфа в танце № 6а, баскларнет в финале II акта, диалог английского рожка и флейты в финале III акта, валторни, а затем английский рожок в начале IV акта, солирующие кларнет, флейта, виолончель, гобой — в адажио из IV акта. В партитуре «Гаянэ» проявилось отличное владение «драматургией тембров», хотя композитора и упрекают иногда в недостаточно экономном и несколько излишне щедром применении оркестровых средств.

Партитура «Гаянэ» дает яркое представление об упоминавшемся ранее творчески глубоком претворении Хачатуряном традиций русской классической музыки. Это сказывается как в мастерстве обработки, развития и обогащения народных тем и создания на их основе развернутых музыкальных форм, так и в приемах симфонизации танцевальной музыки, в сочной жанровой звукописи, в интенсивности лирического высказывания, наконец, в самой трактовке балета как музыкально-хореографической драмы.

Мы говорили о том, что в музыкальной драматургии «Гаянэ» не все равноценно и отмечали отдельные недостатки, в том числе слабое развитие образов некоторых действующих лиц (Казаков, Гико, Армен), изолированное значение некоторых танцев, оказавшихся не вовлечеными в сквозное симфоническое развитие, местами известную перегрузку оркестровой звучности. Но в целом балет «Гаянэ» по своим высоким идеально-художественным достоинствам принадлежит к наиболее выдающимся творениям советского музыкально-хореографического искусства. Он прочно вошел в репертуар советских и зарубежных театров. Впервые балет «Гаянэ» был поставлен Ленинградским Государственным академическим театром оперы и балета им. С. М. Кирова в декабре 1942 г. в гор. Перми, где в военные годы находился театр. Новые постановки тем же театром были осуществлены в 1945 и 1952 гг. Весною 1943 года А. Хачатурян за балет «Гаянэ» был удостоен Сталинской премии. В дальнейшем «Гаянэ» был поставлен в Ереванском театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова (в 1947)², в Москве, в Государственном Академическом Большом театре Союза ССР (1958)³, а также в Киеве, Свердловске и других городах.

За границей постановка его была осуществлена: в Лейпциге, Шверине, Веймаре, в Берлине во вновь отстроенном государственном оперном театре, в Будапеште. Кроме того, в Париже идет балет «Кавказский пленник» по музыке «Гаянэ». Составленные же Хачатуряном

¹ Постановка 1942 г.: дирижер П. Фельд, балетмейстер Н. Анисимова, художник Н. Альтман. Исполнители: Н. Дудинская, Т. Вячеслава, А. Шелест (Гаянэ), Ф. Балабина (Нунэ), Сергеев, С. Каплан (Армен), Н. Зубковский, (Карэн), Б. Шавров (Гико).

Постановка 1945 г.: те же, за исключением художника. Новое художественное оформление было сделано В. Рындиным.

Постановка 1952 г.: те же, кроме художника. Новое оформление — В. Доррер.

² Дирижер Р. Степаниян, балетмейстер Н. Анисимова, художник А. Анианиян. Главные исполнители: Л. Войнова-Шиканян и Р. Тавризян (Гаянэ), Г. Георгиян и С. Саркисян (Армен).

³ Дирижер Ю. Файер, балетмейстер В. Вайонен, реж.-коис. Э. Каплан, художник В. Рындин. В главных ролях выступали: Р. Стручкова (Гаянэ), Н. Чкалова (Мариам), Ю. Кондратов и Я. Сех (Армен).

в 1943 году по музыке балета «Гаянэ» три сюиты для симфонического оркестра заняли достойное место в симфонической литературе и постоянно исполняются многочисленными оркестрами мира.

Уже первая постановка балета «Гаянэ» в Перми вызвала восторженный отклик прессы. «Музыка «Гаянэ» покоряет слушателя необыкновенной наполненностью жизнью, светом, радостью. Она рождена любовью к своей родине, к ее замечательным людям, к ее богатой, красочной природе,— писал композитор Д. Б. Кабалевский,—... В музыке «Гаянэ» много мелодической красоты, гармонической свежести, метро-ритмической изобретательности. Ее оркестровое звучание великолепно¹. В связи с новой постановкой балета в 1952 году в Ленинграде Ю. В. Келдыш писал: «Балет А. Хачатуриана «Гаянэ» — одно из выдающихся произведений советского музыкального театра. Музыка «Гаянэ» завоевала широчайшую популярность. Яркая национальная характерность, огненная темпераментность, выразительность и богатство мелодического языка, наконец, увлекательное разнообразие звуковой палитры в сочетании с широким размахом и драматургической образностью — таковы основные качества этого замечательного произведения².

Сценическая жизнь балета «Гаянэ» сложилась своеобразно. Почти в каждой постановке делалась попытка найти более полное и соответствующее сценическое раскрытие партитуры Хачатуриана, исправить имеющиеся в либретто недостатки. В некоторых постановках вводились сценические положения, придававшие злободневный характер отдельным сценам³. В связи с этим делались частичные сюжетные и драматургические изменения, иногда даже вступавшие в противоречие с характером и стилем музыки Хачатуриана⁴.

¹ Д. Кабалевский, «Емельян Пугачев» и «Гаянэ». Сб. «Советская музыка», 1943, № 1, стр. 53—54.

² Ю. Келдыш. Новая постановка «Гаянэ». «Советская музыка», 1952, № 2, стр. 85.

³ Так, например, в первой постановке балета в 1943 г. включалась сцена объявления по радио о начале войны, мобилизации и отправления на фронт.

⁴ Показательна в этом отношении, например, постановка 1952 года в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова, допустившая искажение и замысла балета и трактовки его образов (особенно Гаянэ и Гико); в ней введены мало-

Для постановки балета на сцене Большого театра Союза ССР составлено новое либретто (Б. Плетневым) — с совершенно новым сюжетом, драматическим конфликтом, действующими лицами. По этому либретто действие происходит в горах Армении, повествуется о жизни охотников: воспеваются любовь и дружба, верность и мужество, клеймится позором измена, эгоизм, преступление против долга¹. Надо сказать, что это либретто так же страдает отсутствием внутренней драматургической логики, недостаточной мотивированной действия.

Новое либретто потребовало не только кардинальной перепланировки партитуры балета «Гаянэ», но и написания множества новых музыкальных номеров. Прежде всего это ряд новых драматизированных танцевальных эпизодов, созданных на основе симфонических развитых популярных песен самого композитора. Так, начало 1-го акта — картина озаренного солнцем прекрасного пейзажа Армении, а также аналогичный эпизод в последней картине построены на известной хачатуряновской «Песне о Ереване»; в сольном танце Мариам (1 акт) использованы интонации его же «Армянской застольной», а в танце Мариам в финале 2-ой картины II акта — «Песня девушки».

В новой партитуре большее развитие получила система лейтмотивов. Таков энергичный, темпераментный маршевый мотив охотников, который появляется уже во вступлении, в дальнейшем же сильно драматизируется. В первом танцевальном дуэте Арmena и Георгия звучит лейтмотив дружбы. В зависимости от сюжетного развития он претерпевает большие изменения (особенно в сцене ссоры, в эпизодах, связанных с преступлением Георгия). Ему противостоит мотив «преступления, напоминающий мотив Гико из предыдущих редакций балета. Большую роль играет также мотив грозы. Наконец, центральное значение в партитуре имеет лейттема Гаянэ, основанная на интонациях Айши из прежних редакций балета. Она звучит то страстно, восторженно (в любовном адалио Гаянэ и Георгия), то

понятные персонажи — «неизвестные» геологи, сделаны недопустимые купюры в музыке, снят один из лучших номеров — «Колыбельная».

¹ Краткое изложение этого варианта либретто см. в «Приложении».

скерцозно (вальс), то грустно моляще (в финале). Большое развитие получили в партитуре балета также лейтмотивы «любви», «переживанияй Георгия» и др. В музыкальной характеристике Георгия можно услышать некоторые наиболее драматические интонации из музыки Гаянэ прошлых редакций.

Таким образом, балет «Гаянэ» существует в нескольких сценических, а отчасти и музыкальных редакциях.

Несмотря на имеющиеся недостатки как в различных вариантах либретто и сценических постановок, так и в некоторых деталях музыки, «Гаянэ» вошел в советское музыкально-хореографическое искусство как одно из лучших произведений на советскую тему. В истории же армянского музыкального театра он явился одним из первенцев национального балета. Яркая самобытность творчества, новаторство, прочная опора на народные истоки и традиции классической балетной и симфонической музыки позволили Хачатуряну создать выдающееся произведение непреходящей художественной ценности.

БАЛЕТ «СПАРТАК»

«Спартак» замысливался мною как монументальное повествование о мощной лавине античного восстания рабов в защиту свободы человеческой личности, которому я, как советский художник, хотел отдать дань своего восхищения и глубокого уважения.

А. Хачатурян

В начале февраля 1954 года был закончен в партитуре второй балет А. Хачатуриана—«Спартак». Работа над ним, по словам композитора, длилась три с половиной года. Но замысел его возник гораздо раньше.

Благородный, героический образ Спартака, возглавившего восстание рабов в древнем Риме (74—71 гг. до н. э.), идея самоотверженной борьбы за свободу и счастье народа, захватывающие своим драматизмом контрасты социальной жизни древнего Рима давно привлекали внимание А. Хачатуриана. Сохранившиеся еще с юношеских лет впечатления от исторических чтений, от «Спартака» Джованниоли со временем обогащались но-

вым содержанием, приобретали более зрелый и глубокий смысл, они стали связываться с волнующими современными темами борьбы за освобождение народов, с интересом к героическому жанру. В 1941 году, уже во время войны, Хачатуриан предполагал приступить непосредственно к работе над балетом. «В 1941 году по заказу Большого театра Союза ССР, совместно с либреттистом Н. Д. Волковым и балетмейстером И. А. Монсеевым я приступаю к работе над балетом «Спартак». Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению Маркса, является Спартак»¹.

По ряду причин работа над «Спартаком» на некоторое время была отложена. Но уже в 1951 году композитор писал: «С большим волнением работаю над новым балетом «Спартак»... Имя античного героя — Спартака, вождя римских рабов, стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов за свою свободу, против хищных поработителей. Мне кажется, что тема Спартакаозвучна и близка нашему времени, когда свободолюбивые народы Кореи и Вьетнама проливают кровь за свободу и независимость, когда все прогрессивное человечество борется за мир, против империалистов и их хищнических планов закабаления народов.

Мужественные борцы за мир и свободу выдвигают из своей среды героев, которые во многом напоминают величественный образ Спартака, вождя древних повстанцев. Именно поэтому тема Спартака так трогает и волнует, и я буду глубоко счастлив, если балет найдет отклик в сердцах советских зрителей»².

О своем стремлении связать тему Спартака с современностью Хачатуриан писал в другом месте: «Некоторые были удивлены выбором мною этой темы, упрекали за уход вглубь истории,— пишет Хачатуриан.— Но мне кажется, что тема Спартака и восстания рабов в древнем Риме имеет в наше время огромное значение и большое общественное звучание. Сейчас, когда все народы борются за свою независимость, когда колониализм

¹ А. Хачатуриан, Наши творческие планы, «Советское искусство», 1941, 29.XII.

² А. Хачатуриан, Балет «Спартак», «Советское искусство», 1951, 9.I.

окончательно рушится, нужно, чтобы народы знали и вспоминали имена тех, кто еще на заре человеческой истории смело подымался против поработителей за свою свободу и независимость»¹.

В 1950 году Хачатуриан поехал в составе деятелей советской культуры в Италию. Впечатление от Италии, от «странствий по историческим местам», по словам его, несомненно принесут большую пользу² в дальнейшей работе над балетом.

«В 1952 году,— пишет Э. Карагюлян,— на Стромынке, в студенческом городке, в огромном зале, где собралась тысяча с лишним студентов, Арам Ильич в авторском концерте рассказал о своих творческих планах и, в частности, о работе над «Спартаком», о том, что в Италии он видел Аппиеву дорогу, Колизей и другие места, где бывал Спартак. Стоял он там часами, стараясь оживить в своем воображении события спартаковских времен»³.

В 1954 году балет был закончен. «На днях я поставил последнюю точку на партитуре четырехактового балета «Спартак», посвященного геронческому образу могучего вожака народного движения в древнем Риме»⁴,— писал Хачатуриан.

Либретто балета написано видным советским либреттистом Н. Д. Волковым. «Я начал работать над либретто балета о Спартаке,— говорит он,— в 1933 году, в следующем году оно было закончено».

В консультировании этого либретто принимал участие, совместно с художником Ф. Ф. Федоровским, балетмейстер И. А. Монсеев, мечтавший поставить хореографический спектакль о «Спартаке»⁵.

Н. Д. Волков подчеркивает, что мысль о создании балета о Спартаке возникла в Большом театре Союза ССР в тридцатые годы — годы становления геронческой те-

¹ А. Хачатуриан, Балет «Спартак». Сборник статей «Спартак», М., 1958, стр. 7.

² А. Хачатуриан, Балет «Спартак». «Советское искусство», 1951, 9.1.

³ Э. Карагюлян, А. Хачатуриан, рукопись, 1958.

⁴ А. Хачатуриан, Правда о советской музыке и советских композиторах. «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 3—7.

⁵ Н. Волков, Трагедия о Спартаке. Сборник статей «Спартак», М., 1958, стр. 7.

мы в советском балете¹. По заказу Большого театра и создавался этот балет.

В своей работе над либретто Н. Д. Волков обратился «...к свидетельству античных историков и в первую очередь к истории гражданских войн в Риме Аппиана, в особенности к сравнительным жизнеописаниям Плутарха, который в биографии Красса дал подробное изложение так называемой «войны со Спартаком». Несмотря на сложность текста, Плутарх красочно рисует весь ход событий, начиная от бегства Спартака и его товарищей из гладиаторской школы и кончая гибелью Спартака в сражении с легионами Красса, когда Спартак, по выражению Плутарха, «умер смертью героя»². У Плутарха заимствованы и образ жены Спартака, которая была его спутницей во всех походах и невзгодах, эпизоды, связанные с нападением на римский обоз, присоединением к Спартаку пастухов, неудачную попытку Спартака вывести свои войска из Италии при помощи пиратов и т. п.

В процессе работы над либретто Н. Д. Волков обращался и к сатирам Ювенала, и к «Картинам из бытовой жизни Рима» Людвига Фридлендера, и к монографии «Спартаковское восстание» советского историка А. В. Мишулина. Правильному пониманию исторического значения спартаковского движения помогли высказывания классиков марксизма-ленинизма.

Как известно, К. Маркс называл Спартака «самым великолепным парнем во всей античной истории»³, великим генералом, благородным характером, истинным представителем античного пролетариата, а В. И. Ленин— «...одним из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов около двух тысяч лет тому назад»⁴.

«Если Плутарх дал образы трех исторических фигур балета — Спартака, его жены и Красса,— пишет Н. Волков,— то этих действующих лиц было недостаточно, чтобы завязать сюжетный узел спектакля, и я ввел в балет любовницу Красса — греческую танцовщицу Эгину, свое-

¹ Надо заметить, что героическая тема в советском балете зародилась еще в 20-е годы.

² Н. Волков, Спартак в балете. Сборник статей «Спартак». Музгиз, Л., 1957, стр. 13.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, стр. 15.

⁴ В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 444.

образного и хитрого агента Рима, и молодого фракийца Гармодия — слабовольного красавца-юношу. Так свет мужества и геронизма оттенялся тенью предательства, коварства и измены. И балет приобрел как бы контрастность двух миров, а между обоими берегами был переброшен сюжетный мост»¹.

«Сама архитектороника балета слагалась как трагедия о Спартаке,— пишет далее Н. Д. Волков,— как рассказ о возвышении и гибели ее вождя, как история героя, чей ум, воля и высокие идеалы преодолели ограниченность своего времени и, пройдя «громаду лет, стали бессмертными символами борьбы угнетенных классов и народов против угнетателей»².

Либреттист стремился показать поражение восстания рабов и гибель самого Спартака как следствие внутренних противоречий в лагере спартаковцев, отсутствия единой социальной опоры, непонимания целей и идеалов Спартака частью его сподвижников и, наконец, мощи и жестокости господствующих классов Рима.

Н. Д. Волков ограничил себя в отборе исторического материала и создал либретто с четким, логично развивающимся сюжетом, сильными драматическими конфликтами, характерами, глубоко жизненной мотивированностью поступков героев. Автор либретто стремился добиться исторической конкретности в воплощении темы «без ненужной модернизации, с одной стороны, и без лишней архаизации — с другой».

«Нельзя было рассчитывать, что балетный спектакль мог показать воссиянny гений Спартака (а Спартак несомненно был выдающимся стратегом). Нельзя было думать и о том, чтобы с исторической точностью и полнотой показать те внутренние противоречия, которые раздирали древний Рим перед его закатом. Но гернический дух советской хореографии мог отразить в балете о Спартаке высокие чувства любви к родине и свободе, ярко выраженную ненависть к поработителям. Таким образом основная тема балета — борьба Спартака за свободу, восстание против оков рабства, стремление дать угнетенным народам право на свободную и самостоятельную жизнь»³.

¹ Н. Волков, Спартак в балете. Сборник статей «Спартак». Музгиз, Л., 1957.

² Там же.

³ Там же.

В адрес либреттиста высказывались отдельные упреки, в частности, в отношении недостаточно последовательного раскрытия темы восстания рабов и причин, вызвавших его поражение, в чрезмерном показе роскоши и развращенности аристократического Рима и т. п. Однако в целом либретто Н. Д. Волкова несомненно явилось благодарным материалом для композитора. Более того, оно отвечало и творческой индивидуальности Хачатуряна, создавшего на его основе свой замечательный балет.

«Я думаю — писал Д. Кабалевский, — что никому из наших композиторов не удалось бы воплотить эту тему так, как это удалось Хачатуряну. Яркая динамичность событий, раскрываемых в драматургии балета, красочные, полные блеска и пышности картины Рима, огромная жизненная сила народного движения — все это как нельзя больше отвечает индивидуальности Арама Хачатуряна»¹.

* * *

..Главная площадь Рима, триумфальная арка. Из похода во Фракию возвращаются с победой римские легионы, возглавляемые полководцем Крассом. Ведут плених. Римская знать, патриции, сенаторы, ликующая толпа приветствуют победителей. Так начинается 1-ая картина первого акта («Триумф Рима»)².

С большим размахом, сильно и выразительно воссоздает композитор образ эпохи. Музыка этой монументальной сцены основана на ритмах победных военных маршей и трубных сигналов. Напряженная ритмическая пульсация, мощные звуковые нагнетания (crescendo), динамицирующие органные пункты в басу, общая «многослойная» звучность и преобладание tutti и ff — все это создает ощущение грандиозности, передает ликование возбужденной толпы, рисует триумфальное шествие

¹ Д. Кабалевский, «Емельян Пугачев» и «Гаянэ». Сборник «Советская музыка», 1943, № 1.

² Разбор балета сделан по клавиру, опубликованному в 1955 году (Москва, Музфонд) и авторской партитуре.

легионов. В огромной звуковой перспективе возникают воинственные мотивы, которые в дальнейшем приобретут значение лейтмотивов захватнического, рабовладельческого Рима (они же мотивы Красса).

Allegro

Corni

Trombe

secco poco meno

7

marcato

Дополняя друг друга, сплетаясь с шумом ликующей толпы, они становятся основой большого симфонического полотна (Allegro, Maestoso). По-праздничному яркая,

Вместе с тем выдержаннй в замедленном темпе ритмический фон, подчеркнутый мериными аккордами рояля и дробью военного барабана, миксолидийская окраска лада (D-dur) и соответственно минорная доминанта в гармонии придают этому мотиву черты суровости.

Во втором мотиве с его выразительными триольными опеваниями аккордовых тонов (скрипки и альты), имитациями (флейты и гобой), «стонущими» (уменьшеными с задержаниями) гармониями обобщены контрастные эмоции: подавленность, скорбь, гнев, воля к борьбе.



Интересно отметить, что в этот мотив также вошли, но в омелодизированном, смягченном виде фанфарные интонации первого мотива.

В своем дальнейшем развитии тема Спартака будет связываться не только с его личной судьбой, но и с возглавляемыми им восстанием рабов и революционной борьбой за свободу.

...Пленных провели на площадь; вступают все новые легионы.

А. И. Хачатуриан отлично владеет крупной формой. И на этот раз он сумел с большим мастерством объединить поток быстро сменяющихся событий в законченную целостную картину — грандиозную по своим масштабам сложную трехчастную форму.

Вторая картина («Рынок рабов») раскрывает другую сторону жизни Рима. Городская площадь. Здесь идет бойкая торговля живым товаром. На торжище согнаны рабы из покоренных стран. Они демонстрируют различные ремесла и умения.

Шумная, суетливая музыка первого танца (№ 2 «Рынок», *Allegro vivace*) с характерными для нее быстротой смены мотивов, резкими ритмическими акцентами, стре-

эта музыка вместе с тем окрашена в холодные, жесткие тона.

Резким контрастом всей этой сцены выступает рельефно выделенный средний раздел (*Meno mosso*), связанный с появлением Спартака.

Спартак, его жена Фригия и юноша Гармодий прикованы к колеснице Красса. Фригия роняет ветку — память о далекой родине. Спартак силой своих мышц останавливает колесницу, Гармодий поднимает ветвь. Все вокруг поражены смелостью и силой Спартака¹.

Ритм марша сохраняется и здесь, но приобретает совершение иной характер. Триумfalному воинственному маршу завоевателей здесь противостоит тяжелая (*pesante*), но полная внутреннего спокойствия, достоинства и силы поступь скованного Спартака — подлинно народного героя. Шумная звучность (где доминировала медь) воинственной музыки завоевателей сменяется более сдержанной, углубленной, напевной *cantabile*; звучит мужественная тема Спартака (у английского рожка и скрипок, а затем и солирующей трубы). В глубоко человечной, героической и вместе с тем печальной музыке нашли обобщенное выражение и страдания порабощенных пленников и непокоренная воля Спартака к свободе.

Тема Спартака состоит из двух мотивов, объединенных в трехчастном построении, каждый из которых впоследствии приобретает значение самостоятельного лейтмотива Спартака. Первый из них — героический, фанфарный мотив с настойчивыми расширениями заключающих волевых, призывных, гневных интонаций, с активными каноническими имитациями в репризе.

21

Meno mosso Cantabile

¹ Как здесь, так и в дальнейшем, в описаниях действия и сценических ситуаций использованы либретто балета Н. Д. Волкова (Москва, 1955) и ремарки в клавире (А. И. Хачатуриана, «Спартак», Музфонд, Москва, 1955).

мительными пассажами образно передает сутолоку уличной жизни, гул голосов, рисует пеструю картину торжища.

Покупатели деловито и придирично рассматривают рабов, торговцы расхваливают свой товар. Три последующих танца характеризуют рабов — представителей различных народов. Безудержно стремительным движением отмечен танец эфиопских мальчиков (№ 3, *Presto*).

Энергично пульсирующий ритмический фон, перебижающие друг друга короткие, лапидарные мотивы, стремительные пассажи, сильные непрерывно сменяющиеся акценты (в частности несовпадающие акценты в различных голосах), жесткие гармонии придают танцу какую-то дикую, буйную силу, словно в стихийном порыве прорвались долго сдерживаемые энергия, воля к свободе.

В танце египетской танцовщицы (№ 4, *Andante*), насилиственно разлученной с матерью и продаваемой с торга, в прямых гармониях (последовательность неразрешенных доминант септаккордов на тоническом органном пункте), в остинатном ритмическом фоне, в мягких лирических интонациях и характерных «восточных» импровизационных каденциях и ладовых оборотах переданы томная грация дочери Востока и ее глубокая душевная драма.

В музыку небольшого эксцентричного танца греческого раба (№ 5) вплетается крадущийся и вместе с тем «наступательный» мотив Эгины — греческой танцовщицы, обольстительной и коварной любовницы Красса.



Сквозь толпу несут нарядно убранные носятники: на одних возлежит Красс, на других Эгина. На площадь ведут для продажи военнопленных фракийцев, сирийцев, нубийцев, германцев, галлов. Слышатся отголоски сигнальных попевок, маршевого ритма. Среди пленных — скованные одной цепью Спартак и Гармодий; рядом со Спартаком — Фригия. Рабов продают с торга.

Красавца Гармодия покупает Эгина, Спартака же и

других воинов оставляет за собой владелец крупнейшей гладиаторской школы Лентулл Баниат. Торговец расхваливает Фригию; ее хочет купить Эгина. Фригии со Спартаком угрожает разлука. Фригия заносит кинжал над сердцем. Спартак готов пронзить себя мечом, который он выхватил у стоящего рядом легионера. Музыка становится все более драматичной. Эгина вынуждена отказаться от Фригии. Фригию вместе со Спартаком покупает Лентулл Баниат.

Искренней душевной боли полон танец Фригии (№ 6. *Lento*). Глубоким чувством проникнута излагаемая виолончелями мелодия с выразительным опеванием третьей ступени лада (расширенный *d-moll* с натуральной и фригийской II ступенью, натуральной и повышенной IV ступенью) и стонущими задержаниями. Это лейттема страданий Фригии.

Adagio $\frac{2}{4}$ 60

molto espre

Мерный ритм траурного марша, выдержанная тоника в басу, скорбные минорные, уменьшенные гармонии, оттеняемые мажорными трезвучиями VI и особенно II-ой пониженноей ступени, усиливают ее драматический характер и придают ей черты благородной сдержанности и какой-то возвышенной геронки.

Начинается заключительный дуэт Фригии и Спартака — гимн верности, дружбе и любви (*Andante*). На фоне волнообразных арпеджио струинных и арфы и выдержаных аккордов у валторн льется широкая полнозвучная кантилена скрипок — тема любви Фригии и Спартака.

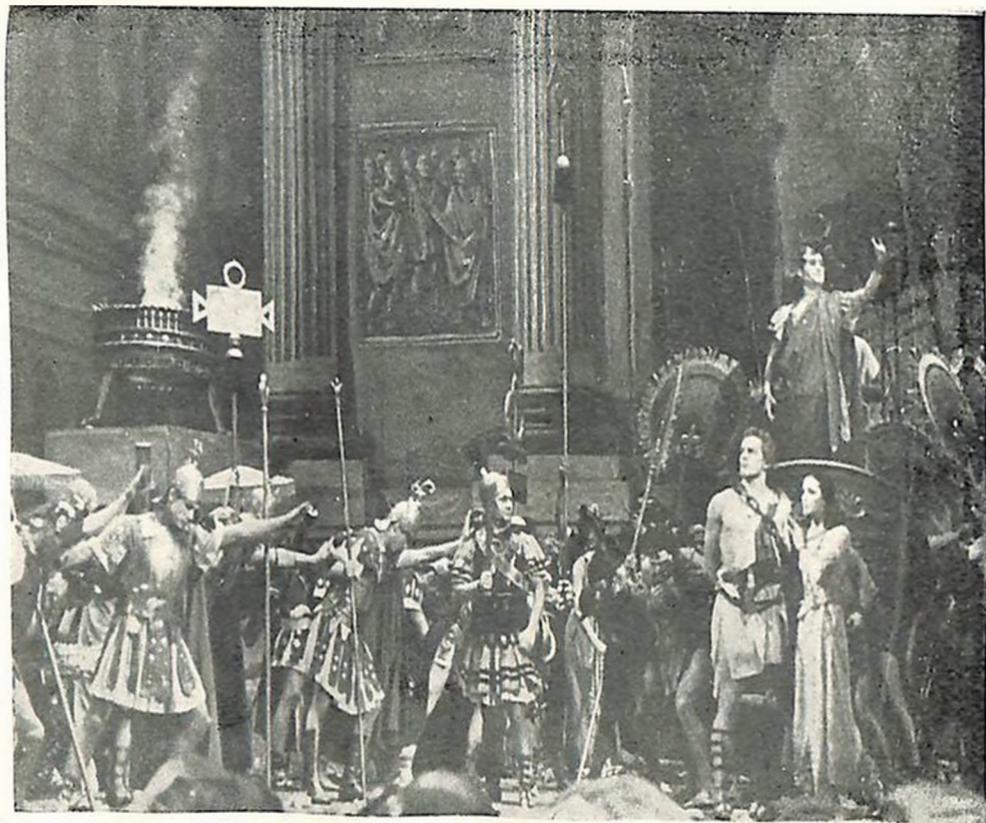
ка. Ее начальные интонации близки теме Фригии, но в них опевается уже не третья ступень минора, а более светлая пятая ступень мажора.



Третья картина («Цирк») — еще одна сторона жизни Рима: цирк, празднество в честь победы, пантомима — вакханалия «Похищения сабинянок», бои гладиаторов. В амфитеатре жадная до кровавых зрелищ толпа, на почетном месте в ложе — Красс и Эгина.

Оркестровое вступление (№ 7, *Andante maestoso*) вводит в обстановку и эмоциональную атмосферу всей картины. Победно, торжественно, празднично звучат аккорды оркестрового *tutti* (цепь мажорных трезвучий C-dur, A-dur, F-dur, D-dur). В дальнейшем они будут связаны с прославлением Спартака-героя.





Балет «Спартак», «Триумф Рима»



Сцена из балета «Спартак» — «Цирк»

Гудящие хроматические пассажи в верхних регистрах передают беспокойное оживление и нетерпение аудитории (Allegro *ma non troppo*). Напряженно пульсирующие ритмо-интонации, которые станут лейтритмами боя (см. 1-ый пр. на стр. 210), угрожающие басовые ходы, стремительные, настойчиво повторяющиеся тираты предвещают музыку боев гладиаторов. Вновь, в виде реминисценций возникают лейтмотивы, связанные с характеристикой толпы, Рима, Красса (из 1-й картины) и военно-шлемных (из 2-ой картины).

Начинается пантомима «Похищение сабинянок» (№ 8, *Presto*). Мчится хоровод мужчин и женщин с цветочными гирляндами. Это сабиняне. Внезапно врывается толпа вооруженных юношей римлян. После короткого боя на мечах ликующие победители римляне уносят сабинянок. Музыка вакханалии развивается в стремительном темпе. Бешеный ритм, отбивающий ударными, завывающие хроматические триоли параллельных септаккордов, стремительно проносящийся мотив Эгины — все это сливается в каком-то неистовом оргиастическом танце.

Трубные сигналы возвещают о начале боя гладиаторов. После небольшого марша («Выход гладиаторов», № 9, *Tempo di marcia*), основанного на втором лейтмотиве Спартака, начинается «Битва андабатов в безглазых щлемах» — кровавые «жмурки» (№ 10, *Allegro ma non troppo*). Гладиаторы поражают невидимых противников. Прислужники — лорарии особыми крючьями убирают со сцены убитых. С бешеной силой в музыку врываются лейтритмы боя (они уже отмечались нами во вступлении к этой картине). Мучительные возгласы медии, скорбные фразы солирующего кларнета, появляющиеся в басах интонации «*Dies irae*¹», бессильно ниспадающие ходы струнных басов (*pizz.*) и глухой мрачный аккорд (смерть гладиатора) создают ощущение трагической обреченности участников этой кровавой игры.

Следующий танец — «Бой ретиария и мармилона» (№ 11. *Allegro vivace*). Ретиарий — «рыбак» с сетью в руке. Он вооружен трезубцем. Мармилон — «рыба», на нем галльский шлем с изображением рыбы. В руке

¹ «*Dies irae*» — «День гнева» — средневековая секвенция, обычно связываемая с идеей смерти или гнева. Использована А. Хачатуряном также в его Второй симфонии, в 3-й части и значительно раньше в музыке к спектаклю «Макбет».



у него кинжал. Завывающие хроматические ходы в басах, стремительные пассажи передают динамику боя яростно нападающих друг на друга противников. Этот танец-поединок также окрашен в траурные, скорбные тона. Здесь также, сливаясь с тревожными tremolo, мрачными завываниями басов и стонущими интонациями меди, звучит тема «Dies irae», но на этот раз в верхних регистрах дерева и струнных, и в аккордовом изложении (Agitato).



В конце боя умирающий ретиарий посыпает проклятие Риму. Стонущие фразы сменяются гневными страстными возгласами оркестра (ff).

Последний танец — «Бой фракийцев и самнитов» (№ 12, Allegro vivace). На арену выходят два отряда гладиаторов. Во главе отряда фракийцев — Спартак. Разгорается жестокий бой. Спартак остается один против пяти самнитов. Под ударами его меча падают сраженными четверо из них. Спартак остается лицом к лицу с гигантом самнитом, выбивает из рук его меч и валит с ног, оглушив ударом щита. Цирк требует: «Добей его!» Но Спартак вонзает свой меч в землю и гордой

поступью идет к воротам. Это — вызов Риму. Смелый поступок Спартака вызывает яростное негодование толпы¹.

В бое фракийцев и самнитов батальность музыки приобретает особенно ожесточенный и драматический характер. Вместе с тем в отличие от музыки первых танцев (поединков гладиаторов) с их сумрачно тревожным характером, она все более проникается геронческим, жизнеутверждающим началом.

В кульминационный момент вступают мотивы Спартака. На этот раз они звучат ослепительно светло, победно.



В непрерывном симфоническом развитии, в мощных перекличках голосов (в виде канонических имитаций) мотивы Спартака захватывают звучность всего оркестра. В этой музыке слышатся и упоение победой, и гордый вызов бездушной толпе, и торжество человеческого до-

¹ Передавая отклик толпы зрителей в цирке на события, происходящие на арене, композитор в кульминационные моменты применяет и звучания хора.

стоинства Спартака. Вновь появляется гимническая C—dur-ная музыка (*Andante maestoso*) из начала вступления к 3-й картине, как бы перекидывая интонационную арку над всей сценой «цирка».

Все три картины Первого акта объединены общностью драматургического замысла. Они вводят в социальную атмосферу эпохи, дают ощущение ее масштабов, разительных контрастов, экспонируют основные противоборствующие силы. Друг против друга встали два Рима: Рим рабовладельцев, захватчиков, патрициев — и Рим плебеев, рабов, гладиаторов. В первом акте четко определились характеризующие эти два мира, контрастирующие интонационные сферы, основные лейтмотивы: Спартака, Фригии, гладиаторов, толпы, Рима, Красса, Эгины.

Дальнейшее конфликтное развитие действия происходит во Втором акте.

«Казарма гладиатора» — так называется 4-я картина, начинающая второй акт. Мрачная сводчатая комната. У очага сидят уцелевшие гладиаторы. На полках раненые. Фригия склонилась над умирающим гладиатором. Спартак задумчив и печален; в нем все более нарастает воля и решимость к борьбе. Траурная музыка (№ 13, «Смерть гладиатора», *Adagio sostenuto*) насыщена интонациями мучительных стонов, драматично звучащими увеличенными и уменьшенными гармониями, интервалами уменьшенной октавы. В этой музыке слышатся отголоски трагического мотива «*Dies irae*». Мрачно звучит в басу выдержанная равномерно ритмованная (по



четвертям) малая секунда. Наконец вступает (у скрипок и виолончелей) развернутая выразительная, мужественная и вместе с тем трагическая музыкальная тема — лейттема гладиаторов (см. ноты, пример на стр. 212).

В ее среднем разделе слышатся исполненные скорби интонации, исходящие секунды, сопровождаемые патетическими возгласами струнных басов. Это музыка не только горя и отчаяния, но и гнева, протesta. Не случайно именно здесь впервые зарождаются (сперва у фаготов, а затем у валторн), правда, вначале еще еле уловимые слухом, сигнальные интонации призыва к восстанию.



Все усиливаясь, они разрастаются и непосредственно приводят к «Танцу свободы» Спартака. Спартак призывает гладиаторов к восстанию. Здесь вновь звучит лейттема гладиаторов, на этот раз с большой патетикой и страстью (tutti, FF, appassionato).

Завершается 4-я картина массовой сценой «Восстание гладиаторов» (№ 14, Allegro non troppo). Возглавляемые Спартаком восставшие гладиаторы обращают в бегство стражу, выламывают решетки окон и скрываются в темноте.

Музыка этой сцены насыщена колоссальной энергией, волей. Призывные интонации, в которых слышатся отголоски мотива Спартака, подвергаются все более активному симфоническому развитию и достигают огромного динамического нарастания. И вновь в момент кульминации вступает героизированная тема гладиаторов (Andante maestoso).

В следующей, 5-й картины («Аппиева дорога») тема восстания получает дальнейшее развитие. Поля Кампаки около Аппиевой дороги, вдали виднеется волнистая цепь гор. Около костров пастухи и их жены, дети. Незатейливые танцы под звуки волынки и свирелей. Появляются божавшие гладиаторы; Спартак рассказывает пастухам о начавшемся восстании. Пастухи присоединяются к повстанцам. Совместно они нападают на римский

обоз с оружием. Потрясая мечами и копьями, движется как лавина численно возросший и ставший грозной силой вооруженный отряд повстанцев.

Музыкально-сценическое действие всей этой картины органично развивается от светлого пейзажного вступления (№ 15, «Аппиева дорога» *Adagio*), основанного на пасторальной, напоминающей звучания пастушеского рожка мелодии (гобой в сопровождении струнных, затем английский рожок)!

21 Adagio $\text{♩} = 60$

poco rit

p dolce

p

p

p

p

poco rit

и скерцозного, обаятельного танца-игры пастуха и пастушки в волка и овечку (№ 16, *Allegretto giocoso*)²— к проникнутой духом народной солидарности и вольнолюбия сцене «Приход Спартака и восставших гладиаторов» (№ 17).

Затишье, наступившее было во вступлении и в дуэте «Пастуха и пастушки», еще более оттенило драматизм и героический пафос этой сцены. Здесь сливаются в огромном нарастании и достигают своей кульминации активные мотивы и интонации, связанные с образами гладиаторов, народа, Спартака.

На трепетающем фоне между скрипками, альтами, виолончелями и контрабасами возникает своеобразный патетический диалог (элементы свободной канонической имитации), как бы передающий взволнованную речь, перекличку голосов гладиаторов и крестьян. Вновь появляется тема гладиаторов (рассказ Спартака крестьянам о случившемся). На этот раз она звучит у скрипок осо-

Эта мелодия представляет собою вариант гернического мотива Спартака и еще раз подчеркивает его связь с народом.

² Здесь хочется обратить внимание на контраст простодушной мелодии «овечки» и «грозных» интонаций «волка».

Бение возбуждено и страшно (appassionato). Ее мелодия расширяется, сопутствует волнообразным арпеджиеванным аккомпанементом, приобретает повествовательный характер, освобождается от скорбных интонаций средней части. Заключается эта сцена маршем. Звучат сигналы и наконец на фоне тяжелой и грозной поступи басов — героические возгласы всего оркестра (крестьяне-рабы присоединяются к восставшим гладиаторам).

Все номера Четвертой и Пятой картины (№ 13, 14, 15, 16, 17) органично связаны друг с другом и последовательно развиваются сюжетную тему нарастающего народного восстания. Совершенно различные по характеру, они как бы пронизаны сквозными мотивами (Спартака, призыва к борьбе) и главным образом темой гладиаторов. Многократно появляясь почти во всех упомянутых номерах (кроме № 15), играя роль своеобразного рефrena, сильно видоизменяясь и приобретая все более мужественный, героический облик, эта тема по своему значению и характеру становится темой восстания гладиаторов¹.

Движение музыки от траурной сцены «Смерть гладиатора» к завершающей сцене восстания находит выраже-

¹ Здесь условно можно говорить о применении Хачатуряном циклической формы, приближающейся к грандиозному драматическому рондо, как бы объединившему все пять номеров 4-й и 5-й картин. № 13 — экспозиция — АВА, где А — тема гладиаторов (/1/), излагаемая в первый раз полностью (в трехчастном построении) и пианиссимо, а во второй («Танец свободы») — фортиссимо, но лишь в двухчастном построении; В — (/4/ Allegro non troppo) — ходообразный материал, основанный на мотиве призыва к восстанию. № 14 может рассматриваться как С — своеобразная драматическая разработка (на материале нового мотива призыва к борьбе и мотива Спартака). На ее кульминации вновь вступает тема гладиаторов (/19/ Andante Maestoso) опять в двухчастном изложении (А) №№ 15 «Аппиева дорога» и 16 — «остраняющий» пасторальный и жанровый эпизод (Д). Наконец, № 17 играет роль динамической репризы (ABA). После небольшого драматического связующего эпизода вступает вновь тема гладиаторов (А) в лиро-эпическом варианте, без второй части (/38/ рассказ Спартака крестьянам). За нею следует первый мотив призыва к восстанию (В) и завершающее весь цикл Maestoso (42) на новом героническом мотиве, в котором можно проследить отдаленные интонационные связи с темой гладиаторов.

ние, в частности, и в общей направленности тонального движения от C-moll'я к C-dur'у.

5-я картина относится к наиболее впечатляющим и симфонически развитым сценам балета.

В совершенно ином плане решена следующая картина—«Пир у Красса». Это большая музыкально-хореографическая сцена, воплощающая обобщенный образ развернутого и пресыщенного патрицианского Рима.

Загородная вилла Красса на берегу Неаполитанского залива. И сюда доходят тревожные вести о все ширящемся восстании рабов, о захваченных ими городах, о сожжениях дворцах патрициев. Красс, его друзья и приближенные стремятся забыть об этом. Пышный пир; одно развлечение сменяется другим. Эгина, Гармодий и танцовщицы исполняют большую классическую сцену. Она начинается вступлением (№ 18, *Allegro ma non troppo*) и танцем нимф (№ 19, *Moderato*), который представляет собою вальс, написанный в форме больших вариаций. Тема вальса с ее вкрадчиво томными интона-



циями, прямыми гармониями исполнена чувственной неги.

В каждом новом проведении тема обогащается новыми оркестровыми красками, ритмическими фигурами, орнаментирующими, дополняющими голосами. Далее следуют сцены: № 20, *piu mosso* (Гармодий ищет среди гостей Эгину) с настойчивыми повторами темпераментного мотива Гармодия, *Adagio* Эгини и Гармодия (№ 21, *Andante sostenuto*)—восторженно чувственный дуэт.



Полные истомы мелодии сменяют друг друга, свободно имитируясь в различных голосах. Секвенционные динамистические нагнетания, напряженный гармонический фон (чередование сект и ионаккордов, обилие альтераций и т. п.), триольные фигурации — все это насыщает музыку большой экспрессией. В кульминации же, в конце дуэта *у tutti* оркестра основная тема адалио звучит с захватывающей страстью (*con passione*).

Пылкий танец Гармодия (№ 22, *Allegro vivace*) сменяется завлекающим, причудливо ритмованным, изобилующим капризными контрастами танцем Эгины (№ 23, *Allegro vivace*).

Завершается вся эта сюита своеобразной кодой типа вакханалии (24, *Presto*, общая вакханалия) — исступленной пляской, в которой доминирует одна из тем предшествовавшего танца Эгины.

Но здесь она звучит совершенно по-новому, сочетаясь с интонациями мотива Красса. Изменился ее темп, метроритмическое строение (вместо трехдольного — четырехдольное, вместо четырехтакта — трехтакт), иными стали приемы имитаций, характер изложения (на этот раз аккордовое). Это уже не обольщающий, завлекающий танец коварной и опытной куртизанки, а неистово органический пляс.

После краткой лирической интермедии — Гармодий несет Эгину в ложу Красса (№ 25, *Andante*) — построенной на теме адалио Эгины и Гармодия, вновь цепостовый пляс — «Танец с кроталиями» (№ 26, *Presto*). Его танцуют четыре раба, аккомпанирующие ударами таре-

лок танцу вакханки. Вновь все захватывает стихия бешеного ритма.

Танец с кроталиями сменяется «Танцем гадитанских дев»—танцовщиц из Гадеса¹ (№ 27, *Andante*).



Исполненная неги мелодия, словно завораживающий остиинатный ритм и тональная одноплановость (на протяжении всего танца—E-dur), придают этому танцу характер уточненной чувственности. Танец гадитанских дев написан в вариационной форме, причем каждая вариация привносит в него нечто новое: обогащение оркестровки, усложнение фактуры, общее нагнетание звучности, доходящее до *tutti*. Основная мелодия приобретает аккордовый склад, интонационно расширяется, орнаментируется «томными» контрапунктами. Атмосфера чувственной истомы сгущается до предела.

И вот именно здесь наступает резкий драматургический перелом. Издали доносятся звуки приближающегося боя. Крадучись входит испуганный гонец и сообщает Крассу, что Спартак близок.

Еще продолжается пиршество, еще танцуют гадитанские девы, но в музыку уже вторгается героическая тема Спартака. В резком интонационном конфликте столкнулись две воли, две стихии. Фанфарный мотив завладевает звучностью всего оркестра, вытеснив тему танца гадитанских дев.

Красс дает распоряжение прекратить пир и поджечь дом. Возникает паника. Красс, Эгина, гости спасаются бегством. Появляются Спартак и его воины. Спартак спасает из пылающего здания ребенка, а через несколько секунд рушатся стены дома. Музыка все более проникается интонациями героической темы Спартака, привычными сигналами, звучащими в канонической перекличке у всей мэри особенно грозно и наступательно. В

¹ Античное название Кадикса (северная Африка).

Большом симфоническом развитии они достигают огромной силы звучания (*tutti, FF*). В момент появления Спартака со спасенным ребенком с громадной патетикой (*Eroico*) звучит мотив Спартака.

Следующий номер—«Бой римлян» (№ 28, *Allegro non troppo*) основан на музыке боя гладиаторов. Появляются военачальники спартаковских отрядов, уже разделенных по национальному признаку. В ознаменование победы начинаются пляски молодых воинов: стремительный, полный силы и молодости танец молодых фракийцев, показывающих свое фехтовальное искусство (№ 29, *Allegro vivace*), и мужественный танец со щитами галлов и германцев (№ 30, *Maestoso alla marcia*). В последнем участвует и Спартак. Его геронческий мотив сливается с музыкой танца, приобретая черты победного марша.

Завершается вся эта сцена темой гимнического прославления Спартака, знакомой уже слушателю по началу и концу 3-й картины.

Второй акт играет центральную роль в раскрытии основной идеи и всей драматургии балета. Здесь впервые прорываются наружу скрытые до этого революционные силы народа. От сцены в казарме (смерть гладиатора и призыв к восстанию) музыкально-сценическое действие непрерывно нарастает к финальному победному гимну Спартака. Здесь в полной мере проявилось мастерство А. Хачатуряна как композитора-драматурга и симфониста. С большой силой столкнул он в огромных интонационных антитезах противоборствующие музыкальные образы восставшего народа и патрицианского Рима.

При всем многообразии сюжетных линий, образов, при всем изобилии самых различных танцевальных номеров, музыка этого акта отличается удивительной спаянностью отдельных компонентов, целенаправленностью и органичностью развития.

Выше уже говорилось в этом отношении о 4-й и 5-й картинах («Казарма гладиаторов» и «Аппиева дорога»). 6-я картина до танца гадитанских дев представляет собою огромную танцевальную сюиту с широко использованной вариацийностью в отдельных номерах (картина пиршества на вилле у Красса). Она резко контрастирует и в образно-смысловом и в композиционном отношениях 4-й и 5-й картинам. Но конец 6-ой картины (с появлением Spartaka) вновь возвращает к «повстанческой» героической музыке предшествовавших картин. Таким образом весь второй акт как бы обрамлен героической музыкой восстания, образуя в целом гигантскую свободную трехчастность.

Если второй акт утверждал тему нарастающего революционного подъема масс и был проникнут жизнеутверждающим героическим началом, то третий акт уже с № 33 связан с раскрытием противоречий, разногласий, раздоров в лагере Spartaka, предательством Гармодия, — словом, всего того, что привело к подавлению восстания рабов и гибели самого Spartaka. Соответственно и музыка третьего акта окрашивается в беспокойно тревожные тона. В ней с новой силой звучит отсутствовавшая во втором акте тема гладиаторов.

III акт состоит тоже из двух картин: 7-ой — «Палатка Spartaka» и 8-ой — «Палатка Красса».

Вечер, лагерь восставших гладиаторов (№ 31, вступление и сцена, *Allegro non troppo*). Около палатки Spartaka группа женщин во главе с Фригиеей. Они прислушиваются к шуму затихающей битвы. Слышится батальная музыка, основанная на столкновении мотивов Рима и «побеждающих» мотивов Spartaka (воинственно помпезные кварты мотива Рима «отступают» перед мотивом Spartaka). Трубы провозглашают победу. Появляется Spartak. Воины складывают перед ним отбитые у римлян трофеи: орлы легионов, ликторские пучки розг, оружие.

Вождь гладиаторов взвешивает силы противника, понимая всю серьезность предстоящих битв. В палатку Spartaka входят военачальники гладиаторских легионов.

лов—фракийцы, греки, сирийцы, германцы, галлы. Обсуждение плана дальнейших действий приводит к сильным спорам и разногласиям. Начальники легионов в раздражении покидают палатку Спартака. Последним выходит Гармодий.

Эмоциональная атмосфера этой сцены передается угрожающе маркированными ходами в басах (тон—полутон, тон—полутон), тревожными сигналами меди, тромбоно-литавр, и, наконец, асимметрией ритмических акцентов.

Но вот в оркестре таинственно и мрачно (pp, misterioso) прозвучал в низком регистре кларнетов, а затем у флейт мотив Эгины. Крадучись появляется закутанная в плащ старуха, посланница Эгины. Она передает Гармодию покрывало Эгины. Призыв Эгины порождает новый сильный порыв страсти Гармодия, нашедший выражение в любовном адажио (реминисценция из 6-ой картины).

Следующая сцена—«Адажио Фригии и Спартака» (№ 32, Adagio) относится к вдохновеннейшим страницам всего творчества А. Хачатуриана. Вновь палатка Спартака. Спартак погружен в глубокое раздумье. Входит Фригия с охапкой цветущих веток — память о далекой родине. Фригия успокаивает Спартака: скоро закончится поход восставших гладиаторов, освобожденные рабы вернутся на родину, вернутся и они в родную Фракию.

Музыка адажио воплощает этически высокий строй мыслей и душевных переживаний Спартака и Фригии: их взаимную любовь, тоску по родине, волю к борьбе, мечту о свободе. Возвышенная лирика сочетается здесь с граждансским пафосом.

На фоне тонко колорированной, прозрачной гармонии (трели флейт, арфа, скрипки), свободно льется у гобоя широкая кантилена—уже знакомая нам лейттема любви Фригии и Спартака.

Сдержанная, как бы затаенная в начале (dolce, p), она становится во втором проведении взволнованнее, напряженнее, воплощая страстное излияние чувств (espresso, F). Все более расширяется мелодический диапазон темы скрипки, экспрессивнее становится сопровождение (волнообразные колыхания арпеджио, арфы, рояля и струнных басов триолями); нежно опевают мелодию «ласковые» подголоски гобоев и кларнетов. В третьем проведении тема любви сливается с интонациями моти-

ва Спартака, сейчас звучащим мягко и ласково. Сама же тема любви несколько омрачается (на мгновенье в ней появляются печальные интонации). Слышатся отголоски сигналов, призывных интонаций и, наконец, после большого crescendo наступает последнее кульминационное (*tutti, molto espressivo*) проведение—подлинный апогеф темы любви.

Непосредственно вслед за этой сценой наступает резкий перелом всего музыкально-сценического действия. Сцена наполняется шумной пестрой толпой. На площади перед палаткой появляются римские купцы, привезшие в лагерь Спартака оружие, предметы роскоши. С ними красивые куртизанки. Идет торг золотом, роскошными тканями, женщинами. В лагерь Спартака ворвалась разлагающая сила низменных страстей.

Возвышенная, насыщенная глубоким чувством лирическая музыка адажио Фригии и Спартака сменяется шумной музыкой толпы (№ 33, сцена и общий танец, *Allegro vivace*)—реквиемом лейттемы толпы из I акта, полным неги и истомы женским танцем (№ 34, *Moderato*), и, наконец, разнудзданной общей пляской—вакханалией (№ 35, *Allegro vivace*).

В неудержимом движении, в звучании ff всего оркестра слились стихия буйных ритмов (элементы полиритмии, несовпадающие в различных голосах акценты, синкопы и т. п.), необузданно дикие, возбужденные выкрики, как бы подхлестывающие танцующих, стремительно взлетающие пассажи.

В разгар вакханалии из палатки выходит Спартак (№ 36, сцена, *Leuto*). Он разгневан и опечален. В оркестре возникают скорбные речитации (из 4-ой картины), траурные ритмы, гневные интонации исходящих октав, напряженно (на фоне тритоновых гармоний) звучит героический мотив Спартака.

Спартак запрещает торговлю золотом и велит купцам и женщинам покинуть лагерь. Возбужденные галлы и германцы возмущены приказом Спартака. Возникшая между ними и Спартаком ссора перерастает в открытый разрыв (№ 37, *Allegro vivace*).

Музыка этой сцены полна яростных возгласов, бушующих пассажей, грозных фраз. В ней повторяются некоторые мотивы из предшествующей сцены спора Спартака с военачальниками и вместе с тем слышатся отголоски полного воли и решимости мотива призыва к вос-

станию. Около Спартака остаются верные ему военачальники, дающие клятву довести дело революции до конца.

Заканчивается третий акт короткой, но имеющей большое смысловое значение сценой «Предательство Гармодия» (№ 38, *Andante*).

В ночной темноте Гармодий со старухой, посланницей Эгины, покидает лагерь. Свершилось предательство Гармодия. В оркестре крадущуюся тему Эгины сменяет приглушенно-зловеще звучащая (у флейт и солирующего кларнета) тема Рима.

Следующая, 8-ая картина (третий акт) — «Палатка Красса». Роскошное убранство, ничем не напоминающее суровую обстановку войны. Эгина танцует перед возлежащим Крассом. Приводят пленных вождей легионов, отколовшихся от Спартака и разбитых римлянами. Красс приказывает их казнить.

Исполненный неги, обольщающей истомы вальс Эгины — № 39, *Allegro*, построенный на сочетании чувственных звучаний саксофона и кларнета с капризно грациозными ритмо-интонациями флейт и гобоя, сменяется мрачной сценой прохода пленных, (№ 40, *Leujo*). Ритм траурного марша, тяжелые ходы басов, изображающие поступь закованных в цепи пленников, трагические аккорды меди и струнных, возгласы отчаяния, стонущие интонации, знакомые нам по началу второго акта, наполняют звучность оркестра.

События быстро следуют друг за другом. Старуха приводит Гармодия. Эгина торжествует. Увидав Эгину, Гармодий устремляется к ней. Передавая противоречивые чувства, охватившие Гармодия, — страсть к Эгине, ужас перед совершенным преступлением — в оркестре звучат лирически взволнованный мотив Гармодия, обрывки искаженного лейтмотива призыва к восстанию гладиаторов и грозная тема Рима.

Увидав Красса, Гармодий хватается за меч. Но тот останавливает его повелительным жестом и требует свидений о положении в лагере Спартака. Окончательно потерявший себя Гармодий идет на предательство и открывает врагу план расположения войск Спартака и их намерение пробиться к морю. Красс внезапно распахивает заднюю завесу палатки. Перед глазами ошеломленного и уничтоженного Гармодия страшная картина. На фо-

не багрового заката—вдоль дороги уходящие бесчисленные кресты, на которых распяты пленные гладиаторы.

В ритме похоронного марша, на фоне мрачного органического пункта, глухих ударов колокола и там-тама, с потрясающей силой (*tragicamente*) звучат: сперва наиболее скорбные интонации из средней части темы гладиаторов, а затем и искаженный основной ее мотив.

В драматически напряженных аккордах оркестра слышатся вопли ужаса, крики, стонания. Эти аккорды (интересная смысловая деталь) представляют собою своеобразный трагический вариант гимнической темы «триумфа», прославления Спартака.

Затухающее звучание темы гладиаторов завершает эту сцену. С большой впечатляющей силой обобщил А. Хачатуриан в скорбной музыке финала III акта и ужас Гармодия, и злорадство Красса, и трагедию гладиаторов. С Гармодия срывают доспехи и прикладывают к обнаженной спине клеймо раба.

Последний, Четвертый акт — 9-я картина («Гибель Спартака») — трагическая развязка конфликта. Цепь высоких прибрежных камней. Вдали море и мачты кораблей пиратов. За камнями скрывается разведка римлян (отряд легионеров, которых привел сюда Гармодий (№ 41. Вступление. *Lento*). Крадущиеся «ходы» виолончелей и контрабасов (остинатные басы, в которых появляются уже знакомые терцовые интонации «*Dies irae*»), скорбная импровизационная речитация флейт (отдаленно напоминающая темы гладиаторов) создают ощущение





Бой ретиария и мармилона (балет «Спартак»)



Балет «Спартак». Дуэт Эгины (нар. арт. СССР
М. ГЛИСЕЦКАЯ) и Гармодия (засл. арт. РСФСР
Н. ФАДЕЕЧЕВ)

щение мрачной настороженности и безысходности. Особенно тоскливо звучат заключительные, как бы причитающие интонации.

На берегу расположилась банда пиратов. Идет пи-
рушка (№ 42. Танец пиратов и сцена, *Allegro vivace*). Дикий хмельной танец пиратов прерывается. Подъезжает Спартак на коне в сопровождении нескольких воинов. Он добивается путем подкупа согласия пиратов перевезти на их кораблях свои войска. Его появление и разговор с бандитами сопровождается потерявшим светлый, утверждающий характер мотивом призыва к восстанию, настороженной музыкой вступления к IV акту. После ухода Спартака пирушка бандитов возобновляется с новой силой. И вновь она прерывается появлением из засады римлян. «Тема Рима», ритмически смещенная с сильных долей такта, постоянно прерываемая свистом деревянных и угрожающими аккордами меди, приобретает исключительно тревожный, зловещий характер», — пишет Э. Барутчева¹. Зловещий, грозный облик темы усиливается тритоновым строением «бассо остинато» и характером инструментовки.

Римляне угрозами добиваются нарушения пиратами договора со Спартаком. Корабли пиратов уходят в море. Большим драматизмом насыщена симфоническая картина-пантомима «Гибель надежды Спартака» (№ 43, *Lento*), связанная с отплытием кораблей. Длительному симфоническому развитию подвергается в ней тревожно-печальная музыка из вступления к четвертому акту. Расширяется диапазон, усложняется оркестровка мрачного басового остинато, излагаемого в увеличении, громадного драматического напряжения достигает звучание импровизационных речитаций из вступления к четвертому акту и отголосков темы гладиаторов. Создается полный внутренней экспрессии обобщенный образ отчаяния, скорби, крушения надежд.

Появляется авангард войск Спартака, чтобы начать переправу. Римляне из засады внезапно нападают на них — Спартак понимает, что пираты обманули его. Начинается ожесточенный неравный бой. Окруженный кучкой друзей и соратников Спартак героически сражается. На возвышении Красс, вместе с ним Эгина и Гармодий. Спартак стремится пробиться к Крассу, чтобы сразиться

¹ Э. Барутчева. Спартак, рукопись, стр. 128.

с ним. Римские лучники осыпают стрелами Спартака, и смертельно раненый, он падает со скалы. Гармодий трусливо склоняется над ним. По знаку Красса легионер поражает Гармодия, отбросив его тело от павшего Спартака. Воины Красса оставляют поле битвы.

Сцена боя (№ 44, *Allegro non troppo*) — также большая, драматически насыщенная батальная симфоническая картина. Начинается она боевыми сигналами гладиаторов из 4-й картины, в которых слышится и героический мотив Спартака. В последний раз в решающей схватке столкнулись повстанцы с римлянами. В последний раз появляются героические темы, ритмы боя (из боев гладиаторов в 4-й картине), чтобы уступить место напряжению звучащей теме гладиаторов («Ранение и смерть Спартака», *Andante maestoso*).

В момент ранения Спартака выразительно звучат на фоне патетических триолей скорбные интонации. Словно передавая последние усилия раненого Спартака, в оркестре еще раз настойчиво утверждается героический мотив — призыв к борьбе, вновь сменяющейся скорбной фразой из начала II-го акта — «Смерть гладиатора».

Вслед за еще одним, последним динамическим нарастанием звучности к **ff** оркестра, все словно застывает (*Lento*) в трагическом скорбном оцепенении (смерть Спартака). Монотонно тянувшийся органный пункт, мертвые траурные октавные ходы, напряженно звучащие, диссонирующие гармонии (на тонике ля, уменьшенный септаккорд VII ступени и скорбные секунды). Вся эта музыка напоминает трагические страницы из 3-й части Второй симфонии Хачатуряна (смерть героя, плач матери).

На мгновение слышатся трубные сигналы римлян, возвещающие окончание битвы и поражение гладиаторов, но композиторставил себе целью привлечь внимание слушателя к гибели Спартака, а не к победе римлян. И не случайно за исключением сигнала отбоя во всей картине ни разу не появляются темы Рима.

Ночь, тучи скрывают луну. Появляется Фригия, закутанная в плащ. В отчаянии ищет она тело Спартака. Уцелевшие молодые фракийцы поднимают на щитах павшего героя. Безутешное горе Фригии находит выражение в ее финальном адажио (№ 45, «Танец Фригии, оплакивающей Спартака» *Adagio*), построенным на лейт-теме ее страданий (см. № 6 из первого акта). К ней

присоединяется горестный хор женщин, а затем мужчин. С потрясающей силой (сперва *doloroso*, а затем *tragico*), как грандиозный реквием, трагично звучит у оркестра и хора тема гладиаторов. Она сливается с темой Фригии.

Большая сцена скорби. Погиб Спартак, жестоко подавлено восстание гладиаторов. Но бессмертен народ, борющийся за свободу и счастье, неувядаема память о его героях. Восходит солнце. Колорит музыки все светлеет (*Lento*). На фоне прозрачных гармоний в широком расположении¹ слышится лейтмотив Спартака в том его пасторальном облике, в котором он появляется в картине «Аппиева дорога». Возникает величественная картина пробуждающейся природы, непосредственно подготавливающая финал балета (№ 46).

Мужественная, героическая торжественная музыка (*tutti ff, D-dur*), завершающая балет, звучит гневным обличением поработителей, гимном герою, павшему в борьбе за свободу угнетенного народа.

* * *

Центральная идея балета «Спартак» — идея борьбы за свободу, основной драматургический конфликт — столкновение рабов, гладиаторов, восставшего народа с рабовладельческим, патрицианским Римом — раскрываются в многообразных сюжетно-тематических линиях. Главные из них — зарождение и подъем восстания рабов, возглавляемых Спартаком, усиление противоречий, присущих этому освободительному движению, подавление его, гибель Спартака. Наиболее значительные дополняющие линии — взаимная любовь и преданность Спартака и Фригии, страсть Гармодия к Эгине и его предательство, взаимоотношения Спартака и военачальников его легионов и т. д.

Многогранность присуща самому жанру балета «Спартак». Решенный в основном в монументальных масштабах героического спектакля, он сочетает в себе героико-эпическое, драматическое и трагедийное начала,

¹ Здесь также звучат малые секунды, но поскольку их светлый колорит отличен от скорбного характера вышеупомянутых секунд.

с ним. Римские лучники осыпают стрелами Спартака, и смертельно раненый, он падает со скалы. Гармодий трусливо склоняется над ним. По знаку Красса легионер поражает Гармодия, отбросив его тело от павшего Спартака. Воины Красса оставляют поле битвы.

Сцена боя (№ 44, *Allegro non troppo*) — также большая, драматически насыщенная батальная симфоническая картина. Начинается она боевыми сигналами гладиаторов из 4-й картины, в которых слышится и героический мотив Спартака. В последний раз в решающей схватке столкнулись повстанцы с римлянами. В последний раз появляются героические темы, ритмы боя (из боев гладиаторов в 4-й картине), чтобы уступить место напряженно звучащей теме гладиаторов («Ранение и смерть Спартака», *Andante maestoso*).

В момент ранения Спартака выразительно звучат на фоне патетических триолей скорбные интонации. Словно передавая последние усилия раненого Спартака, в оркестре еще раз настойчиво утверждается героический мотив — призыв к борьбе, вновь сменяющейся скорбной фразой из начала II-го акта — «Смерть гладиатора».

Вслед за еще одним, последним динамическим нарастанием звучности к *ff* оркестра, все словно застывает (*Lento*) в трагическом скорбном оцепенении (смерть Спартака). Монотонно тянувшийся органический пункт, мертвые траурные октавные ходы, напряженно звучащие, диссонирующие гармонии (на тонике ля, уменьшенный септаккорд VII ступени и скорбные секунды). Вся эта музыка напоминает трагические страницы из 3-й части Второй симфонии Хачатуриана (смерть героя, плач матери).

На мгновение слышатся трубные сигналы римлян, возвещающие окончание битвы и поражение гладиаторов, но композиторставил себе целью привлечь внимание слушателя к гибели Спартака, а не к победе римлян. И не случайно за исключением сигнала отбоя во всей картине ни разу не появляются темы Рима.

Ночь, тучи скрывают луну. Появляется Фригия, закутанная в плащ. В отчаянии ищет она тело Спартака. Уцелевшие молодые фракийцы поднимают на щитах павшего героя. Безутешное горе Фригии находит выражение в ее финальном адажио (№ 45, «Танец Фригии, оплакивающей Спартака» *Adagio*), построенным на лейт-теме ее страданий (см. № 6 из первого акта). К ней

присоединяется горестный хор женщин, а затем мужчин. С потрясающей силой (сперва *doloroso*, а затем *tragic*o), как грандиозный реквием, трагично звучит у оркестра и хора тема гладиаторов. Она сливается с темой Фригии.

Большая сцена скорби. Погиб Спартак, жестоко подавлено восстание гладиаторов. Но бессмертен народ, борющийся за свободу и счастье, неувядаема память о его героях. Восходит солнце. Колорит музыки все светлеет (*Lento*). На фоне прозрачных гармоний в широком расположении¹ слышится лейтмотив Спартака в том его пасторальном облике, в котором он появляется в картине «Аппиева дорога». Возникает величественная картина пробуждающейся природы, непосредственно подготавливающая финал балета (№ 46).

Мужественная, героическая торжественная музыка (*tutti ff, D-dur*), завершающая балет, звучит гневным сближением поработителей, гимном герою, павшему в борьбе за свободу угнетенного народа.

* * *

Центральная идея балета «Спартак» — идея борьбы за свободу, основной драматургический конфликт — столкновение рабов, гладиаторов, восставшего народа с рабовладельческим, патрицианским Римом — раскрываются в многообразных сюжетно-тематических линиях. Главные из них — зарождение и подъем восстания рабов, возглавляемых Спартаком, усиление противоречий, присущих этому освободительному движению, подавление его, гибель Спартака. Наиболее значительные дополняющие линии — взаимная любовь и преданность Спартака и Фригии, страсть Гармодия к Эгине и его предательство, взаимоотношения Спартака и военачальников его легионов и т. д.

Многосторонность присуща самому жанру балета «Спартак». Решенный в основном в монументальных масштабах героического спектакля, он сочетает в себе героико-эпическое, драматическое и трагедийное начала,

¹ Здесь также звучат малые секунды, но насколько их светлый колорит отличен от скорбного характера вышеупомянутых секунд.

гражданственность, широкий показ быта с высокопоэтической лирикой, раскрытием глубоких душевных переживаний героев.

Все это определило многогранность, своеобразную «полифоничность» драматургии балета. Действие в нем развертывается на широком историческом фоне.

Перед зрителем проходят римские легионеры и гладиаторы, рабы и патриции, пастухи и торговцы, повстанцы и пираты, люди различных социальных кругов и национальностей (фракийцы, сирийцы, нубийцы, галлы, германцы и др.).

Рим рабовладельческий, захватнический, патриянский — город триумфальных шествий, пышных пиротов, кровавых зрелищ, роскоши и богатства — противопоставлен Риму плебеев, рабов, гладиаторов — городу нещадно эксплуатируемого народа, городу слез, гнева и зарождающегося повстанческого духа. Именно этот конфликт, раскрывающий социальные противоречия, классовую борьбу в древнем Риме, и определил основную направленность музыкально-сценического действия балета.

В центре балета образ народа: рабы, гладиаторы, пастухи. Большое обобщающее значение имеют полные драматизма сцены, передающие страдания, бедствия рабоцкого народа («Рынок рабов», «Цирк», «Смерть гладиатора», распятие гладиаторов и другие) и, наоборот, воплощающие вольнолюбие, повстанческий, неукротимый дух и волю народа к борьбе (главным образом весь второй акт).

Характеризуя образ народа, А. Хачатурян обращается, с одной стороны, к сфере героических, призывных, гневных интонаций, к волевым, лапидарным мотивам, к широкой выразительной кантилене, патетически приподнятой декламации, а с другой — к области трагических интонаций стона, отчаяния, к ритмам траурных шествий и т. п.

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

Неразрывно связанны с народом и музыкальные характеристики Спартака и Фригии, раскрытие во всем многообразии и показанные в развитии.

Вспомним сдержанно-скорбные и вместе с тем полные внутренней силы и достоинства интонации Спартака

в 1-й картине, мужественные, богатырские в 3-й картине, призывные, геронческие во втором акте, восторженные лирические в дуэте с Фригиеей, интонации «раздумий», гнева, печали в сценах раздоров в лагере повстанцев и, наконец, трагические интонации в четвертом акте.

То же можно сказать и о музыкальном образе Фригии, в котором интонации, проникнутые исключительно мягким лиризмом, задушевностью, нежностью, сочетаются с интонациями полными скорби, душевной боли, отчаяния и гнева.

Надо заметить, что все эти интонации в конечном счете связаны с основными лейтмотивами Спартака и Фригии, являются результатом различных образных пересмыслений модификаций этих мотивов.

Указывая на неразрывную связь Спартака, Фригии и народа, мы отмечали не только интонационную близость их музыки, но и то, что часто в музыкальной драматургии балета мотивы, темы Спартака и Фригии перерастают рамки личных характеристик и приобретают более широкое обобщающее значение, а наоборот, мотивы и темы народа проникают в мелос Спартака и Фригии.

Образу народа противостоят рабовладельцы, патриции, праздная и жадная до кровавых зрелищ толпа. Здесь также даны обобщающие музыкально-хореографические сцены («Рынок рабов», «Цирк», «Пир у Красса», «Палатка Красса»). Этот круг образов композитор характеризует совершенно иной интонационной сферой. В ней доминируют, с одной стороны, воинственные кличи, парадные триумфальные марши, а с другой — музыка вакхически разнудзданная, обнаженно чувственная, обольщающая.

В столкновении этих интонационных сфер и находят свое выражение музыкальная драматургия балета.

Музыкально-сценическое действие балета в еще большей степени, чем в «Гаянэ», основано на сильных контрастах. Очень правильно отмечает Д. Житомирский, что действие балета происходит «...в обстановке бурлящей стихии жизни, в пестром калейдоскопе улицы и рынка рабов, цирка, среди кричащих контрастов силы и томности, благородства и жестокости, красоты и коварства... Среди крикливой суетолоки «рынка рабов» разыгрывается трагедия влюбленных, которым угрожает вечная разлука (сцена покупки Спартака владельцем школы гладиаторов); азарт увлекательного зрелища и ужас смер-

ти сплетается в сценах гладиаторских игр и сражений («Цирк»); вакхическая пляска, боевое вторжение восставших гладиаторов, пожар и спасение Спартаком ребенка рабыни, ликование побеждающего народа,—таково содержание одной только картины «Пир у Красса»¹.

Можно было бы еще напомнить сильные контрасты в картинах: «Палатка Спартака» (поэтичность адажио Спартака и Фригии и разгул низменных страстей в сцене «разброда» в лагере Спартака); «Палатка Красса» (атмосфера роскоши, чувственного наслаждения и страшная картина распятых гладиаторов); «Смерть Спартака» (пирушка пиратов, жестокий бой, триумф римлян и поражение повстанцев, гибель Спартака).

Контрастны и образы основных героев: народному герою—мужественному полководцу, вольнолюбивому, глубоко человечному Спартаку противопоставлены жестокий деспот, патриций и рабовладелец Красс, с одной стороны, и слабоволынный, одержимый страстью, ставший на путь измены Гармодий,—с другой. Прекрасной в своей глубокой любви и преданности родине, супругу—Фригии противостоит образ обольстительной и коварной Эгиды.

Но при всей многогранности, обилии противополагающих начал, музыкально-сценическое действие балета «Спартака» отличается глубокой внутренней целенаправленностью и подчинено раскрытию основной идеи произведения.

Сопоставляя и сталкивая контрастирующие образы, Хачатурян создает сильные музыкально-драматические коллизии, достигающие своей кульминации в финальной сцене смерти Спартака.

Музыкальной и сценической драматургии балета присуща большая цельность, мотивированность. Партитура балета содержит ясную экспозицию образов, завязку драматического конфликта (I акт), развитие действия, большие и напряженные кульминации (II и III акты) и, наконец, развязку и эпилог (IV акт).

Для стиля балета в целом характерны высокая гражданская патетика, романтическая приподнятость и повышенная экспрессия, черты стиля «Al fresco».

¹ Д. Житомирский. Спартак. «Советская музыка», 1956, № 4, стр. 8.

Монументальность музыкальных форм балета проявляется, в частности, в объединении отдельных номеров в более крупные, развернутые музыкально-хореографические сцены и картины. Мы указывали, например, на грандиозную сложную трехчастность, характерную для построения II акта. Этому же способствует частое применение интонационных арок, обрамлений (например, вся 1-ая картина), реминисценций, повторение целых эпизодов, развитые драматизированные симфонические картины (например, симфоническая картина «Гибель надежды Спартака» в четвертом акте). «Крупный штрих» присущ всем элементам музыки балета — мелодии, тематизму, гармонии, инструментовке.

В основе композиции балета лежат законченные музыкально-хореографические, а также пантомимические номера. Композитор в еще большей мере, чем в «Гаяне», широко использует многообразные формы классической балетной и симфонической музыки. Укажем, например, на адалио Фригии, адалио Спартака и Фригии, Гармондия и Эгиньи, многочисленные массовые и групповые мужские, женские, общие танцы, на пантомиму «Похищение сабинянок», симфоническую картину «Гибель надежды Спартака» и т. п. Однако в соответствии с содержанием, драматургической необходимостью А. Хачатурян по-разному и во многом по-новому трактует традиционные формы. Так, например, столь типичная для классического балета форма, *pas de deux* в одном случае предстает как поэтически-восторженный «дует соглашения» Спартака и Фригии, в другом — как сцена обольщения Эгиной Гармондия, а в третьем — как поединок гладиаторов.

Вместе с тем отдельные номера балета пронизаны сквозным симфоническим развитием, чему в большой мере способствуют внутреннее интонационное единство и многосторонние музыкально-тематические и лейтмотивные связи. Не без основания Хачатурян называет балет «Спартак» «хореографической симфонией»¹.

Каждый образ здесь охарактеризован своим лейтмотивом. Мы привлекали к ним внимание в последовательном разборе музыкально-сценического действия балета.

¹ Из беседы А. Хачатуряна с автором этой книги.

Условно их можно разделить на две группы: одна из них связана с характеристикой народа, «плебса», всей демократической среды. Это: два мотива Спартака, гимническая тема прославления Спартака, тема гладиаторов, мотив призыва к восстанию, тема страданий Фригии, тема любви Спартака и Фригии, тема Гармодия.

Другая группа лейтмотивов и лейттем связана с характеристикой патрицианского, рабовладельческого Рима. Это: два мотива Рима (они же мотивы Красса), два мотива толпы, мотив Эгины.

Кроме лейтмотивов и лейттем, можно указать также на ряд лейтритонаций, в частности, связанных с боем гладиаторов (во II и III актах), интонаций «*Dies irae*» (в тех же актах), близких им музыкальных фраз, выражающих скорбь гладиаторов (начало II акта); лейтритмов (ритм боя гладиаторов, трагическая ритмическая остината в IV акте); реминисценций целых эпизодов и сцен (бой гладиаторов, римская толпа, Гармодий и т. п.); и, наконец, отдельных фраз (декламационная фраза, связанная с тяжелыми думами Спартака в VI и IX картинах), лейтгармоний, лейттональностей (D-dur, связанный в основном с героическими сценами, d-moll в трагических эпизодах), лейттемброз (труба в характеристике Спартака, виолончель, скрипки — Фригии, саксофон — Эгины, тромбон — Рима).

Одни лейтмотивы отличаются лаконичностью, краткостью (мотив призыва к восстанию, Эгины и др.), другие, наоборот, представляют собою развернутые двух- или трехчастные построения (тема гладиаторов).

Стремясь найти конкретные, выпуклые музыкальные характеристики действующих лиц, Хачатуриан добивался интонационной индивидуализации лейтмотивов. Вместе с тем можно заметить и внутренние интонационные связи, сближающие различные мотивы, темы. Таковы, например, интонационные связи темы гладиаторов (выразительная декламационная фраза в исходящем движении) с темой скорби Фригии, ламентацией в начале IV акта, с мотивом печальных раздумий Спартака (в VII и IX картинах); или фразы «*Dies irae*» со скорбными интонациями в начале II акта и в сцене смерти Спартака.

Сквозные интонации, мотивы, темы, эпизоды играют громадную роль в музыкальной драматургии, в симфоническом развитии балета. Соответственно развитию содержания, изменению сюжетных положений, драматических

ситуаций они сами видоизменяются, развиваются, вступают в многообразные взаимосвязи. Выше обращалось внимание, например, на различные преобразования мотивов Спартака (в частности, первого из них).

Впервые он звучал сурово, сдержанно, выражая мужество, стойкость, гнев и гордость прикованного к колеснице Красса Спартака (1-ая картина). В финале III-й картины и в IV картинах он приобрел героический (особенно в «Танце свободы»), а в начале «Аппиевой дороги» (V картина) — пасторальный характер; в «Рассказе Спартака» (в V-й картины) его отличали черты эпического повествования, а в ряде эпизодов 7 и 9-й картин — напряженный драматизм. В некоторых местах этот мотив излагается совместно с контрастирующим ему вторым мотивом Спартака, а в других самостоятельно. Подобные же образные изменения претерпевает и тема гладиаторов. Вспомним хотя бы постепенную героизацию этой темы в различных проведении ее в 4-й и 5-й картинах.

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

Музыкальные темы, характеризующие того или иного героя в балете, почти постоянно включают в себя два контрастных тематических образования. «Я всегда пытался в изложении музыкальных тем дать сильные контрастирующие начала, чтобы затем, развивая их постепенно, раскрыть те или иные стороны образа»¹, — говорил Хачатуриян. Бросается в глаза и то, что композитор любит связывать и объединять отдельные мотивы в более обобщающие тематические построения. Укажем, например, на два мотива Спартака; два мотива Рима; на тему гладиаторов, имеющую в среднем разделе мотив народной скорбы; контрастирующие по направленности движения фразы, объединены в мотиве музыкальной характеристики Эгины.

Когда А. Хачатуриян работал над партитурой балета «Спартак», многих интересовал вопрос, — каким музыкальным языком будет написан он. Не будут ли здесь

¹ Из беседы А. Хачатуриана с автором.

использованы какие-либо музыкальные архаизмы, интонации итальянской музыки, приемы стилизации? На каких интонационных истоках будет основана музыка балета?

Это был один из центральных вопросов, над которым задумывался и сам композитор.

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

Музыку я создавал тем же методом, каким создавали ее композиторы прошлого, когда обращались к историческим темам, сохраняя свой почерк, свою манеру письма, рассказывали о событиях через призму своего художественного восприятия.

Балет «Спартак» представляется мне, как произведение с острой музыкальной драматургией, с широко развернутыми образами и конкретной, романтически взволнованной речью. Все достижения современной музыкальной культуры я считал необходимым привлечь для раскрытия высокой темы Спартака. Поэтому балет написан современным языком с современным пониманием проблемы музыкально-театральной формы»¹.

Под современным музыкальным языком А. Хачатурян имеет в виду язык советской музыки настоящего, музыки, глубоко индивидуальной у каждого народа СССР, у каждого подлинно талантливого композитора, и вместе с тем имеющей известные общие черты.

Композитор подошел к созданию музыки балета не с музеино-реставраторских, стилизаторских позиций, а со всей творческой непосредственностью и искренностью, откликнувшись мыслью и сердцем советского художника на волнующие события давних времен.

На это указывает и Д. Житомирский: «Сюжет Спартака»,— пишет он,— как и любой античный сюжет, мог легко увести в дебри разнообразнейших историко-куль-

¹ А. Хачатурян. О балете «Спартак». Сборник статей «Спартак», Музгиз, Л., 1957, стр. 10.

туриных и художественных ассоциаций. Могли возникнуть и музыкально-сценические ассоциации¹ (музыка древнего мира). Большой творческий дар А. Хачатуряна позволил ему миновать стилизаторские соблазны и подойти к своей задаче с максимальной непосредственностью. Национальный характер музыки «Спартака»—это более всего национальный стиль музыки А. Хачатуряна, факт столь же естественный, как и то, что «Спящая красавица» Чайковского (говоря словами Г. Лароша), «французская сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад»².

Об этом же пишет и В. М. Богданов-Березовский, подчеркивающий, что А. Хачатурян создал «...музыку высокой и страстной патетики, пронизанную пафосом современности...», от которой «веет революционно-романтическим духом освободительной борьбы»³.

Музыкальный язык «Спартака»—это глубоко самобытный язык самого А. Хачатуряна—армянского советского композитора, автора фортепианного, скрипичного и виолончельного концертов, 1-ой и 2-ой симфоний, балета «Гаянэ» и т. д. Многие страницы партитуры «Спартака» особенно связанные с образом Фригии, вызывают ассоциации с музыкой «Гаянэ», а через нее и с армянской народной музыкой. В ряде героических и трагических эпизодов балета возникают интонационные «переклички» со Второй симфонией. Можно найти интонационные аналогии и с фортепианным и скрипичным концертами.

Однако в музыке «Спартака», в отличие от «Гаянэ», нет прямых фольклорных цитат. Интонационные связи ее с народной музыкой носят более опосредованный характер. И это естественно. Интересно, что более близкими и родными ему народно-национальными интона-

¹ Надо оговорить, что возможен и такой метод. Художественная правомерность его была не раз доказана в советском балетном творчестве. Вспомним хотя бы «Пламя Парижа» Б. Асафьева. Обращаясь к более близким историческим эпохам, и сам А. Хачатурян часто прибегает к интонациям, связанным с конкретной эпохой и национальной музыкой («Отелло», «Сталинградская битва», «Русский вопрос» и др.).

² Д. Житомирский, Спартак, «Советская музыка», 1956, № 4.

³ В. Богданов-Березовский. Героический спектакль, «Известия» от 5/1 1957 г.

циями А. Хачатурии наделяет музыку народа, рабов, гладиаторов, Спартака и Фригии. Музыкальный же язык «враждебного лагеря» более нейтрален.

Нетрудно заметить, например, в теме гладиаторов или в теме «народной скорби» истоки, идущие от переосмысливших армянских народных заплачек, ашугских устоев, лирических секвенций и мелодических опеваний устоев лада; в импровизационных фразах вступления к IV акту—связь с ашугскими декламационными импровизациями, в многочисленных ритмах, особенно героических танцев,—с героическими народными плясками.

Наконец, эти связи можно проследить в своеобразии ладового строения многих номеров музыки балета «Спартак», изобилующих чертами, присущими и армянской народной, ашугской музыке, и многим сочинениям А. Хачатуриана. Как и в «Гаянэ», здесь также можно указать на частое применение переменных, двойных модулирующих ладов, ладов с одним строением вверх от тонали и другим вниз от тонали, различных видов фригийских, миксолидийских ладов и т. д.

Громадное значение в музыке балета имеет стихия ритма и, если можно так выразиться, драматургия ритма. Прежде всего, естественно, это многообразно представленная сфера танцевальных ритмов—героических, лирических, вакхических. Соответственно сюжету балета в его музыке широко использованы ритмы маршей—героических, триумфальных, батальных и траурных.

Часто композитор достигает огромного драматического эффекта одной лишь сменой ритма, сопоставлением контрастирующих ритмических начал. Вспомним хотя бы вторжение ритмов «торга», «разгула» в сосредоточенно лирическую музыку дуэта Спартака и Фригии (7-я картина) или ритма тяжелой поступи скованных рабов в оживленно шумную праздничную музыку встречи Красса (1-я картина), или смятенных, тревожных ритмов, связанных с сообщением о появлении Спартака, в вакхическую музыку пиршества у Красса.

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

При всем ритмическом разнообразии музыки «Спартака», вместе с тем можно усмотреть в каждом акте, в каждой картине доминирующие ритмо-формулы: в 1-й картине это ритм триумфального марша, в сцене

«Цирк»— лейтритм боя, в последнем акте—трагическое басовое ритмическое остинато.

Подробная характеристика хачатуриановского музыкального языка не входит в нашу задачу; это специальная, мало разработанная, обширная и интересная исследовательская тема. Надо полагать, со временем появятся работы о мелосе и ритме, гармонии, полифонии и оркестровке в музыке А. Хачатуриана.

Наша задача—лишь привлечь внимание к музыкально-выразительным средствам композитора в их драматургической функции. Ибо надо заметить, что «завоевание» интонационной драматургии в армянском балете было прежде всего осуществлено А. Хачатурианом.

Как и в «Гаянэ» и в других сочинениях А. Хачатуриана, музыка «Спартака» поражает богатством и щедростью оркестровых красок. Кажется, нет предела фантазии и изобретательности композитора в использовании богатейшей оркестровой палитры.

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

Наряду с этим, особенно в эпизодах, связанных с лирическими переживаниями, раздумьями и картинами природы, А. Хачатуриян обращается к чистым тембрам солирующих инструментов или отдельных оркестровых групп. Для каждого образа композитор находит свой круг тембров. Выше мы останавливали внимание, например, на использовании композитором глубокого, эмоционально-выразительного тембра виолончели для характеристики Фригии, лирического звучания скрипок в теме любви Фригии и Спартака. Триумфальность, воинственность, грозность темы Рима Хачатуриян подчеркивает тембром тромбонов, а обольщающую чувственность Эгины—саксофоном.

Оркестр в «Спартаке» характеризует героев, является действенным средством музыкальной драматургии. Резкие смещения оркестровых пластов усиливают драматур-

гические переломы, контрасты. Вспомним, например, переход от многоглашного tutti в 1-й картине (триумфальное шествие легионов Красса, ликующая толпа) к тембрам английского рожка, скрипок, а затем солирующей трубы в момент появления на сцене скованных Спартака, Фригии и Гармодия. Другим примером тембровой драматургии может служить вторжение героического звучания трубы (мотив Спартака) в прямую мелодию танца гадитанских девушек.

Значительно более активную, чем в «Гаянэ», роль оркестр «Спартака» играет в развитии и образном перевоплощении лейтмотивов.

Многообразно использует А. Хачатурян в этом балете приемы полифонического развития.

В лирических эпизодах (дуэты Спартака и Фригии), в сценах обольщения (дуэты Эгины и Гармодия) композитор вводит опевающие, в одних случаях нежные, ласковые, а в других—чувственные, томные подголоски, дополняющие мелодические голоса. В наиболее драматических напряженных местах балета он сталкивает в одновременном звучании несколько самостоятельных контрапунктирующих мелодий, тем, мотивов, создавая многочисленные полимелодические сочетания. Таковы контрапункт «распадающейся» мелодии танца гадитанских девушек и «наступающего» мотива призыва к восстанию гладиаторов (картина № 7, «Пир у Красса») или темы Гармодия и мотива Рима в 6-ой картине «Палатка Спартака».

Примером применения имитационной полифонии может служить хотя бы канонические имитации в различных проведении мотива Спартака в сцене «Приход Спартака и восставших гладиаторов» (№ 17) и др. Смело и очень разнообразно применяет Хачатурян различные виды противодвижений, способствующих переосмыслинию основных мотивов (например, мотивов Спартака, средняя часть темы гладиаторов), развитию вариационных форм (танец нимф, гадитанских девушек и др.)¹.

Выразителен, красочен, свеж и гармонический язык в балете «Спартак». Как и в «Гаянэ», композитор в зависимости от драматургической ситуации обращается то к мягко колорированной гармонии, то к гармонии повы-

¹ Интересные в этом отношении наблюдения содержит работа Г. Чеботаряна «Полифония в балете «Спартак», рукопись.

шению экспрессивной, насыщенной задержаниями, побочными тонами, неразрешенными доминантами, диссонирующими интервалами (особенно часто—уменьшенными октавами). В характеристике же враждебных гладиаторам сил он прибегает к прямым альтерированным, хроматическим или к холодным целотонным, тритоновым, увеличенным и уменьшенным гармониям.

Часто встречаются в «Спартаке» мелодические соединения аккордов, образования вертикали в результате сочетания нескольких самостоятельных мелодических линий, параллелизмы, квarto-квинтовые аккорды, столкновения функций, различные полигональные соотношения, усиливающие противопоставление контрастных музыкальных образов.

Мы уже говорили (в связи с балетом «Гаянэ») о пристрастии А. Хачатуриана к органным пунктам. В «Спартаке» они еще более важны и в одних случаях сообщают музыке большую силу нагнетания, концентрации энергии, в других же создают ощущение протяженности, являются неизменным остинатным стержнем, на который наизыходятся все новые и новые мотивно-мелодические образования.

Тонально-модуляционные отношения связывают в балете целые акты, картины, сцены, придавая им большую цельность. Укажем хотя бы на роль C-стол'я и C-dur'a как доминирующих тональностей во втором акте, на сквозную роль D-dur'a.

При всей своей талантливости, эмоциональной насыщенности музыка «Спартака» имеет и некоторые теневые стороны. Можно указать на известную перенасыщенность звучаниями *tutti*, громогласными *fff*, моторикой, красочно-декоративным началом, на порой встречающуюся фактурную однотипность. Все это иногда создает ощущение «монотонии роскоши», несколько утомляя и снижая силу художественного воздействия музыки. Хотелось бы также большей контрастности в лейтмотивах Спартака и Рима.

Но, несмотря на это, балет «Спартак» несомненно может быть отнесен к наиболее интересным и значительным в идеально-художественном отношении произведениям советского музыкально-хореографического искусства. Музыка его отмечена большой глубиной, новаторством, высоким мастерством.

Если «Гаянэ» увлекала сочностью жанровых сцен, живым дыханием современности, каким-то удивительным лиризмом, излучаемым образом главной героини, обилием мастерски развитых народных мелодий, то в «Спартаке», прежде всего, поражают монументальные масштабы, грандиозные драматургические антitezы, героический и трагический пафос народных сцен, повышенная экспрессия¹. Музыкальная драматургия его более действенна, а образы героев обрисованы с истинно скульптурной рельефностью.

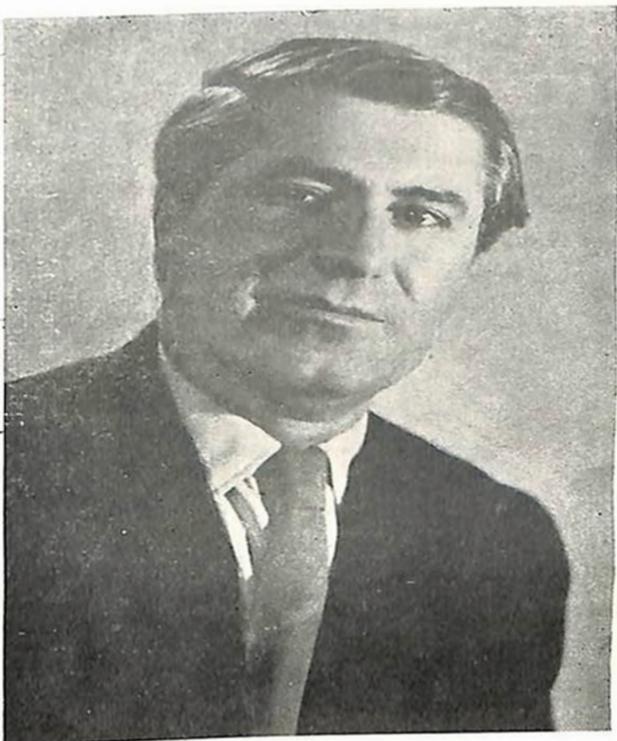
«Музыка балета «Спартак» несомненно интересна и волнующа,— писал Д. Шостакович.— Она написана талантливо, и на ней, как на всем, что пишет А. Хачатуриян, лежит печать яркой творческой индивидуальности... Это большое и радостное событие в нашей музыкальной жизни»².

Впервые «Спартак» был поставлен в Ленинграде в 1957 году театром оперы и балета им. С. М. Кирова. До этого в симфонических концертах исполнялись симфонические сюиты, созданные автором на основе музыки балета. Постановка его была осуществлена дирижером П. Э. Фельдтом, балетмейстером Л. В. Якобсоном, художником В. М. Ходасевич.

Постановщики проявили много творческой фантазии и создали грандиозный по масштабам спектакль. С большим мастерством исполнены массовые сцены, рисующие облик эпохи («Триумф Рима», «Цирк», «Пир у Красса»), воплощающие тему нарастающего восстания («Клятва над трупом раба», восстание в казарме гладиаторов и особенно стремительный бег с факелами вырвавшихся на свободу рабов); найдены выразительные мизансцены, раскрывающие взаимоотношения героев (дуэты Спартака и Фригии, Гармодия и Эгины). Сценически сильно воплощен финал балета — сцена скорби Фригии. Замечательной находкой явились оживающие

¹ «Все в этом произведении чрезвычайно насыщено,— пишет Д. Житомирский,— все за редким исключением преподносится на высоком градусе напряжения: и драматические ситуации, и чувства, и красочно-декоративные элементы». Д. Житомирский, Спартак, «Советская музыка», 1955, № 4.

² Д. Шостакович, Арам Хачатуриян, Сборник «Дружба», М., 1957, стр. 601.



Г. И. ЕГИАЗАРЯН



Сцена из балета «Севан»

горельефы (смерть раба, шир у Красса, битва войск Спартака и Красса). В поисках новых выразительных средств хореографического искусства, соответствующих содержанию и характеру балета об античной эпохе, балетмейстер обратился к пластике движений, жестов, танцев, запечатленных в античной вазовой живописи, напоминающих скульптуры Праксителя¹.

Достойны самой высокой похвалы исполнители балета, особенно главных героев: Спартака (А. Макаров, Б. Брегнадзе), Фригии (Н. Петрова, И. Зубковская), Гармодия (С. Кузнецов, И. Уксусников), Эгинь (А. Шелест, О. Монсеева), Красса (Б. Шавров, Р. Гербек).

Однако несомненно интересная постановка «Спартака» в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова вызвала и серьезные возражения. Как уже отмечала пресса, это прежде всего относится к самой концепции спектакля. Постановщики сделали большие произвольные изменения в сюжетной линии балета, что привело к нарушению логики музыкальной драматургии, а также к перемещению смысловых акцентов. Так, оказались снятыми важные для героико-освободительной линии балета и очень интересные по музыке «Аппиева дорога», сцена подвига Спартака, спасающего во время пожара ребенка рабыни, танцы с «мечами» и «на щитах». Сокращению была подвергнута насыщенная большим социальным содержанием сцена «Рынок рабов».

Все это, естественно, ослабило социальную, героическую тему балета. Неверный драматургический акцент в постановке привел к тому, что чрезмерно подчеркнутыми оказались сцены, рисующие развращенный аристократический Рим (кстати, осуществленные местами с излишней откровенностью) и заслоняющие собою главную тему балета о Спартаке. Этот же упрек можно отнести и к постановке сцены «Латерь Спартака». Создается впечатление, что причина раздора среди сподвижников

¹ «Кажется, если на мгновение остановить танец, созданный Л. Якобсоном, то из движения рождается классическая скульптура», — писала видная советская балерина Т. Вечеслова (Балетмейстер Л. В. Якобсон, сборник статей «Спартак», Ленинград, 1957, стр. 39).

Спартака лежит лишь в разгуле гетер и коварстве Эгины.

Увлечение зрелищной стороной сказалось также в художественном оформлении балета, хотя и содержащем отдельные впечатляющие сцены («Цирк», уже упоминавшиеся горельефы и т. п.).

Наконец, не способствовало успеху спектакля и то, что балетмейстер слишком мало использовал в балете классический танец и вообще танцевальное начало, не сколько односторонне увлекшись пантомимой и приемом «оживающих» античных фресок, вазовой живописи. А между тем музыка Хачатуриана таит в себе, как уже говорилось, огромные возможности танцевального решения образов.

Однако, несмотря на указанные недостатки, ленинградская постановка «Спартака» явилась значительным и интересным событием в советском музыкально-хореографическом искусстве, вызвавшим оживленные споры и давшим начало сценической жизни этого талантливого произведения.

В 1958 году балет «Спартак» был поставлен на сцене Большого театра Союза ССР (дирижер Ю. Ф. Файер, балетмейстер И. А. Моисеев, художник А. И. Константиновский). Московская постановка была осуществлена в еще более грандиозных масштабах, чем ленинградская. Огромное впечатление оставляли монументальные массовые сцены: «Триумф Рима», «Пир у Красса», «Рынок рабов». Кстати, значительно более правильно решена Большшим театром сцена «Рынок рабов». В ленинградской постановке она была урезана, скомкана, вынесена на узкую полосу просцениума. Здесь же ее действие развивается на просторной площади, заполненной различным людом: акробатами, фокусниками, заклинателями змей, танцовщицами и пр. Резким контрастом этой шумной, пестрой толпы воспринимается зловещая колонна с прикованными к ней рабами. Бережнее отнесся Большой театр к партитуре Хачатуриана — она сохранена почти полностью (за исключением небольших купюр в последних картинах), в ней не сделано никаких перестановок. Это несомненно способствовало цельности музыкальной стороны спектакля. Как всегда, на высоком уровне было исполнительское мастерство балетной

труппы театра. В главных ролях выступали: Д. Бегак («Спартак»), Н. Рыженко (Фригия), М. Плисецкая (Эгипет), Н. Фадеев (Гармодий) и другие.

Однако и в этой постановке проявилось увлечение внешней стороной, слишком откровенным показом разложения аристократического Рима. Вместе с тем недостаточно ярко была воплощена героническая линия восстания гладиаторов. Постановка некоторых сцен («Цирк», «Пир у Красея», «Палатка Спартака») отмечена чертами натурализма. Кроме того, в этом спектакле тоже сказывалось одностороннее увлечение пантомимой и недостаточное использование возможностей танца.

Не во всем удовлетворенный постановкой столь сложного в идеино-художественном, музыкальном, сценическом отношениях балета коллектив Большого театра не оставил свою работу над ним. Хочется думать, что в процессе ее будет учтен предшествующий опыт, и музыка «Спартака» наконец получит адекватное ей музыкально-сценическое воплощение.

За рубежом балет «Спартак» поставлен в Праге (1957) в Пражском национальном театре, а также в Брatisлаве.

* * *

Трудно переоценить вклад, который внес А. И. Хачатурян в советское музыкальное творчество, в частности в советское музыкально-хореографическое искусство. Им созданы произведения, которые сыграли большую роль в развитии двух ведущих сюжетно-тематических линий и жанров советского балета: историко-революционного — «Спартак» и балетов на современную тему — «Счастье», «Гаянэ».

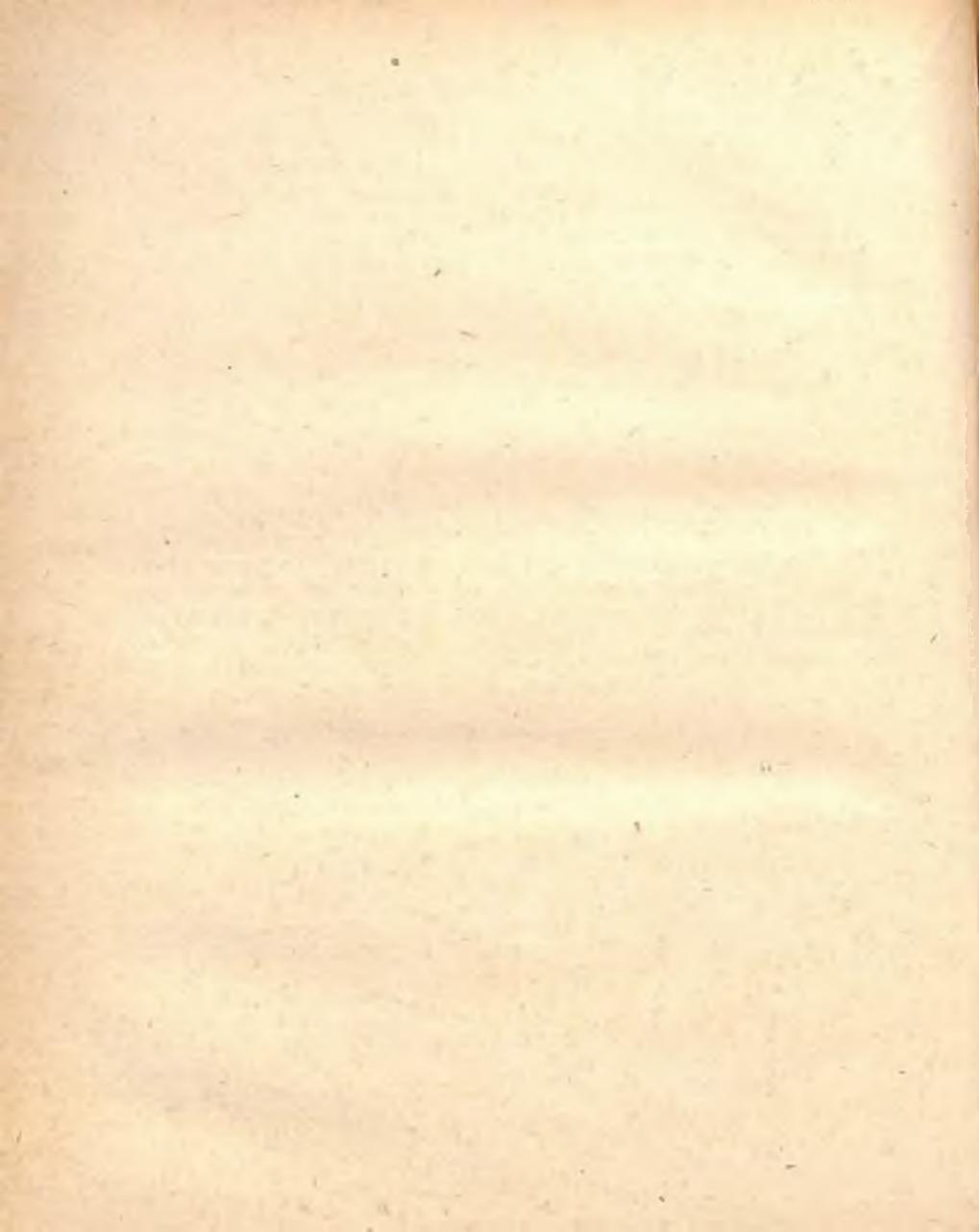
Как мы пытались показать, Хачатурян своими балетами, каждым по-разному, в значительной мере способствовал идеиному, тематическому и жанровому обогащению советского многонационального музыкально-хореографического искусства, решению многих актуально-важных творческих проблем, в том числе связанных с развитием музыкальной драматургии, симфонизма в балете, с взаимообогащением классических традиций и народного танца и т. д. Насыщенная передовыми идеями

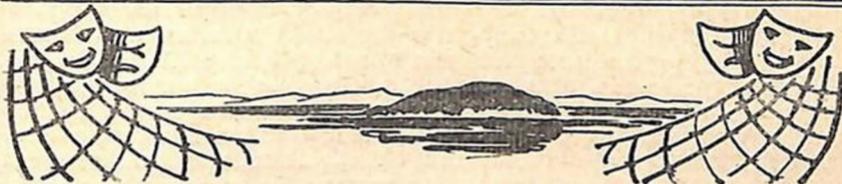
нашего времени, неисчерпаемой силой жизнеутверждения, отмеченная близостью народным истокам и высоким мастерством, ярко талантливая музыка Хачатуряна пользуется огромной популярностью. Балеты Хачатуряна занимают достойное место в истории советского балета; они завоевали широчайшую известность как в Советском Союзе, так и за рубежом и по праву могут быть отнесены к выдающимся произведениям современного музыкально-хореографического искусства.



VII

ОБЗОР НОВЫХ ОПЕР И
БАЛЕТОВ АРМЯНСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ (1956—1960)





Последние годы армянское оперное и балетное творчество развивалось наиболее интенсивно и плодотворно. Композиторы работали над произведениями, различными по темам и жанрам. Замыслы некоторых из них возникли еще раньше, других же в самое последнее время; работа над одними уже закончена, над иными еще продолжается; ряд новых опер и балетов уже получил сценическое воплощение, другие ждут своей очереди.

Данный очерк, написанный по следам постановок новых опер и балетов, имеет целью дать обзор тех произведений, которые увидели свет театральной рампы в период с 1956 г.—года декады армянской литературы и искусства в Москве—по 1960 г. Это оперы «Арцваберд» А. Бабаева, «Сос и Вартитер» В. Тиграняна, «Костер» Ю. Геворкяна и балеты «Севан» Гр. Егизаряна, «Мармар» Э. Оганесяна и «Сона» Э. Хагагоряна. Балет «Спартак» А. Хачатуряна, законченный и поставленный в 1957 г., освещен в предшествующем очерке.

Что касается новых опер и балетов, пока не получивших сценического воплощения или же не завершенных, мы ограничимся лишь их перечислением, чтобы дать представление о круге тем, к которым обращаются армянские композиторы. Во-первых, это две оперы, связанные с именем великого основателя новой армянской

литературы, просветителя, страстного поборника армяно-русской дружбы Хачатура Абовяна. Одна из них написана К. Закаряном по мотивам романа Х. Абовяна «Раны Армении» и называется «Агаси» (по имени героя романа, юноши-патриота, ставшего во главе партизанского отряда, боровшегося против иноземных поработителей). Другая, созданная Г. Арменяном, посвящена жизни и деятельности самого писателя; название ее «Хачатур Абовян». Арам Kocharyan закончил комическую оперу «Работник и хозяин», по Ов. Туманяну; Э. Хагагорян—оперу для детей «Пес и кот» по одноименной сказке Ов. Туманяна. Продолжает свою работу, начатую еще много лет назад, над оперой «Пепо» (по Сундукину) А. Ованесян.

К исторической легенде об Ара Прекрасном и Шамирам (Семирамиде) обратились Гр. Егиазарян, уже многие годы работающий над балетом «Ара Прекрасный и Шамирам», и Л. Сарьян, приступивший к созданию оперы на эту тему. А. Арутюнян вынашивает замысел оперы о замечательном ашуге, поэте-певце, музыканте XVIII в. Саят-Нове; А. Долуханян—балета «Лалвари ворс», по Миракяну; А. Бабаев—оперы «Рузан», по Мурацану.

К характеристике этих произведений мы надеемся еще вернуться после их завершения и сценической постановки. Здесь же, как уже говорилось, мы остановимся лишь на тех новых операх и балетах, которые были показаны зрителю в 1956—1960 гг. Причем нам представляется целесообразным основное внимание привлечь к произведениям на советскую тему.

Первым по времени из них явился балет «Севан», поставленный Ереванским театром оперы и балета им. А. Спендиарова в 1956 году.

Балет этот написан известным армянским композитором среднего поколения, заслуженным деятелем искусств Г. И. Егиазаряном.

Г. Егиазарян родился в 1908 году в селе Блур Сурмалинского уезда в крестьянской семье. Нужда и лишения сопровождали его детские годы. В 1918 году мальчик с семьей переселился в Ереван. Музыкальные способности Г. Егиазаряна, его влечение и любовь к музыке проявились очень рано. Однако заниматься музыкой он смог лишь позднее, после установления в Армении советской власти. В 1922 году он поступил в военный

оркестр одной из кавалерийских частей Красной Армии. Здесь он обучался игре на трубе и получил первоначальные навыки по музыке.

В 1927 году Г. Егиазарян поступил в музыкальное училище при Московской консерватории, где учился вначале по классу трубы, а затем и сочинению. С 1930—1936 гг. Егиазарян занимался в Московской консерватории в классе сочинения крупнейшего композитора — педагога Н. Я. Мясковского. За время этих занятий у молодого музыканта выработались отличный вкус, хорошая композиторская техника. Впитав в себя традиции классической музыки, овладев передовым опытом советской музыкальной культуры, Г. Егиазарян ни на мгновение не порывал связей с укрепившей его дарование народной музыкой. Уже ранние его сочинения «Рапсодия» (для симфонического оркестра), три танца для фортепиано и другие свидетельствовали о самобытном таланте молодого композитора и были отмечены ярким национальным колоритом.

По окончании Московской консерватории Г. Егиазарян вернулся в Армению, связав с нею всю свою дальнейшую творческую, музыкально-общественную и педагогическую деятельность. После нескольких лет педагогической работы в Ленинаканском, а затем Ереванском музыкальном училищах он вот уже многие годы ведет класс сочинения¹ в Ереванской консерватории им. Комитаса (являясь профессором, а с 1954—1960 гг. и директором консерватории).

На протяжении ряда лет Егиазарян был председателем Союза советских композиторов Армении; ныне является членом правления ССК СССР.

Ярко индивидуальное, неразрывно связанное с современностью творчество Г. Егиазаряна пользуется большой любовью и популярностью широкой общественности. Произведения его привлекают значительностью содержания, высоким мастерством, яркостью художественного воплощения.

Многообразны творческие интересы композитора, широк круг жанров и форм, к которым он обращается. Г. Егиазарян — автор песен, камерных и симфонических

¹ Среди учеников Г. Егиазаряна способные молодые композиторы Э. Оганесян, В. Котоян, Э. Багдасарян, Г. Арменян, Г. Чтчян и др.

сочинений¹, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам; он рисует картины исторического прошлого и образы современности, ему свойственны как героический пафос, так и мягкий лиризм. Но есть у композитора излюбленная область — это прежде всего музыка симфоническая, павевинная образами нашей действительности, отображающая различные стороны жизни Армении. Есть у композитора свой аспект художественного видения жизни, который сказывается в склонности к ее опоэтизированно-лирическому отображению.

Г. Егиазарян мастер оркестровых красок то прозрачных, мягких, то, наоборот, ослепительно ярких, основанных на смелом смешении самых различных оркестровых тембров. Столь же красочны и гармонический язык композитора и его «многопластовая» полифония.

Творчество Г. Егиазаряна неразрывно связано с многообразными ветвями армянской народной музыки: с крестьянской песней и танцем, с ашугскими импровизациями, народно-инструментальными наигрышами, мугамами. Охотно использует композитор в своих произведениях подлинные образцы народной музыки, обрабатывая и развивая их с большим вкусом и мастерством.

В музыке Г. Егиазаряна много света, солнца, воздуха; она словно вобрала в себя краски родной композитору «солнечной» Армении.

Г. Егиазарян много работал в области театральной музыки. Им написана музыка к спектаклям «Венецианский купец» Шекспира, «1905 год» Дж. Джабарлы, «Генорг Марзпетуни» Мурацана, «Ара Прекрасный» Н. Зарьяна, «Льстец» и «Новый Диоген», «Дядя Багдасар» А. Пароняна и к ряду других.

Однако особенно влекла его область балета. Идея создания армянского балета возникла у композитора давно. В годы войны он начал работать над национальным историческим балетом на сюжет замечательной легенды об «Аре Прекрасном и Шамирам». Либретто его было написано видным армянским писателем Нацири Зарьяном по мотивам его одноименной драмы. С увлечением работал композитор над этим произведением. Однако неотложная задача создания балета на современную

¹ Особенno выделяется среди них написанная в годы Великой Отечественной войны симфоническая поэма «Армения» и симфоническая картина «Восход солнца».

тему побудила Г. Егназаряна временно прервать эту работу¹ и взяться за написание балета о советской молодежи.

В сознании композитора возникли музыкальные образы балета, но долгое время ни одно из либретто, попадавших ему в руки, не удовлетворяло его. Поэтому еще до создания балета как законченного музыкально-хореографического произведения им были написаны две симфонические сюиты, включавшие многие музыкальные номера будущего балета. Эти сюиты проочно вошли в репертуар симфонических оркестров, с большим успехом исполняются на концертах в Ереване, Москве, Ленинграде, Тбилиси, Баку и по достоинству отнесены к лучшим произведениям армянской программной симфонической музыки.

Первый вариант либретто, на котором остановился композитор, названный «Севан», был написан Л. Лавровским, окончательный же вариант — И. Арбатовым и В. Варданяном. К концу 1955 года вся работа над балетом была закончена, и 6 февраля 1956 года состоялась его премьера в Ереванском театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова.

Действие балета протекает в наши дни в одном из высокогорных колхозов Советской Армении, на берегу живописного озера Севан². Перед зрителем предстают простые советские люди — колхозники и колхозницы, рыбаки и строители гидростанции, комсомольцы и комсомолки. В балете воспевается созидательный творческий труд советской молодежи, рассказывается о любви юной колхозницы Рузан и молодого инженера Рубена, строящего гидростанцию на Севане. Девушку любит также бригадир рыболовецкой бригады Азат — энергичный, темпераментный, пылкий юноша. Трудовые успехи рыбаков кружат Азату голову. Он повсюду выделяет себя, противопоставляя коллективу. Так в нем проявляются черты, чуждые этическим нормам советского общества. Азат преследует Рузан своей любовью. Возмущенная девушка отвергает его притязания, рыбаки стыдят его. Чувства жгучей ревности и уязвленного честолюбия толкают Азата на преступление: он решает отомстить

¹ В настоящее время композитор вновь обратился к работе над этим произведением.

² Сюжет балета см. в «Приложении»

Рубену, которого считает виновником своих неудач. На озере разыгрывается буря. Рубен спешит к шлюзу, чтобы предотвратить бедствие, но Азат преграждает ему путь. Во время борьбы он сильным ударом лишает Рубена сознания и скрывается. Вода, прорвав плотину, затопляет колхозные участки. Героическими усилиями людям удается отвести воду от садов и спасти урожай. Узнав о преступлении Азата, колхозники изгоняют его из своей среды. Действие балета завершается колхозным праздником по случаю богатого урожая и свадьбой Рузы и Рубена.

В центре балета — образ советской молодежи; он раскрывается в разнообразных массовых сценах, групповых и сольных номерах, живописных пантомимах. Здесь хочется прежде всего выделить лирический танец девушек — своеобразный музыкально-хореографический лейтмотив балета. В музыке этого танца композитор мастерски разработал замечательную по изяществу и простоте мелодию армянской народной песни «Нубар».

Играя роль лейтмотива, она получает наибольшее развитие во втором акте. Возникнув в аккордовом изложении трех кларнетов под аккомпанемент струнных и арфы, обрастая изящными подголосками, мелодия танца достигает большой силы и напряженности звучания в оркестровом tutti.

Исполнены женственности и обаяния также другие танцы девушек. В одном из них (в первом акте) использована народная песня «Шогер джан», а в другом (в танце труда в третьем акте) — мелодия песни «Яман яр».

Большой энергией отмечены танцы рыбаков во втором акте. Композитор сумел передать интонационное богатство армянских мужских плясок с их своеобразным ритмическим строением, частой сменой метра, акцентов, элементами полиритмии, как например:

tutta la forza

Разнообразием массовых танцев отличается последний акт. Это — яркая музыкально-хореографическая сцена. Запоминаются полные задора и силы танцы юношей и особенно праздничный марш.

Moderato

Марш написан в форме темы с вариациями. Образная, горделивая музыка обогащается в каждой последующей вариации новыми оркестровыми красками, опевающими мелодическими голосами. Все большее насыщение звучности, усиление динамики к tutti, ff создает

ощущение перспективы приближающегося шествия. Блестящее оркестрований, изобилующий выразительными мотивами, интересный в ритмическом отношении марш несколько напоминает «Шествие» Дебюсси и относится к наиболее ярким страницам партитуры балета.

«Я не мыслю балетную музыку без связей с богатейшим музыкально-хореографическим искусством моего народа»¹, — говорил Гр. Егиазарян. Понимая, что душою балета является танец, композитор строит и драматические сцены на основе танцевальной музыки. Такова, например, сцена бури в третьем акте. Драматизированные ритмоинтонации, взволнованные трепетом струиных, тревожные возгласы медных воспроизводят картину разбушевавшейся стихии. Образ живописной природы Армении, то ласково-нежной, то величественно-суворой играет важную роль в драматургии балета.

Красочное оркестровое вступление к балету, написанное в духе народных гимнов природе, восходу солнца («Саарис»)², является не только музыкальным пейзажем, изображающим величавую картину рассвета над озером Севан, но и образным выражением расцветающего чувства любви Рузан и Рубена. Музыка вступления звучит затем в начале второго акта и в финале четвертого, где она сливается с лейттемой любви (из Adagio второго акта), проходящей через весь балет.

Наиболее полно развит в музыке балета образ главной героини. Уже в первой картине — в большом сольном танце — убедительно обрисован образ Рузан, восторженной и чистой, независимой и гордой. Большим изяществом, поэтичностью, какой-то удивительной целомудренной чистотой чувств проникнуто ее адалио. В поэтическом дуэте Рузан с Рубеном (первый акт) зарождается любовь молодых людей. В дальнейшем образ Рузан обогащается новыми чертами: в грациозном танце второго акта; в лирическом мечтательном Largo и особенно в Adagio (дуэт с Рубеном в 1-ой картине третьего акта). Этот дуэт звучит подлинным гимном любви.

¹ Из беседы Гр. Егиазаряна с автором этой книги.

² Во вступлении частично использована музыка симфонической картины «Восход солнца» Г. Егиазаряна.



Широкой волной льется мелодия, интонационно близкая армянской народной песне «Алагяз». Обогащенная имитациями, мягкими подголосками, секвенциями, она получает интенсивное развитие, достигая большой эмоциональной кульминации.

Музыкальный образ Рузан — несомненная творческая удача композитора.

Менее удалась в балете характеристика Рубена. Образ его слабо индивидуализирован, почти лишен развития. Мало активен Рубен даже в драматической сцене у шлюза. Ярче, многограннее обрисован Азат. Динамичная, темпераментная музыка характеризует его порывистую натуру, раскрывает обуревающие его чувства. Запоминается его сцена объяснения с Рузан в первом акте и пляски во втором.

Выразительны образы старого рыбака Мато (отца Рузан), неугомонно веселых, остроумных молодых колхозников Гоар и Ашота. Комедийные пляски Гоар и Ашота исполнены живого народного юмора. Непосредственные танцы рыбаки.

Музыка балета «Севан» отличается пластичностью, богатством и свежестью мелода, ритмическим разнообразием, красочностью гармонии и инструментовки. Она ярко национальна. Используя замечательные образы

армянских народных песен и танцев, композитор обогащает их новыми красками.

Безусловно, ряд номеров из балета и прежде всего танец «Нубар» могут быть отнесены к числу лучших образцов художественной обработки армянских народных мелодий. В зависимости от содержания, характера народного оригинала Гр. Егиазарян прибегает к тонкой гармонической и оркестровой окраске мелодии или к ее полифоническому обогащению.

Наряду с подлинными народными темами в музыке балета много оригинальных мелодий, близких по духу армянским народным ашугским мелодиям. Вспомним хотя бы танцы рыбаков, напоминающие по своему характеру армянские крестьянские мужские пляски, Adagio Рузан и Рубена, вобравшее в себя интонации народных лирических песен и танцев, марш и т. п.

Гр. Егиазарян очень верно передает ладо-интонационные особенности, а также своеобразие метроритмики народной музыки. Мастерски применяет он, например, характерные для армянских народных танцев смешанные ритмы, полиритмию, частую смену метра, изменение внутритактового строения при сохранении единого размера: например, в танце рыбаков девятидолльный размер имеет внутритактовое деление то $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$, то $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ и т. д., а в адажио Рузан и Рубена в первом акте шестидольный размер членится в мелодии (у деревянных) на $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$, в сопровождающих же голосах (струнные, арфа, ударные) на $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$.

Широко использовав в партитуре балета «Севан» подлинные народные мелодии, создав на основе обработки их развернутые музыкально-драматические формы, Гр. Егиазарян проявил склонность к тому методу, к которому особенно охотно обращался А. А. Спендиаров главным образом в «Крымских эскизах», «Эриванских этюдах» и в опере «Алмаст», а также А. И. Хачатурян в балете «Гаянэ».

Особого внимания заслуживает инструментовка балета. Композитор свободно владеет методом тембрального варьирования, создавая колоритную, изобилующую тончайшими нюансами звучность.

Инструментовка балета «Севан» передает в ряде эпизодов характер звучания армянских народных инструментов. Так, например, в танце рыбаков три засурдиненные

трубы на фоне ударных удачно имитируют зурну и доол, а в средней части танца Рузан в первом акте сочетание тембров солирующей засурдиненной скрипки, флейты и валторны (с сурдиной) вызывают ассоциации с кыманчой и дудуком.

Создавая партитуру «Севана», композитор стремился органически сочетать особенности народной музыки с композиционными приемами и формами классического балета (вариации, адачио, сольные и групповые танцы, *pas de deux* и т. п.). Гр. Егиазарян и ранее в ряде своих произведений, особенно в симфонической поэме «Армения», показал владение методом симфонического, правда, преимущественно вариационного, тембрового развития. Это проявилось и в балете «Севан», в частности в сцене у шлюза, в сцене наводнения, в эпизодах, связанных с развитием темы любви Рузан и Рубена и темы ревности Азата. Здесь музыка достигает порой драматического напряжения, хотя и не везде достаточно интенсивного.

В балете проходят лейтмотивы: Рузан, Рубена, Азата. Но более характерен для композитора прием реминисценций, ярким примером которого может служить появление в различных местах балета темы танца девушек.

Говоря о несомненных художественных достоинствах музыки Егиазаряна, нельзя пройти мимо имеющихся в балете недостатков. Прежде всего это относится к его сценарной драматургии, которой не хватает подлинного развития и многоплановой разработки сюжета. В либретто балета немало случайного; образ главного положительного героя обрисован односторонне, схематично; развитие образа Азата внезапно обрывается.

Несомненно, серьезные просчеты либретто не могли не ограничить возможностей композитора, не отразиться на музыкальной драматургии балета и на характеристиках некоторых действующих лиц, например Рубена, о чём уже говорилось выше. Несовершенство либретто сказалось и на общей музыкально-хореографической композиции балета, в которой чередование отдельных номеров не всегда связано единством сквозного симфонического развития. Это проявилось особенно в последнем акте, носящем в значительной мере дивертисментный характер.

Несмотря на все это балет «Севан» пользуется успехом.

хом у аудитории благодаря своей мелодичной, красочной музыке и ее подлинно народному колориту.

«Севан» поставлен опытным балетмейстером И. Арбатовым. Большую помощь коллективу оказал балетмейстер Большого театра Союза ССР Л. Лавровский. Дирижировал балетом Р. Степанян и молодой дирижер Ю. Давтян; художественное оформление спектакля было выполнено К. Минасяном и А. Шакаряном. Отрадно отметить, что в постановке балета приняла активное участие талантливая молодежь театра оперы и балета им. А. А. Спендиарова¹.

В июне 1956 года балет «Севан» был показан в Москве (на сцене Большого театра Союза ССР) во время декады армянской литературы и искусства, а затем в Ленинграде (на сцене оперной студии Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова).

«Мы радовались тому,— делилась своими впечатлениями от балета выдающаяся советская балерина Галина Уланова,— что этот спектакль свидетельство неустанных поисков решения новой темы в балетном жанре, что перед нами один из этапов интереснейшей работы по созданию хореографического спектакля, героя которого наши современники с их чувствами, с радостями и печальми «сегодняшнего дня»².

«Музыка композитора Г. Егиазаряна, пронизанная красочным национальным колоритом, пленяет напевной мелодией, бурным темпераментом, которым особенно насыщены мужские пляски, увлекающие своей динамикой, многоцветностью оркестровой палитры... Она представляет большие возможности для творчества балетмейстера и актеров»³,— писала видная советская балерина Викторина Кригер.

Вместе с тем необходимо отметить, что сценическая постановка балета далеко не полностью выявила заложенные в партитуре образные характеристики и танцевальное начало.

¹ С самой лучшей стороны зарекомендовали себя молодые артисты, исполнители основных ролей: С. Минасян и Л. Семанова (Рузан), Ф. Еланян и М. Мартиросян (Рубен), В. Ханамирян (Азат), Г. Григорян и Н. Навасардова (Гоар), А. Гарифян (Ашот).

² Г. Уланова. Театр решает новую тему. «Советская культура», 1956, № 66.

³ В. Кригер. Севан, газ. «Вечерняя Москва», № 142.

Советская тема получила воплощение и в новой армянской опере «Арцваберд», поставленной Государственным академическим театром оперы и балета им. Спендиарова осенью 1957 года к 40-летию Великого Октября.

Автор оперы — композитор А. О. Бабаев родился в 1923 году в Нагорном Карабахе. Еще мальчиком он переехал вместе с родителями в Баку, где получил общее и музыкальное образование. Он играл на таре и учился на композиторском отделении музыкального училища. Во время войны А. Бабаев был на фронте и лишь после окончания ее вновь обратился к занятиям музыкой. 1945—1950 гг. он учился в Бакинской консерватории в классе композиции известного азербайджанского композитора Кара-Караева, а в 1950—1953 гг. в аспирантуре Московской консерватории у видного русского композитора Ю. А. Шапорина. А. Бабаев является автором множества популярных песен, музыки к кинофильмам, а также ряда симфонических и камерных сочинений¹. Много работал он и в области художественной обработки народных песен (народов СССР, индийских, албанских, греческих, вьетнамских и др.).

В 1958 г. Бабаев закончил свое первое крупное музыкально-сценическое произведение — оперу «Арцваберд», в которой он, по существу, впервые обратился к теме, связанной с жизнью Армении.

«Написать оперу на тему из современной жизни было моей давнишней мечтой, — писал А. Бабаев. — Этой цели я подчинил все свое творчество прежних лет... Прежде чем написать «Арцваберд», я тщательно изучал музыкальное наследие родного армянского народа, стремился подойти ближе к истокам его творчества, послужившим основой замечательных творений Комитаса, Ал. Спендиаряна, Романоса Меликяна, Армена Тиграняна»².

А. Бабаев рассказывает, что он тщательно изучал сборники армянских народных песен Комитаса, Сп. Мен-

¹ Укажем среди них симфонию, две кантаты, фортепианное трио и др.

² А. Бабаев. Осуществленная мечта, газ. «Коммунист» (Ереван), 1957 г., 14 декабря.

ликяна, песни и романсы Р. Меликяна, наследие М. Екмаляна и, наконец, оперы А. Тиграняна и Спендиарова.

«Мне хотелось сочетать две традиции армянской оперы, — говорил А. Бабаев, — песенность, мелодичность «Ануш» А. Тиграняна и высокий професионализм, симфонизм «Алмас» А. Спендиарова»¹.

Опера «Арцваберд» написана на либретто З. Варталяна и Г. Боряна (по мотивам романа Н. Заряна «Аца-ван») и повествует о напряженной классовой борьбе в армянской деревне в первые годы коллективизации. Действие ее происходит в 30-ые годы в одном из селений Советской Армении «Арцваберд» («Орлиное гнездо») на фоне суворой и величественной горной природы. Опера сразу же вовлекает зрителя в поток драматических событий.

Лунная ночь. Комсомольцы стерегут колхозные стога. Председатель колхоза Рубен проверяет посты, в том числе и пост комсомольца Каро.

После ухода Рубена, оставшись один, Каро затягивает задушевную песню. Обращаясь к природе, он поет о своей любви. Основная мелодия этой песни станет его лейттемой.



¹ Из беседы А. Бабаева с автором этой книги.

Словно предвещая недоброс, в средней части песни появляются сумрачные, тревожные интонации. Слышатся отдаленные раскаты грома. Во мраке ночи совершается преступление: тайно подкравшийся враг поражает ножом Каро и незамеченным исчезает.

Встревожению перекликаются голоса постовых. Но Каро безмолвен. Лишь в оркестре взволнованно, с большим драматическим напряжением звучит, словно эпиграфия, мелодия его песни.

Правильно подчеркивалось в прессе большое смысловое и драматургическое значение этого пролога, в котором благодаря глубоко выразительной, насыщенной большим внутренним драматизмом музыке частный случай приобретает обобщающее значение «...и как бы символизирует стремление к созидающей жизни, соровую борьбу за нее и сопряженные с ней трудности и жертвы»¹.

В прологе дана завязка острого драматического конфликта. Здесь возникают лейтмотивы «Каро» и «убийства», играющие большую роль в музыкальной драматургии оперы.

Преступление совершил Саркис — сын раскулаченного сельского богатея (зловещий лейтмотив его мелькнул в оркестре в момент перед свершением преступления):



Неподдая ряд случайных обстоятельств, Саркис и агроном колхоза Аво — бывший помещик, сумевший скрыть свое прошлое, оговаривают председателя колхоза Рубена и обвиняют его в убийстве Каро. На этой основе развивается сюжет оперы, возникает ряд острых драматических ситуаций². Развитие основной сюжетной линии усиливается дополняющими моментами (любовь Рубена и Маро, ревность Шушан и т. д.). В конце оперы выясняется невиновность Рубена. Настоящие убийцы — вра-

¹ Л. Самвелян и Р. Степанян, «Арцваберд» — новая армянская опера», газ. «Коммунист», (Ереван, 1957, 14 декабря).

² Краткое изложение сюжета оперы см. в «Приложении».

ги колхозного строя изобличены. Высокая правда новой жизни победила.

Большим достоинством оперы является то, что затронутую в ней тему классовой борьбы авторы стремились раскрыть не плакатно, а через столкновение живых человеческих характеров.

Музыка оперы, насыщенная большим драматизмом и романтически приподнятая, заставляет верить в переживания героев, следить за их судьбами. Искренним чувством проникнуты уже упоминавшаяся выше лирическая песня Каро, дуэт Рубена и Маро во II акте (где возникает поэтичная лейттема «любви»);

Andante cantabile

Нет дру - гой меч - ты

Гес цен - на - я Мэ - ро люблю те-бы

ff

II люб - ви

ты нем - но

песня терзающейся угрызениями совести Шушан в IV акте, последние арии Рубена. В опере имеются и глубоко впечатляющие массовые сцены, хоровые эпизоды. К луч-

шим из хоровых номеров может быть отнесен «Сказ о Ленине» во II-м акте.

В этой задушевной хоровой песне, посвященной величайшему вождю революции, с большой естественностью выражены патриотические чувства народа. Не случайно эта песня очень скоро завоевала большую популярность. «Сказ о Ленине» запевает Карен и подхватывает весь хор.



С большой силой написаны также другие хоры народа: оплакивание Каро (в I-м акте), отклик народа на драматические события (в III-м акте).

Несомненно, композитор обладает значительным музыкально-драматургическим даром. Об этом свидетельствует, например, финал I акта, где «Плач» Маро по убитому брату, сопровождаемый женским хором-причетом, сменяется клятвой Рубена отомстить врагам (на фоне гневных фраз меди, аккордов всего оркестра), а траурному маршу, под звуки которого выносят тело Ка-ро, сопутствуют злобные фразы Аво.



Упомянутый марш обрамляет эту сцену, придавая ей целостное единство и завершенность. Вступая вначале приглушенно (засурдиненные дерево и валторны pp), он

в конце, в звучании ff труб и тромбонов фортиссимо, приобретает трагичный характер.

Можно указать также в этой связи на III акт. Праздник весны; звучат радостные, веселые песни; молодежь танцует, слышатся пронзительные звуки зурны, показывают свое искусство канатоходцы. Горос рассказывает о былых годах борьбы за свободу. Льется задушевная песня Карена и хора, славящая великого Ленина. Ее сменяет девичья хороводная песня. Вслед за поэтическим танцем девушек вступает мужественная «охотничья пляска» юношей. Нельзя не обратить внимания на изящный ритмический рисунок танца девушек, мягкое опевание танцевальной мелодии голосами хора и грациозную лирическую тему Маро.

и жемань ся, не же - мань ся, не же-мань ся

Соло

ар. —

ар. ар. ар.

ар. ар. ар.

ар. ар. ар.

не же-мань ся не же-мань ся ар.

ар. ар. ар.

не же-мань ся

ар. ар. ар.

ар. ар. ар.

Весь этот ансамбль очень близок подлинно народным песне-пляскам («Париергам»).

Наступает драматургическая кульминация действия. Аво оговаривает Рубена, обвиняя его в убийстве Каро. Происходит резкий интонационный перелом,—веселая, «бытовая» музыка сменяется музыкой, передающей притворную сдержанность Аво, злобную язвительность его сообщника Грикора, ревность и отчаяние Шушан, растерянность народа, негодование Рубена, душевные, страдания Маро и т. д.

Начинается эта драматическая сцена уже в «недрах» женского и мужского танцев; на их фоне в средних разделах звучит диалог Аво и Шушан.

Композитор сумел убедительно передать в музыке быструю смену ситуаций, создать сильный «интонационный конфликт». Здесь в напряженном симфоническом развитии сталкиваются основные лейтмотивы: Аво, Шушан, Каро, Рубена, Маро, проводится искаженная тема любви, а также включаются реплики хора народа, Тороса, интонации сплетницы Заназан и т. д. В кульминационный момент, когда Аво предательски обвиняет Рубена в убийстве, в бушующую звучность оркестра врезается мотив «убийства Каро» из первой картины. Завершается эта сцена большим ансамблем—септет с хором (которая начинается *rrr* и в большом *crescendo* доходит до *fff*). Голоса постепенно вступают друг за другом; в оркестре проходят контрапунктирующие партии солистов и хора. мотивы «реквиема» и «борьбы».

Интересно задумана композитором сцена «Суда» — драматическая развязка всей оперы. Судебный процесс, на котором решается судьба Рубена, происходит за кулисами. В сценическом же действии, в музыке дается отражение его (переживания Маро, Шушан, всесобщая радость по случаю оправдания Рубена).

Логично вытекает из всего жанра, характера оперы финальная сцена, решенная не в трафаретном апофеозно-торжественном плане, а очень поэтично и мягко. Рубен оправдан, Маро кидается ему навстречу. Труден и полон испытаний был их путь. Закалившись в борьбе, обогащенные опытом, счастливые, медленно удаляются они к каменному мосту в глубине сцены. Широкой кантиленой льется мелодия («тема любви») дуэта Рубена и Маро, сопровождаемая хором народа.

Особая свежесть и выразительность музыки дости-

гается автором также включением в звучность оркестра партии двух роялей. Гимном победившей любви, правде и новой жизни звучит музыка этой заключительной сцены.

Автор как бы протягивает интонационные нити между отдельными актами и сценами. Добиваясь единства музыкально-сценического действия, целенаправленности музыкальной драматургии, он стремится объединить отдельные номера в развернутые сцены, связать их сквозным симфоническим развитием, создать большие напинетания к драматическим кульминациям. Многое в этом отношении композитору удалось. Можно указать хотя бы на общность между лирическим дуэтом Маро и Рубена во II акте и финалом. Музыка оперы органично развивается от остро драматичного пролога, связанного с трагической гибелью Каро, к светлому финалу. В цитированной ранее статье Л. Самвелян и Р. Степанияна метко сброшено внимание на тональную арку, связывающую начало оперы с ее концом.

Драматическому единству оперы способствует и умелое применение лейтмотивов, лейттем. Причем они являются здесь музыкальными характеристиками не только отдельных персонажей, но также и важнейших узловых сюжетно-драматургических моментов. Кроме того, большинство лейтмотивов и лейттем в опере «Арцваберд» объединено в группы, пронизанные внутренним смысловым единством.

Первая из них связана с образами положительных героев. Это упоминавшиеся ранее: мотив Каро, тема любви Маро и Рубена, тема плача Маро, а также мотив Рубена



Общей чертой этих мотивов и тем является их напевность, близость к народно-песенным интонациям. Они как бы концентрируют в себе лиризм и задушевность

(Каро), искренность чувств (Маро), мужественную решимость (Рубеи).

Другая группа мотивов, характеризующая отрицательные персонажи, враждебные силы, имеет резкий, угловатый рисунок, холодную, зловещую окраску. Они играют большую роль в драматизации музыки оперы. Можно указать на мотивы Саркиса, Грикора



и особенно основного представителя вражеского лагеря — Аво. В музыкальной драматургии оперы проявляется смысловая многозначность этих мотивов. Характеризуя указанных действующих лиц, они вместе с тем связываются с представлением об убийстве Каро, о враждебных выпадах против Рубена и т. п. Особеню показателен в этом отношении угрожающий мотив Аво, появляющийся впервые в репликах Аво (I акт), возмущенного тем, что Шушан невольно услышала его разговор с другими злоумышленниками.



Далее этот мотив, развиваясь, входит в музыкальную ткань уже в более обобщающем значении, как мотив преступления, заговора. С большой драматической силой вторгается он в звучание оркестра в кульминационный момент в заключающей сцене III акта, когда Аво обвиняет Рубена:



Наряду с этими главными мотивами следует отметить еще мотив сплетницы Заназан, скорбный мотив (из

лагаемый на фоне стонущих интонаций в верхних голосах и tremolo в басу), связанный со смертью Каро,



а также мотив Шушан.

Лейтмотивы развиваются в опере, выявляя внутренние психологические и драматургические связи образов. Так, например, лейтмотив Аво проникает в интонационный строй музыки, характеризующей Шушан, Грикора. Саркиса, словно подчеркивая господство Аво над их мыслями и поступками. Мотивы Каро, убийства, видоизменяясь, проходят в самых различных музыкально-драматических ситуациях. Мотив Рубена становится основой траурного марша и реквиема в I акте и т. д.

Музыка оперы «Арцваберд» очень мелодична, близка к армянской народной песне. Ее речитативы выразительны, естественны. Добаваясь интонационной конкретности музыкальных характеристик, А. Бабаев включает в музыкальный язык Рубена интонации «Варшавянки»,



связывая тем самым образ Рубена с революционным прошлым; в интонационный строй Шушан — интонации церковной музыки, как бы подчеркивая религиозность сознания забитой девушки.

Композитор чувствует драматургическую роль инструментов. Умело применяет он сочетания тембров симфонического оркестра, создавая впечатление звучания тара, свирели, дудука, зурны, доола. Значительное место в партитуре занимает партия рояля.

Есть в опере «Арцваберд» и свои недостатки. Ее либретто, которому нельзя отказать в ряде положительных качеств (ясность конфликта, действенность связки, наличие сюжетных и драматургических контрастов, наконец «приспособленность» для развития музыкальных форм), все же не всегда достаточно последовательно в развитии драматургических линий и образов отдельных героев. Можно сделать некоторые упреки в адрес композитора. Прежде всего, хотелось бы большей интонационной индивидуализации в музыкальных характеристиках героев; речь идет не об удачно найденных, лаконичных и выразительных лейтмотивах, а обо всем интонационном строе, раскрывающем тот или иной образ. В опере встречаются однотипные кульминации, а иногда черты разностильности. Так, выпадает из общего контекста и стиля марш в IV-м акте.

Создавая оперу «Арцваберд», А. Бабаев опирался, с одной стороны, на опыт советского оперного творчества в области воплощения революционной и советской темы, а с другой, на плодотворные традиции оперного творчества А. Тиграняна и особенно его оперы «Ануш». Последнее оказывается не только в приемах драматургии, но и в методах интонационного воплощения образов и драматических ситуаций. В романтически повышенной экспрессии музыки оперы можно заметить влияние вердневской драматургии.

Большое участие в рождении оперы «Арцваберд» принимал покойный дирижер М. Тавризиан, вложивший много сил, энергии и подлинного творческого темперамента в работу над осуществлением ее постановки. Художник огромного творческого темперамента М. А. Тавризиан буквально сгорал в процессе работы над оперой «Арцваберд». Внезапная смерть постигла его за дирижерским пультом во время генеральной репетиции. Опера была поставлена режиссером В. Вартаняном. Худо-

жественное оформление было осуществлено художником М. Мирзояном. Хорошо и интересно задуманная сценическая постановка оперы, однако, страдала чертами излишнего бытовизма, противореча романтически приподнятой, эмоциональной музыке А. Бабаева.

В целом же опера «Арцварт» увиделась новым, интересным и оригинальным опытом решения современной советской темы в армянском музыкальном театре. Она была отмечена дипломом первой степени на Всесоюзном смотре музыкальных театров в 1958 году.

* * *

К 40-летию Великого Октября театр оперы и балета им. А. А. Спендиарова показал также балет «Сона» молодого композитора Э. Хагагортияна¹, посвященный эпохе революционной борьбы в Армении за у становление Советской власти. Э. Арамян родился в 1925 году, окончил в 1955 году композиторское отделение Ереванской консерватории по классу Г. И. Егиазаряна.

Следует всячески приветствовать обращение автора к столь важной и волнующей теме, тем более, что в армянском балетном искусстве она затрагивается впервые. Балет повествует о героизме простой крестьянской девушки Сона, бесстрашно выступившей против дашнаков-маузеристов. Смело вступается она за своего леда—старого мельника Огана, у которого отряд маузеристов находит красное знамя. Сона бросают в тюрьму, но ничто не может сломить ее—ни угрозы, ни пытки. С презрением отвергает она домогания дашнакского офицера Варшама, пораженного ее красотою и мужеством. Варшам в ярости приказывает отвести девушку на расстрел и топчет знамя. Сона удается вырваться из рук палачей; она ранит Варшам и, схватив красное знамя, бежит в горы. Не успев скрыться, она погибает, сраженная вражеской пулевой. Крестьяне, а вместе с ними жених Сона Левон клянутся отомстить за смерть девушки.

К сожалению, этот сюжет не получил достаточно глубокого и законченного развития в либретто (либреттисты В. Варковицкий и О. Гукасян).

¹ Балет «Сона» поставлен балетмейстерами З. Мурадяном и А. Гарияном. Дирижировал спектаклем Ю. Давтян, художественное оформление Х. Есаяна.

Благородная, насыщенная революционной романтикой тема трактована довольно упрощенно, схематично. В либретто не сказалось ни революционного порыва масс, ни сильных характеров, ни большого накала чувств, что по существу и должно было стать основой музыки. Образы героев, драматические положения лишь намечены. Над всем довлеют детали, факты, а не пафос революционного героизма. Драматургия либретто рыхла, лишена подлинного драматического развития, логической связи гражданского и лирического начал. Мало удачной оказалась и постановка балета.

Музыка Э. Хачагортиана мелодична, отмечена хорошим профессионализмом, хотя и не отличается особой самобытностью.

К наиболее удавшимся музыкальным номерам могут быть отнесены танцы восставшего народа (танец-клятва, танец повстанцев), поэтичный, своеобразно ритмованный танец девушек, отмеченный интенсивным симфоническим развитием сцена Сона и Варшама в тюрьме. Удачны некоторые музыкальные темы, характеризующие отдельных действующих лиц: напевные темы Сона, Левона, Огана и угловатые, жесткие—маузеристов, Варшама. В своей музыке Э. Хачагортиян стремился претворить интонации народной песни и танца¹. В соответствии с революционным сюжетом использована и революционная песня «Варшавянка».

Однако в целом в музыке Э. Хачагортиана не ощущается той художественной силы, которая позволила бы преодолеть серьезные недостатки либретто. Более того, она сама оказалась в значительной мере под влиянием этих недостатков. В ней нет подлинно сквозного развития, слабо выявлены кульминации, узловые сцены.

Несмотря на свою тему и наличие отдельных удачных моментов, балет «Сона» не удержался на сцене. Молодые авторы работают над его новой редакцией, и хочется верить, что доведут воплощение революционной темы до уровня подлинной художественности.

¹ В этом, в частности, сказалась полезность работы молодого композитора в области записи и собирания народных мелодий, которую он проводил в различных районах Армении.

* * *

Кроме спектаклей на советскую тему, в театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова были показаны в течение 1957 года также премьеры оперы В. Тиграняна «Сос и Вартитер» (постановка В. Вартанияна, дирижер Ю. Давтян, художник Х. Есаян) и сказочный балет Э. Оганесяна «Мармар».

Вартан Арменович Тигранян—сын известного композитора Армена Тиграняна родился в 1908 г. Музыкальное образование получил он в Ереванской консерватории по классу композиции А. Л. Степаняна, затем в 1-ом Ленинградском музыкальном училище по классу сочинения М. А. Юдина. В 1941 году он окончил Ленинградскую консерваторию по классу Х. С. Кушнарева. В. Тигранян является автором камерных, симфонических и главным образом музыкально-сценических произведений. Ему принадлежат оперетта «Большая свадьба», музыкальная комедия «У родника» и другие.

Опера «Сос и Вартитер» написана на основе одноименного романа известного армянского писателя XIX века Перча Прошяна (либретто А. Тер-Овианяна) и повествует о трагической судьбе юных влюбленных Соса и Вартитер, гибнущих в столкновении с косными законами и обычаями, господствующими в общественной среде дореволюционной Армении (действие романа происходит в провинциальном городке Аштараке в прошлом веке). Воплощая этот сюжет в музыкально-сценических образах, композитор обратился к жанру лирико-бытовой оперы, в последнее время очень редко развивающемуся армянскими композиторами.

В. Тигранян написал оперу ясным, доступным музыкальным языком. В ней имеются выразительные сцены, метко передающие бытовую обстановку. Таковы, например, красочная сцена праздника Вардовара (во II акте) или насыщенная драматизмом сцена помолвки, расстроенной внезапно появлением Аршавира.

Задушевна музыка, характеризующая героев оперы, раскрывающая жизненную драму насилиственно разлученных молодых людей. Слушателя трогают лирические песни и арии, дуэты Вартитер и Соса. (Здесь хочется отметить арию Вартитер, дуэт Вартитер и Соса в 1-м акте). Насыщены драматизмом некоторые музыкальные сцены во II и III актах, наконец финал оперы. Через всю оперу проходят два основных лейтмотива, олицетворяющие



А. О. БАБАЕВ



Народный артист Арм. ССР МИГРАН ЕРКАТ
в роли Рубена (опера «Арцваберд»)

противоборствующие силы: мелодичный лейтмотив «любви» и грозный мотив «рока».

Однако обладая определенными достоинствами, опера в целом страдала излишней мелодраматичностью, некоторой упрощенностью музыкально-сценического действия, отсутствием необходимой интонационной характеристики в обрисовке героев. Как в либретто, так и в музыке оказались недостаточно ярко выявлены социальный характер конфликтов, борьба враждебных сил.

Прислушавшись к критическим замечаниям, высказанным в прессе, а также на специальных обсуждениях, авторы совместно с театром приступили к работе над новой редакцией оперы. Поэтому нам представляется целесообразным более подробную характеристику ее дать после завершения окончательного варианта.

* * *

Достойным вкладом в развитие армянского балетного искусства явился поставленный в 1957 году театром оперы и балета им. А. А. Спендиарова новый балет молодого, но уже зарекомендовавшего себя серьезным и зрелым композитором Эдгара Оганесяна. Э. Оганесян родился в 1930 г. Окончил в 1954 г. Ереванскую консерваторию по классу Г. И. Егиазаряна и аспирантуру Московской консерватории (кл. А. И. Хачатуряна). Им создан ряд камерных и симфонических сочинений, в том числе фортепианный квинтет, поэма-кантата «Миру — миру», хор а капелла «Два берега», симфония и балет «Мармар» (либретто О. Гукасяна и И. Арбатова по мотивам народных сказаний).

В балете воспевается духовная красота и возвышенность чувств простых людей (Мармар, Арамэ), их сила любви и верности, мужество и отвага, побеждающие насилие и зло, воплощенные в образах князя Бакура и его телохранителей¹. Значительное место в балете занимает фантастика, которая получает аллегорический смысл. С помощью ее также сопоставляются силы света и тьмы, добра и зла (страшному трехглавому вишапу, например, противопоставлены «добрьи» силы природы, вступающие за Мармар и Арамэ).

«Мармар» может быть определен как лирико-эпический сказочный балет. Музыка к нему, написанная мо-

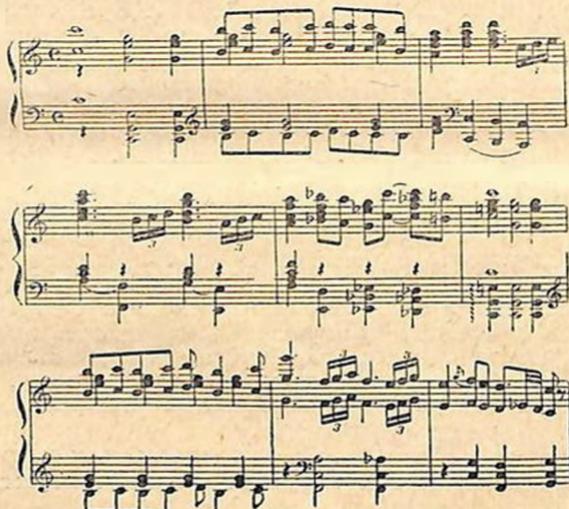
¹ Сюжет балета см. в «Приложении».

лодым композитором, отличается ясным национальным колоритом, хорошим профессиональным мастерством и тонким вкусом. В ней ощущается органическая связь с ритмо-интонациями армянской народной музыки.

В партитуре балета органично сочетаются различные начала. Одно из них связано с обрисовкой фантастических эпизодов: сцены в подземном царстве Мармар (танцы драгоценных камней) и в царстве Вишапа (пляска ведьм). Здесь многообразных музыкальных характеристик, изобретательности в использовании красочных возможностей гармонии и оркестровки.

Удались композитору и бытовые сцены, связанные с показом жизни простых людей, например, народные танцы в IV акте. Резко контрастируют им номера, связанные с характеристикой Бакура и его приближенных. Здесь господствует музыка воинственная или чувственно вакхическая.

Однако наиболее ценным в музыке балета является глубоко содержательная лирика, воплощающая тему любви и верности Мармар и Арамэ, раскрывающая душевные переживания героев. По настоящему вдохновенно адалио Мармар и Арамэ:



Это музыка глубоких чувств, возвышенной поэтической любви; развернутая, пластичная мелодия ее проникнута благородством и красотой. Возникнув еще в 1-м акте, приобретая значение лейтэпизода в сцене окаменения (II акт), появляясь затем в III акте («Подземное царство»), эта полифонически развитая музыка звучит в финале балета как ликующий гимн жизни, свободе, любви, этической красоте человеческой личности.

Правда, есть в балете и менее выразительные места. Горою музыка как бы приобретает несколько умозрительный характер.

Вооруженный хорошей композиторской техникой, Э. Оганесян использует многообразные формы музыкально-хореографического искусства, сообщает музыке балета подлинное симфоническое развитие. Примером этому могут служить сцены вакханалии (во дворце Бакура), дуэт Мармар и Арамэ (I акт) и др.

«Мармар» поставлен балетмейстером И. Арбатовым и З. Мурадяном. Дирижировал спектаклем Р. Степанян. К сожалению, балет не получил еще достаточного сценического воплощения. Постановка его статична, лишена подлинного творческого вдохновения.

Тем не менее, в основном благодаря своей музыке «Мармар» как один из лучших армянских балетов был в 1958 году удостоен диплома 1-й степени на Всесоюзном смотре музыкальных театров.

* * *

Появление на оперно-балетной сцене указанных выше произведений несомненное свидетельство возросшей активности композиторов в этой сложной области музыкального творчества. Отрадным является и то, что почти половина произведений посвящена советской тематике.

Как говорилось ранее (в очерках IV, V и VI-ом, а также в 1-м очерке первого тома), советская тема входила в армянский музыкальный театр уже на самом раннем этапе его развития, начиная с середины 30-ых годов. Еще раз хочется вспомнить в этой связи творческие опыты В. Тальяна (работа над оперой «Рушанская скала»), А. Тер-Гевондяна (работа над оперой «Астхадзор»), К. Закаряна (балет «Пионерия», опера «Марджан»), Л. Ходжа-Эйнатова (оперы «Шлюз», «Мятеж», «Семья», «Три встречи»).

Выше был дан разбор наиболее значительных произведений армянских композиторов, созданных и поставленных в довоенные и военные годы: оперы А. Степанияна «Лусабацин» («На рассвете») и балетов А. Хачатуряна «Счастье»—«Гаянэ». Задача становления советской темы в музыкальном театре решалась не легко, в борьбе с чуждыми тенденциями, должно понятным новаторством; в воплощении новой темы часто проявлялись черты плакатности, схематизма, упрощенчества.

Преодолевая эти трудности, советские композиторы, в том числе и армянские, уже на тех этапах достигли определенных успехов. На оперной и балетной сцене стали появляться новые герои — наши современники, изображаться жизненные конфликты, рожденные советской действительностью. А это требовало, в свою очередь, обновления форм художественного воплощения, приемов драматургии, языка и т. д.

Дальнейшее развитие этой важной темы в армянском оперном и балетном искусстве послевоенного периода сталкивалось с новыми трудностями. Плодотворности исканий в этом направлении мешали и так называемая «теория дистанции», приводившая к одностороннему обращению некоторых авторов лишь к исторической тематике, и ложная теория бесконфликтности, отрицавшая возможность конфликтов и отрицательных героев в советской действительности и тем самым наталкивавшая на создание произведений неестественно приглаженных, которые лакировали действительность, уводили от реальной жизненной борьбы нашего времени. Не способствовала созданию опер на современную тематику и та чрезмерно резкая, огульная критика ряда произведений советского музыкального искусства, которая была порождена обстановкой сталинского культа личности и осуждена в постановлении ЦК КПСС «Об исправлении ошибок, допущенных в оценке опер «Великая дружба», «От всего сердца» и «Богдан Хмельницкий»¹.

Ранее мы охарактеризовали две оперы, явившиеся первыми произведениями в этом жанре, созданными армянскими композиторами в послевоенные годы: «В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна и «Герония» А. Степанияна.

¹ Нам представляется, что в свете постановления ЦК КПСС от 28/IV 1958 г. настало время переоценки ряда произведений и армянских композиторов.

Таким образом, новейшие произведения армянского музыкального театра на советскую тему, рассматриваемые в настоящем очерке, имеют своих предшественников и опираются на некоторый накопленный творческий опыт. Они посвящены отображению существенных сторон жизни и борьбы народа: революционной борьбе за установление советской власти в Армении в 1920 году (балет «Сона»), классовой борьбе в период коллективизации в Армении в 30-ые годы (опера «Арцваберд»), современной колхозной жизни (балет «Севан») и др. Однако следует сказать, что в сюжетной и драматургической основе большинства из них не ощущается особой новизны, большой оригинальности. Балет «Сона», например, сюжетно перекликается с созданными в 30-ые годы операми «Лусабации» и «Марджан», к тому же повторяя некоторые из их недостатков. В сюжете же балета «Севан» можно найти ряд аналогий с «Гаянэ».

Опера и балет — это прежде всего искусство высоких помыслов и чувств, сильных характеров и страстей. Основной герой в них — человек. Именно через его судьбу и поступки, чувства и переживания, через взаимоотношения и столкновения сильных человеческих характеров должны раскрываться как там, так и здесь большие социально значимые темы. И опере и балету в равной мере чужды бытовизм, риторика, декларативность. Если в опере нет подлинных человеческих характеров, сей не помогут ни актуальный сюжет, ни изображение митингов, собраний, трудовых процессов, ни ортодоксальные декларации.

Как мы пытались показать, в операх и балетах армянских композиторов не раз делались попытки воплощения положительного героя нашего времени. Это об разы революционеров-большевиков Арама и Грикора в опере «Лусабации», Фурманова в «Мятеже», председателя колхоза, коммуниста Рубена в «Арцваберде» и другие. Наиболее удачное в этом отношении воплощение получили женские образы: Аревик («Лусабации»), Гаянэ («Гаянэ»), Назели («Герония») и Рузан («Севан»). Через них «накапливались» черты реалистического воплощения людей нашей эпохи. И все же еще слишком много на сцене армянского музыкального театра действующих лиц, которые не поднимаются до значения типического героя, живого многогранного характера. Показанные часто в одном измерении, схематично,

сии дают упрощенный образ наших современников. Именно такими были, как мы уже говорили, образы Ваана в «Геронне», Рубена в «Севане». Немало возражений вызывал и образ главного героя Рубена в «Арцваберде».

Одной из характерных особенностей советского оперно-балетного творчества является большое внимание, уделяемое композиторами созданию образа коллективного героя. Вспомним хотя бы «Тихий Дон» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семью Тараса» Д. Ка-балевского, «Войну и мир» С. Прокофьева, «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Лауренсию» Крейна, «Сердце гор» А. Баланчивадзе и другие.

Эта новаторская тенденция проявилась и в некоторых музыкально-сценических произведениях армянских композиторов («Лусабации», «Давид Сасунский», «Спартак» и др.). Но в новых сочинениях на советскую тему она не получила достаточного развития, за исключением отдельных картин, эпизодов (сцена борьбы со стихией в «Севане», песня-гимн Ленину в «Арцваберде»). Коллективный образ народа раскрывается в них зачастую в бытовом плане или же играет роль фона.

Армянские композиторы несомненно имеют достижения в области создания опер и балетов на советскую тему, но думается, что эта главная творческая задача, стоящая перед нашим музыкальным театром, далеко не разрешена. Еще очень мало армянских опер и балетов о рабочем классе, о героических подвигах советских людей, о нашей замечательной молодежи, о нерушимой дружбе народов, о борьбе за мир — музыкально-сценических произведений, которые бы во весь голос воспели величие нашей эпохи, духовную красоту советского человека. Не странно ли, например, что у нас до сих пор нет ни одной оперы, посвященной теме Великой Отечественной войны, репатриации армян на родину и т. п. Не получил в армянском оперном творчестве претворения опыт отечественного кино, создавшего волнующее произведение о рыцаре революции — Камо.

Еще недостаточно упорно ищут армянские композиторы новые темы, сюжеты в окружающей действительности, в литературе, драматургии. А между тем какое изобилие увлекательнейших тем, волнующих жизненных конфликтов здесь. Надо только уметь их увидеть, извлечь «поэзию из прозы жизни» (В. Белинский), по-

нять, оказаться способным подняться над частными сторонами, отдельными фактами, бытовыми деталями к ведущим процессам, обобщенным социальным проблемам современности, проникнуться живым дыханием нашей великой эпохи.

Справедливость требует сказать, что армянские композиторы еще в долгу перед общественностью в отношении создания опер и балетов на советскую тему. В этой связи представляется неоправданным приведенный ранее список произведений, над которыми работают в настоящее время композиторы Армении. В нем все еще проявляются рецидивы одностороннего увлечения сюжетами, заимствованными из прошлого.

Неправомерно было бы возражать против исторической темы, тем более если она связана со значительными социальными явлениями. Жанр исторической оперы, а также оперы, сюжетно связанный с произведениями национальной классической литературы, эпосом, сказаниями имеет все основания для своего дальнейшего развития. Но все же центральной задачей остается создание опер и балетов о волнующих событиях нашего времени, о подвигах, мыслях и чувствах советских людей. По степени творческих усилий и активности именно в этой области следует прежде всего оценивать успехи нашего музыкального театра.

Одной из насущных задач является преодоление известной жанровой ограниченности в современном армянском оперно-балетном творчестве. В частности, необходимо уделить больше внимания столь любимым народом жанрам комической и лирической оперы. Уместно вспомнить, что еще на заре возникновения армянской оперы эти жанры привлекали внимание композиторов Т. Чухаджяна («Леблебіджи хор, хор, ага», «Ариф», «Кесе-Кехва»), Комитаса («Жертвы деликатности», «Ануш»), А. Тиграняна («Ануш») и других. Отдельные опыты создания комической оперы делались в 30-ых годах А. Степаняном («Кач Назар»), А. Айвазяном («Танарникос»). Однако сейчас этим жанрам музыкальный театр уделяет мало внимания. Опера «Сос и Вартитер», имеющая, как уже говорилось, свои достоинства, все же вряд ли может служить примером творческого развития традиций классической армянской лирической оперы.

Задача армянских композиторов — создать наряду с героическими также новые лирические, комические оперы и балеты на современную тему, добиться того, чтобы эти жанры заняли подобающее место в репертуаре театра.

Как и все другие виды искусства, опера и балет в процессе своего исторического развития претерпевали большие изменения. Каждая эпоха, сохранив традиции, вместе с тем превносила в оперу и балет не только новую тематику, особый круг образов, но и новые формы, методы драматургии. Крупнейшие оперные композиторы Глюк и Моцарт, Верди и Вагнер, Глинка и Мусоргский были великими реформаторами; подлинную революцию в области балетной музыки свершил Чайковский.

Развивая традиции классического наследия, немало интересного и ценного внесли в музыкальный театр советские композиторы. Рожденный советской эпохой музыкальный театр в самом существе своем — театр новаторский. В своих стремлениях воплотить конфликты и образы современности композиторы постоянно ищут новые действенные формы, обращаются к неиссякаемому источнику народной музыки, народных интонаций. В оперном творчестве армянских композиторов проявилось характерное для всего советского многонационального оперного творчества песенное обновление выразительных средств. Народная песня стала подлинной основой оперной мелодики; интонации народного говора легли в основу речитатива, народные танцы — в основу балета. В этом, в частности, сказалось одно из проявлений демократизации интонационного языка оперного и балетного искусства.

Мы не раз подчеркивали при разборе произведений армянского музыкального театра эту связь с народным творчеством, привлекали внимание к смелым исканиям композиторов (А. Хачатуряна, А. Степаняна и других), к творческому претворению и развитию народно-песенных и танцевальных интонаций. Об этом говорилось и при характеристике новых армянских опер и балетов.

Все же думается, что эти искания не всегда достаточно смелы, настойчивы, принципиальны, не всегда связаны с тщательным отбором и творческим обобщением. Еще много глубинных пластов народной музыки, особенно современной, остаются вне поля зрения композиторов. Вновь хочется призвать особенно творческую молодежь

учиться познанию самой сущности народной музыки у Комитаса, у классиков русской музыки, у выдающихся советских композиторов, привлечь к смелому творческому претворению интонаций и ритмов нашей эпохи.

В очередном докладе XX съезду КПСС Н. С. Хрущев подчеркнул, что «искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству».

За последние годы творчество армянских композиторов в целом неизмеримо возросло в смысле профессиональной оснащенности, уровня мастерства. Произведения А. Хачатуриана, А. Бабаджаняна, А. Арутюняна и других написаны с использованием всех ресурсов современного передового музыкального искусства. Говоря о новых операх и балетах, мы отмечали высокое мастерство оркестровки Гр. Егиазаряна, хорошее ощущение музыкальной драматургии А. Бабаевым, свободное владение симфоническим развитием Э. Оганесяна. И все же проблема совершенствования мастерства продолжает оставаться одной из главных в творчестве армянских композиторов. Еще нередко имение недостатки мастерства мешают полноценному художественному воплощению творческого замысла. Отсюда недостатки в либретто опер и балетов, ограниченное использование авторами возможностей сценарной¹ и музыкальной драматургии, форм и выразительных средств музыкально-сценического искусства. Мастерство — это не только музыкально-технологическая эрудиция композитора, это мировоззренческая, эстетическая категория. Она связана с глубиной познания и отображения жизни народа, с умением найти максимально совершенную форму воплощения замысла, когда каждый компонент художественного целого, каждое средство выразительности служит более полному раскрытию содержания и является не одним из возможных, но единственно необходимым.

¹ Мы неоднократно отмечали слабость драматургии ряда либретто опер и балетов, отсутствие в них подлинного сквозного развития, многоплановости, присущую им фрагментарность и т. п. Кстати, представляется не правильным, когда ответственность за качество либретто полностью возлагается на либреттиста. Это не в меньшей мере касается и композитора, который должен быть в полном смысле слова соавтором при работе над либретто.

В постановлениях ЦК КПСС по вопросам литературы и искусства, в тезисах ЦК КПСС XXI съезду партии, в выступлениях Н. С. Хрущева неизменно подчеркивается необходимость тесной связи литературы и искусства с жизнью народа, все возрастающая роль литературы и искусства в коммунистическом воспитании трудящихся. Это незыблемый закон нашего искусства, в том числе и музыкально-театрального.

Нет сомнения, что композиторы Советской Армении, совершенствуя и развивая свое творчество на основе метода социалистического реализма, поднимут оперное и балетное искусство республики до уровня новых задач, выдвинутых эпохой, партией, народом.



ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ АРМЯНСКИХ ОПЕР И БАЛЕТОВ, ОСВЕЩАЕМЫХ В ДАННОМ ТОМЕ

Балет „Анант“ А. Тер-Гевондяна
Либретто А. Гулакяна по мотивам одноименной
сказки Г. Агаяна

Во время охоты царевич Вачаган встречает простую крестьянскую девушку, искусную ткачинху-ковровщицу Анант. Восхищенный красотою девушки, он влюбляется в нее и предлагает стать его женой. Анант соглашается, но лишь при условии, что Вачаган научится какому-нибудь ремеслу.

Вачаган, выучившись вышивать золотом по парче, посыпает свою работу любимой девушке как доказательство исполненного обещания. Анант становится женою Вачагана. Она дарит царевичу два вытканных ею самой ковра, на одном из которых изображена беспечная жизнь придворных, а на другом тяжелая жизнь рабов, и просит его на время покинуть дворец и обойти всю страну. Анант верит, что увидав, как тяжело живется трудовому народу, Вачаган сделает все, чтобы облегчить его участь.

Одетый простолюдином Вачаган отправляется в путь. Он странствует по городам и деревням, заходит в хижинки крестьян, в мастерские ремесленников, на базарную площадь и всюду видит голод, нищету и бесправие, на которые обречены простые люди.

Вачагана схватывают слуги жреца, привяжут его за бездомного бродягу, и бросают в темницу. Вместе с другими узниками он обречен на рабский труд. Стремясь вырваться на волю, Вачаган идет на хитрость: он предлагает жрецу выткать такой ковер, который тот сможет послать царевне в знак своих верноподданныческих чувств. Жрец с радостью соглашается.

Тоскующая по Вачагану Анант получает в подарок от жреца прекраснейший ковер, в искусно вытканном рисунке которого она

узнает изображение своей первой встречи с Вачаганом. В сложных узорах и орнаментах Вачаган сумел сообщить Анант о своей судьбе, о мучениях заточенных вместе с ним рабов.

Анант собирает войско, внезапно нападает на крепость жреца и освобождает узников. Народ славит храбрость, красоту и ум Ананта.

Опера „В лучах солнца“ А. Тер-Гевондяна

Либретто Л. Сагателяна

Одна из колониальных стран. Изнемогая от непосильного труда, зноя, жестокости надзирателей, на плантациях трудятся женщины, старики, дети. Среди них мальчик-сирота Берберо. Вконец измученный, усталый, он не в силах продолжать работу. Надзиратель безжалостно избивает его плетью по сожженной солнцем спине.

Мальчику удается вырваться из рук надзирателя и спастись бегством. Уединившись под тенью дерева, Берберо вспоминает рассказы матери о далекой свободной стране, где счастливо и беззаботно живется детям. Тоскующего мальчика замечает пролетающий высоко в небе аист. Спустившись на землю и узнав о печальной судьбе Берберо, он обещает взять его в ту прекрасную страну, о которой ему говорила мать. Взмахнув крыльями, аист скрывается в небесной синеве. С надеждой провожает его взором Берберо. В мечтах о чудесной стране мальчик засыпает.

Советская Армения. Пионерский лагерь. Вечерает, пионеры готовятся зажечь костер. Появляется аист, он рассказывает детям о тяжелой судьбе Берберо. Пионеры пишут письмо, приглашающее в свою страну не только Берберо, но и всех его друзей, страдающих, как и он. Пионервожатая Седа привязывает письмо к ноге аиста, который поднимается ввысь и улетает, сопровождаемый дружными криками ребят.

Снова колониальная страна, берег океана. Вдали белеет советский корабль, прибывший за репатриантами-армянами, с нетерпением ожидающими возможности возвращения на свою Родину. Слышишись песни советских матросов. Появляется и долгожданный аист; он передает Берберо письмо пионеров. Берберо удается незаметно от полицейских пробраться на палубу корабля.

Ночь, звездное небо; палуба советского корабля, плывущего к родным берегам. В полночной тишине звучит песня репатриантов. Испытав много горя в чужой стране, они поют о своей благодарности Советской отчизне. Развивается бодрая песня моряков, сопровождаемая пляской. Увлеченный песней Берберо наконец приходит в себя. На вопрос капитана, кто он и куда едет, мальчик

отвечает: «На родину, что в лучах солнца», — и подает капитану письмо советских пионеров.

Сбылась мечта Бербера: он в Советской стране, окруженный друзьями-пионерами. Веселые игры, песни, танцы детей завершаются гимном, славящим Советскую родину.

Балет „Наринэ“ С. Бархударяна

Либретто С. Лисициан по мотивам армянских народных сказок

Действие происходит в Армении, в живописном районе Лори в начале XIX века.

Солнечный день. Народный праздник Вардавар. Собравшись на лужайке у родника, крестьянские девушки и парни затеваются игры, песни, пляски. Сюда тайком от родителей пришла красавица Наринэ. Крестьянской девочкой-сиротой она была взята на воспитание бездетным Меликом Нуриджаном. Желая поправить свои пошатнувшиеся дела, Мелик решил выдать Наринэ замуж за ботатого жениха. Девушка же связана чувством глубокой любви с молодым ашугом Каро. Каро также приходит на праздник. Его вдохновенное пение и игра на сазе вызывают всеобщее восхищение. Наринэ и Каро присоединяются к хороводу крестьянской молодежи. Вечереет. Остаются лишь влюбленные Наринэ и Каро.

Внезапно издали показывается мелик Нуриджан с домочадцами и слугами. Увидев молодых людей, он в гневе велит прогнать Каро и приказывает Наринэ прекратить всякое общение с молодым ашугом. Через некоторое время вдали раздается выстрел, а вслед затем появляется сын богатого мелика Арсена — Артавазд под руку с Каро. Артавазд рассказывает Нуриджану о произошедшем с ним на охоте несчастном случае и о том, как Каро спас ему жизнь. По просьбе Нуриджана Наринэ танцует для гостя. Артавазд поражен красотой и изяществом Наринэ. Видя его восторг, Нуриджан решает выдать за него Наринэ. Артавазд принимает приглашение Нуриджана и отправляется к нему домой. Каро в отчаянии изливает свое горе друзьям.

Через несколько дней Артавазд посыпает к Нуриджану сваху с предложением выдать за него Наринэ. Наринэ умоляет отца не отдавать ее за нелюбимого человека, но тщетно.

Нуриджан приглашает гостей, чтобы сообщить о предстоящем браке Наринэ с Артаваздом. Все пьют за здоровье жениха и невесты.

В доме Нуриджана большое торжество по случаю приготовления к свадьбе Наринэ. Начинаются песни, пляски. Лишь Наринэ остается безучастной к общему веселью. Разлученная с Каро, насилиственно выдаваемая замуж за Артавазда, она оплакивает свою печальную судьбу. Внезапно в самый разгар торжества в дом

Нуриджана врывается Каро. Он упрекает Артавазда в том, что тот нарушил традиции братания. Слуги Нуриджана хватают и связывают Каро.

Друзьям Каро удается незаметно пробраться в дом Нуриджана и освободить Каро. Полные решимости помочь ему, они составляют план похищения Наринэ.

Масленица. На площади в центре деревни крестьяне и крестьянки, молодежь, дети, ряженые. Наконец под звуки шутливого марша появляется на осле «хан» — глава и организатор праздника. В это же время издали показывается свадебная процессия. Как только процессия выходит на площадь, «хан» останавливает ее и приглашает невесту (Наринэ) занять место рядом с ним, а отца жениха — мелика Арсена протанцевать для народа. После общего танца «хан» требует от Арсена уплаты дани, чтобы получить разрешение на пропуск процессии. Арсен уплачивает «дань», но «хан» требует еще. Арсен выкладывает все до последней монеты. «Хан» вновь не удовлетворен. Разгневанный он приказывает своим ряженым арестовать и связать всех мужчин — участников процессии. Артавазд протестует, но Арсен успокаивает его, говоря, что все это делается в шутку, согласно масленичным обычаям. После того, как связаны все мужчины, «хан» срывает с себя маску, и народ узнает в нем ашуга Каро. Каро и Наринэ стремительно бегут к лошади, приготовленной друзьями. Их сопровождают злобные крики связанных Арсена, Артавазда, Нуриджана и приветственные взоры народа.

Опера „Давид-бек А. Тиграняна“

Либретто А. Тиграняна. Новая редакция А. Тер-Овнаняна.

Действие происходит в начале XVIII в. в Армении и в Грузии (II акт).

Разоренная и порабощенная персидскими захватчиками Армения. По всей стране нарастает волна протesta и освободительной борьбы.

С помощью изменника Мелика хану удалось захватить группу храбрецов, борющихся во главе со Степаносом Шаумяном за освобождение родины.

Лишний кровя и земли пахарь Сантур поет о бедствиях родной страны. В его голосе звучит гнев народа против угнетателей. Сантур присоединяется к отряду повстанцев.

Место казни на площади перед крепостью хана. Утро. Под видом ашуга проходит Сантур. Его песня служит сигналом. Постепенно собираются и скрываются в толпе переодетые повстанцы. Изменник Мелик привел свою дочь Шушан, невесту Шаумяна, что-

бы отдать ее в гарем хана. Шушан в отчаянии; сочувствуя ей, народ проклинает предателя-отца. Приводят Шаумяна и других осужденных. Девушка бросается к возлюбленному, но жестокий отец приказывает унести ее в ханский замок. Издеваясь над Шаумяном, Мелик предвкушает казнь молодого патриота, все имущество которого передаст к нему.

Внезапно повстанцы нападают на стражу и освобождают заключенных. Народ поручает Шаумяну немедленно выехать в Грузию: там находится Давид-бек¹, который должен возглавить национально-освободительную борьбу армян.

Побег Шаумяна обнаружен. В крепости тревога: хан высылает войско на поимку беглецов.

Терраса перед дворцом грузинского царя Вахтанга. Племянница царя Тамар окружена подругами. Они поздравляют ее с помолвкой с Давид-беком. Во дворец Вахтанга прибыли посланцы Армении. Приветствуя дружественную Грузию, Шаумян просит царя отпустить Давид-бека на родину. Вахтанг соглашается отпустить любимого полководца в этот суровый для Армении час. Он желает успехов армянскому народу в его освободительной борьбе. Тамар омрачена предстоящей разлукой. Она благословляет Давида на великий подвиг — борьбу за родину.

Расположенный в горах Зангезур — центр восстания.

Площадь перед Татевским замком заполнена людьми, войском, ополченцами. Сантур воспевает подвиги Давид-бека и призывает народ к дальнейшей борьбе. Тревожно звучит набатный колокол. На площадь вступают передовые отряды Давид-бека. Народ приветствует отважного полководца и вручает ему хранящийся в монастыре меч Вартана Мамиконяна — символ победы и свободы. Давид-бек отдает на суд народа изменника Мелика. В бессильной злобе предатель бросается на Давид-бека. Народ выносит приговор: Мелика сбрасывают в пропасть.

Раздаются звуки труб, возвещающие о прибытии посланцев России. Они привезли с собою указ Петра Первого о помощи Армении в ее освободительной борьбе. Все горячо приветствуют в лице посланцев дружественный русский народ.

Давид-бек подымает чашу в честь гостей. Поет гусан, начинаются танцы. В порыве патриотических чувств женщины снимают с себя украшения, отдавая их на нужды освободительной войны. Отицы приводят своих сыновей в ополчение.

Внезапно приходит весть о новом наступлении хана. Давид-бек

¹ Давид-бек многие годы служил в грузинской армии; снискал своей отвагой, мужеством и стратегическим талантом уважение и любовь царя Вахтанга.

приказывает Шаумяну и Сантуре проникнуть в занятую врагом крепость Зеву и тайно подготовить жителей к совместным действиям против ханских войск. Сигналом к штурму должен послужить поджог крепости.

Шушан томится в ханском замке, но заточение не сломило ее надежды на освобождение. Тяжелую участь девушки всеми силами стремится облегчить сиену Ахмед, также армянин, давно плененный ханом. Ахмед тайно проводит к Шушан Шаумяна. После радостной встречи с невестой Шаумян рассказывает ей о подвигах родного народа, освободившего от врагов почти всю страну. Теперь, чтобы захватить последний оплот врагов, нужен верный человек, который бы в условленный час наступления поджег дворец хана. Шушан не колеблясь берет рискованное поручение на себя.

Боевой стан армянских войск. Ночь накануне сражения. Горят костры, вокруг которых собрались воины. Вдали виднеется крепость Зеву. Давид-бек отдает последние распоряжения. Вносят смертельно раненного Сантура. Умирая, он успевает сообщить Давид-беку, что приказ его выполнен и дворец хана будет подожжен. Простившись с героям, павшим за свободу родины, Давид-бек отдает команду начать штурм. Начинается наступление. На з крепостью взвивается пламя — то горит подожженный Шушан дворец хана. Армянские войска и ополченцы врываются в Зеву. Враг побежден. Ликующие звучит гимн народа в честь освобождении отчизны.

*Опера „Кач Назар“ („Храбрый Назар“) А. Степаняна
Либретто Д. Демирчяна*

Армянская деревенская деревня. Никчемный бездельник, трус, лежебока и хвастун Назар как всегда лежит во дворе, грязясь на солнце. Отмахиваясь от мух, он убивает несколько из них и принимается считать. Глуповатый дьячок восхваляет «геройский подвиг» Назара, убеждая его в том, что он уничтожил не мух, а великанов и вручив ему, как знамя, прикрепленную к палке тряпку с надписью «непобедимый храбрый Назар, одним ударом сразивший тысячу» — предлагает отправиться на новые подвиги и завоевать весь мир.

Хвастовство Назара становится все более назойливым. Выведенная из терпения жена его Устьян запирает дверь дома и оставляет мужа во дворе. Смеркается, наступает ночь. Назар тщетно просит жену впустить его в дом. В страхе он начинает кричать, грозить. В темноте на него наталкиваются сельские бахвали Сако и Басо, но, напуганные криком и угрозами, убегают.



На шум выходит с палкой разгневанная Устьян. Спасаясь от нее, Назар в испуге прыгает на лошадь, брошенную Сако. Лошадь уносит обягтого страхом и вопящего «аман» («караул») Назара.

Лужайка, кутеж деревенских богатеев. Крестьяне бедняки прислуживают им. В разгаре кутежа появляется на площади вопящий Назар. Испуганные кутилы приглашают его присоединиться к ним. Вдруг появляется тигр. Все в ужасе, начинается суматоха. «Героя» Назара выталкивают вперед; он падает на спину тигра. Увидя Назара, «восседающего» на тигре и решив, что он укротил хищника, осмелевшая толпа бросается на зверя и убивает его. Придя в себя от ужаса и узнав, что тигр убит, Назар восклицает: «Ну зачем же убили тигра, а я хотел обуздить его и превратить в коня своего!». Кутеж продолжается. Назар становится героем дня. Наступает ночь. Сквозь сон Назару слышится пение влюбленных в него девушек. Внезапно вбегают с сообщением, что соседний царь объявил войну и приближается с большим войском. С криком «Назар, спаси нас!» кутилы надеиваются на обезумевшего от страха Назара военные доспехи и сажают на коня. Конь уносит его. Назар хватается за сук дерева, но тот обламывается и остается в его руках. Увидя «бессстрашно» мчащегося на коне и размахивающего палицей «богатыря» Назара, вражеское войско в панике разбегается. Все приветствуют «победителя». Еле живого от страха, Назара сопровождают во дворец.

Дворец. Назар стал царем. Все богаты, получившие придворные должности, прославляют повелителя. Назар издает манифест, по которому разрешает отныне «солнцу восходить с запада и заходить на восток». Он заявляет, что все рождены ради него, велит «собрать войско, завоевать весь мир», а добычу принести ему. Фараши возвещают народу, что царь объявил всему миру войну и требует от них налогов и людей. Назар направляется со свитой в монастырь на молебствие. Фараши врываются в дома крестьян и грабят их. Поднимается волнение; вооружившись кирками и лопатками, народ прогоняет фараши.

Торжество во дворце по случаю победы, одержанной Назаром. Танцы, веселье, разгул. Назар увлекается иностранными принцессами. Устьян ревнует. В этот момент Сако, назначенный главно-командующим, сообщает, что народ не хочет больше воевать, уходит с фронта, окружает дворец и готовится тараном снести его стены и фундамент. Во дворце начинается паника. Пользуясь суматохой, приближенные Назара грабят дворец. Врывается восставший народ. Назар оцепенел от ужаса. От выстрела трон проваливается, с криком «аман» Назар исчезает.

Опера „Давид Сасунский“ Аро Степаняна

Либретто Д. Демирчяна (по мотивам народного эпоса)

Действие происходит в Армении (в Сасуне), в X веке в период борьбы с арабским халифатом (III акт в арабском городе Мсыре).

Площадь перед дворцом Мгера Старшего. Старец Хорун-Церуи сообщает собравшемуся народу о смерти Мгера и рождении сына его Давида. Скорбь народа сменяется ликованием.

Прошли годы. Богатыры, красавцы юноши Давид воспитываются уяди Дзенов-Охана, который послал его пасти скот. Мальчики, играя в лапту, дерзко задирают важно проходящего мимо наместника халифа в Сасуне — Пирабадина со свитой. Раздаются крики, — Давид пригнал в город из лесу зверей. Здесь львы, тигры, волки, коровы, бараны. Все в ужасе разбегаются...

Дочь Пирабадина Чмшкик влюблена в Давида. Она ревнует его к армянской девушке Хандут и хочет увезти в Мсыр. Но Давид предпочитает остаться среди родных гор с любимой Хандут.

Горожане Сасуна взволнованы: доносится весть, что скоро прибудут сборщики дани; народ прячет девушек, запирает дома. Дзенов-Охан уговаривает всех не противиться властям, ибо тогда Мера-Мелик жестоко расправится с армянским населением. Появляются сборщики во главе с Пирабадином. Они безжалостно грабят народ, забирают красивейших девушек, а среди них Хандут, и запирают их в темницу. В это время показывается Давид, беспечно наставляя, в руках у него лук и стрелы. Старушка Марэ рассказывает ему о произошедшем...

Двор в доме Пирабадина. Пирабадин с приближенными (Бадином, Сюдином, Козбадином и Чархадином) и дочерью Чмшкик мерят награбленное золото. Издали слышатся проклятия народа. Давид Сасунский врывается в дом Пирабадина, избивает его с приближенными, отнимает золото, освобождает пленных девушек.

Мсыр. Дворец арабского владыки Мера-Мелика. Сюда прибывают избитый Пирабадин со своими спутниками. На вопрос Мелика, богатую ли дань привезли они, Пирабадин жалуется на непокорных сасунцев и особенно на Давида. Разгневанный Мера-Мелик собирает войско и отправляется в поход, чтобы жестоко наказать сасунцев.

Армения. Сасун. Все встревожены вестью о приближающихся войсках Мера-Мелика. Народ полон решимости отстоять родной край. Давид становится во главе ополчения.

Появляется авангард войск Мера-Мелика. Самого его несут на богатых носилках. Мера-Мелик грозит уничтожить Сасун, пока же приказывает раскинуть шатры; он будет спать семь суток.

Друг против друга стали две силы: сасунцы и войска Мера-Мелика. Давид Сасунский в облачении своего отца врывается

во вражеский лагерь. Громким окриком будит он Мсра-Мелика, вызывая его на поединок. Мелик требует право первого удара, на что Давид соглашается. Чмшик умоляет отца пощадить юношу, но тот бросается на Давида. Все застыли в напряженном ожидании. К великой радости сасунцев, Давид остался невредим.

Наступила очередь Давида. Жена Мсра-Мелика умоляет Давида ради нее отказаться от первого удара. Тот великодушно соглашается. Третьим же ударом он поражает врага насмерть. Победив в единоборстве Мсра-Мелика, Давид распускает его войска, а сам с Хандут удаляется, сопровождаемый ликующим народом.

Родник на опушке леса. Среди камышей прячется Чмшик. Страдая от ревности, она пришла сюда, где обычно охотится Давид. Чмшик уговаривает его поехать вместе с ней в Мсыр, но Давид отказывается; его дом здесь, а жена Хандут скоро подарит ему сына. «Если ты пришла как сестра—привет тебе в моем доме, если же как женщина-соперница — то уди и тоже будь счастлива», — произносит Давид и удаляется. Чмшик в безумном приступе ревности посыпает ему вслед стрелу. Давид падает сраженный.

Снова площадь перед дворцом Мгера. Старец сообщает собравшемуся народу о смерти Давида и рождении его сына Мгера-младшего. Скорбь народа, потерявшего любимого героя, сменяется радостью по поводу рождения нового героя.

Опера „Лусабацин“ („На рассвете“) Аро Степаняна
Либретто Т. Ахумяна

Действие происходит в Армении в 1920 году в период Майского восстания.

Горный армянский пейзаж. Железнодорожная станция. Вдали, на запасных путях, стоит на ремонте бронепоезд. Перед зданием депо возмущенная толпа рабочих. Машинист броневика большевик Грикор призывает их к восстанию. Начальник депо и начальник бронепоезда — капитан Сароян пытаются успокоить бастующих рабочих, уговаривая их приступить к работе. Появляются дашнаки-маузеристы во главе с хмбапетом Чопур-Зено; они требуют немедленно выдать «бунтовщиков», пытаясь внушить рабочим, что большевики обманывают их. Услышав из толпы возгласы: «Вы сами враги народа! Вы сами палачи!» — они готовы расправиться с рабочими. В этот момент солдат Арам, стоявший на часах у бронепоезда, указывает на Грикора как на зачинщика. Грикора арестовывают и уводят. Чопур-Зено дает Араму в награду кошелек с деньгами. Арам остается стоять с кошельком в руках. Рас-

ходясь, рабочие с презрением отворачиваются от него и называют предателем.

Борьбу рабочих возглавляет прибывший из центра большевик Армен. Все ширится мощная демонстрация бастующих рабочих.

Деревня. Убогая избушка старика Симона—отца Арама. Его жена Сона прядет, напевая печальную песню. Входит их дочь Аревик—невеста Грикора. Она успокаивает мать, убеждая, что ждать осталось недолго, что народ уже готов к бою. Возвращается с дежурства Арам. Он голоден и узнает, что дома нет ничего, кроме черствого хлеба, достает кошелек с деньгами. Удивленные мать и сестра допытываются у Арама, откуда он взял их. В конце концов он признается. Аревик потрясена. Она называет брата изменником, рвет деньги и выгоняет его.

Во двор дома Симона врываются дашиаки, требуя, чтобы им дали почлег. К тому же одному из них—Огсену приглянулась Аревик. Маузеристы велят привести из деревни девушек, заставляют их под страхом смерти плясать. Начинается пьяный кутеж. Аревик успевает послать человека, чтобы предупредить товарищь-большевиков.

Огсен грубо присгает к Аревик. Отца же ее—старика Симона, пытающегося вступиться за дочку, заставляют под дулом маузера плясать. Танец Симона—это какой-то вопль протesta. Маузеристы хохочут, но потом их охватывает ужас от этого жуткого пляса полуబезумного старика.

— Довольно!—кричит Огсен и стреляет в упор в старика. Все замерли, потрясенные свершившимся. Аревик бросается к Огсену и поражает его насмерть кинжалом. В этот момент врываются ее товарищи и обращают в бегство маузеристов. Остается одна Сона, скорбно склонившаяся над трупом Симона.

Во двор входит пьяный Арам, и когда видит трагическую картину, потрясенный, словно каменеет на месте.

Около железнодорожного депо расположились беженцы. У броневика Арам. Он не может забыть всего, чему был свидетелем в деревне. Дашиакский офицер Барханов настаивает, чтобы бронепоезд былпущен. Начальник же бронепоезда Сароян, не желающий новых кровопролитий и жертв, убеждает его, что поврежденный бронепоезд некомучинить, так как рабочие бастуют. Барханов сообщает, что среди арестованных есть прибывший из центра большевик. «Обещайте ему свободу, если он убедит их приступить к работе». Приводят арестованного большевика Армена. Оставшись вдвоем, Сароян говорит, что он видит трагедию народа, но не знает, как ему помочь, как выйти из ужасного тупика. Издалека доносится печальная песня полуబезумной Соны. Сароян потрясен. Появляется группа крестьян, бежавшая из деревень вме-

сте с Аревик. Увидав мать, Аревик бросается к ней, но Сона безучастна к ласкам дочери — «Аревик, дочь моя, как пьют они столько крови?» — твердит она.

Все это производит такое впечатление на Сарояна, что он решает сдать броневик восставшему народу. Тут же он приказывает освободить запертых в депо рабочих. Между тем Армен призывает к борьбе: надо освободить еще многих честных сынов, томящихся в тюрьмах, а среди них и Грикора. Армен отправляет Аревик с несколькими товарищами на выручку Грикора и других революционеров. Рабочие дружно приступают к ремонту броневика.

Камера в дашнакской тюрьме. Среди заключенных Грикор и пылкий юноша революционер Давид. Давид поет песню об орле, томящемся в клетке и рвущемся на волю. В камеру врывается хмбапет Чопур-Зено с солдатами и требует, чтобы узники прекратили петь. Давид не сдерживается и бросается на хмбапета. Происходит короткая и ожесточенная схватка узников и стражников. Чопур-Зено грозит всех расстрелять. «На, стреляй, но знай, что все равно Армения должна стать советской!» — вызывающе бросают ему узники.

Чопур-Зено уходит, чтобы вскоре вернуться и учинить расправу над заключенными.

Площадь перед тюрьмой. Дождливая пасмурная ночь. Сверкают молнии, слышен отдаленный гром. Уткнувшись в захудалую шинелишку, съежился у двери тюрьмы часовой Сето. У решетчатого окна появляется Грикор. Он обращается к часовому: «Присядь сюда... Промок ты и устал... Присядь, поговорим... И я такой же человек, как ты!..» Часовой удивлен; впервые он слышит такие слова. С ужасом он узнает, что этого узника должны скоро расстрелять. И словно чувствуя себя виновным перед ним, Сето обещает Грикору исполнить его просьбу — раздать в караулке среди других солдат листовки, где все «написано о жизни бедняков». Из караульного помещения выходят Чопур-Зено и Арам. Чопур-Зено оставляет Арама как испытанного часового вместе с Сето и уходит.

Из-за деревьев появляется Аревик. Брат и сестра поражены встречей. Вскоре Чопур-Зено с маузеристами выводят из тюрьмы Грикора и Давида. Аревик с товарищами внезапно нападают на них и освобождают Грикора, Давида, а затем и всех узников. Арам, многое понявший за это время, убивает Чопур-Зено. Грикор призывает всех поспешить к броневику.

Обширное плоскогорье с горными вершинами у горизонта. Бечереет. Горит большой костер. Около броневика на часах стоит Аревик, вокруг отдыхающие партизаны. Тут же Армен, Грикор, Сароян. Все ждут возвращения Давида и Вардана, послан-

ных к дашнакам с требованием сдаться без кровопролития. Около отремонтированного бронепоезда появляется какая-то крадущаяся тень. Грикор бросается туда, но раздается выстрел и он падает раненый. Стрелявший злоумышленник скрывается, но его успевает задержать Арам. Это оказывается дашнакский офицер Барханов, пытавшийся вывести бронепоезд из строя. В это время вдали показывается окровавленный Вардан. Из его рассказа выясняется, что дашнаки вместо переговоров открыли по ним огонь и убили Давида. Все обнажают голову. Друзья вспоминают о том, кто в жестокие дни заточения так пламенно пел песню об орле, и поют его песню. Взвивается алый флаг, грозно трогается с места бронепоезд, за ним устремляются к новым боям воины революции.

Опера „Нунэ“ Аро Степаняна
Либретто А. Адамяна и В. Вагаршяна

Действие происходит в Армении в X веке.

Двор и сад перед дворцом князя Апауни. Нунэ—дочь князя веселится с подругами. Царит беспечное оживление. Внезапно доносится весть, что тондракийцы проникли во владения князя и пытались освободить томившихся в заточении товарищей. Князь собирает своих воинов и спешит наказать мятежников.

Нунэ остается вдвоем с мамкой. Она воспевает радость жизни, красоту природы. Внезапно она замечает перелезшего через стену раненого юношу—он спасается от преследования и просит скрыть его. Нунэ жалеет его и укрывает в своих покоях. Юноша по имени Зорайр оказывается тондракийцем.

Комната Нунэ во дворце. Скрываясь у Нунэ, Зорайр рассказывает девушке о правде жизни, о царящем в мире неравенстве, о причинах вражды князя—ее отца и восставшего народа. Нунэ охвачена смятением. Впервые она задумывается над жизнью. В ней рождается чувство любви к Зорайру.

Князь Апауни входит в покой Нунэ. Но Зорайра уже успели спрятать. Князь встревожен состоянием любимой дочери. Нунэ осторожно заводит разговор о тондракийцах, спрашивает, чем вызван гнев отца к ним и пытается примирить его с ними. Князь остается непоколебимым. Он отталкивает дочь от себя и покиняет ее комнату (как смеет дочь жалеть врагов своего отца?!).

Нунэ решается бежать с Зорайром.

Сельская местность. Комната Зорайра при кузнице. Обряд венчания Нунэ и Зорайра и принятия Нунэ в среду тондракийцев.

В разгар веселья вбегает мамка Нунэ. Она сообщает, что князь в отчаянии и умоляет ее вернуться, что ему стало известно, где находится его дочь.

Приближается отряд воинов князя, посланный, чтобы расправиться с тондракийцами и взять Зорайра. Зорайр хватается за оружие. Но Нуэн заслоняет собою Зорайра и требует передать князю, что только увидев ее мертвой, они смогут исполнить его приказание.

Площадь перед церковью. Могильные плиты и среди них могила матери Нуэн. Сюда пришла Нуэн, чтобы поведать матери о своих страданиях. Она обращается к богу, моля о справедливости к ней и Зорайру. Вбегает отец: он узнал о приходе дочери. Тщетно пытается Нуэн объяснить ему подлинную цель своего прихода. Отец, улоенный счастьем, что вновь обрел дочь, не может понять, о чем она ему говорит.

Появляется Зорайр с несколькими своими друзьями. Увидев Нуэн в объятиях отца, он полон негодования, решив, что она изменила ему и вернулась к князю.

Зорайр призывает народ к восстанию. Князь велит покончить с ними и заковать в цепи. Отбиваясь от воинов князя, Зорайр с тондракийцами отступают. Но Нуэн решительно бежит к выходу и присоединяется к скрывающимся тондракийцам. Разгневанный князь отдает приказ схватить Зорайра и Нуэн.

Зал в замке князя. Вводят Нуэн. Князь пытается лаской склонить ее к себе. Нуэн непреклонна — она не может мириться, что отец ее угнетает народ, сеет насилие и смерть. Вводят связанного Зорайра. Князь издевается над ним. Ответы Зорайра полны достоинства, он смело обличает феодалов. Князь приказывает вести Зорайра на плаху и сам берет меч. Нуэн подходит к Зорайру и гордо обращается к отцу: «Князь, ты велишь вести его на плаху, так вели и меня вести туда. Меч, который убьет Зорайра, должен убить и меня».

«Опомнись, дочь моя!» — в ужасе восклицает князь. — «Ты ошибаешься, князь, я не твоя дочь, я дочь народа», — решительно отвечает ему Нуэн и запевает гимн тондракийцев. В тот же момент гимн слышится издали; приближаются тондракийцы с вооруженными крестьянами. Они ведут связанных воинов князя. Нуэн устремляется к ним. Обезумевший князь бросается к дочери и закалывает ее. Зорайр, только что освобожденный друзьями, вонзает свой меч в князя. Народ поднимает мертвую Нуэн и под мужественно-скорбную песню покидает замок.

Опера «Героиня» Аро Степаняна

Либретто 1 ред.— А. Адамяна; 2 ред.— Г. Ованесяна и В. Аджемяна

Действие происходит в Армении в 1945—1946 гг.

В родное село возвращается демобилизованный воин Ваан.

Радостно приветствуют его односельчане, среди них секретарь партийного бюро Арам, председатель колхоза Ашот и другие. Встретить Ваана пришла и возлюбленная его Назели.

Сельская площадь перед правлением колхоза. Собрались колхозники. Председатель колхоза Ашот предлагает Ваану почетную работу—взглавить сев новой высокогорной пшеницы «Арменун». Но Ваан отказывается: работа в селе не по нему, его—героя ждут большие дела в городе. Все удивлены, в том числе и Назели. Доблесть и отвага Ваана на фронте вызывали восхищение односельчан, но сейчас они возмущены его отказом работать в колхозе. Взглавить посев пшеницы берется Назели.

Поле, близится закат. Рабочий день подходит к концу. Бригада Назели должна на заре приступить к севу. Появляется Ваан. Он многое передумал и сейчас понял, что был не прав; ведь вине колхоза нет жизни. Все обрадованы решением Ваана и доверяют ему взглавить вторую бригаду.

Парк культуры. Общее оживление, пляски и песни. Ждут оглашения результатов соревнования. Становится известным, что колхоз добился высокого урожая и занял в районе первое место. Бригада Назели победила в соревновании—Назели присвоено звание Героя социалистического труда. Второе место заняла бригада Ваана, и он заслужил высокую награду—орден Ленина. Ваан любуется Назели. Та же давно простила его и счастлива тем, что он опять в коллективе, снова с нею. Заканчивается действие празднином в честь обильного урожая. Среди гостей—боевой друг Ваана Константин Смирнов. Начинаются песни, танцы. Все славят Родину, победу над врагом, успехи в труде.

Опера „Намус“ Л. Ходжа-Эйнатова

Либретто Л. Ходжа-Эйнатова по одноименной драме Ширванзаде

Действие происходит в городе Шамаха в начале XX века.

Закончив учение, уже взрослым молодым человеком, Сейран возвращается в родительский дом. Горя нетерпением он стремится встретиться с любимой девушкой, дочерью соседа Бархудара, Сусаний, с которой помолвлен с детских лет. Оставшись вдвоем с девушкой, он в порыве признания целует ее. Этим нарушив обычай, атад.

Мгновенно кругом разносятся сплетни, что Сейран «обесчестил» Сусаний, опозорил семью Бархудара. Разгневанный Бархудар, вступаясь за свою «честь», отказывается выдать dochь за Сейрана, порывает дружбу с его отцом Айрапетом и насилием выдает Сусаний замуж за нелюбимого и чуждого ей Рустама. Сейран умоляет Сусаний убежать с ним, но несчастная девушка не решается

идти против воли отца, не в силах нанести ему удар. Во время свадьбы Сусанны с Рустамом неожиданно появляется Сейран, он не хочет допустить этого брака, но его прогоняют. Не в силах заставить Сусанну, Сейран покидает родной город.

Часами просиживает он в винном погребке, предаваясь тягостным размышлениям и пытаясь вином залить свое горе. Однажды случайно туда же зашел Рустам. Друг его Ованес предлагает выпить за счастливый брак Рустама. Из тоста Ованеса и ответных слов Рустама Сейран узнает, что Сусанна жена Рустама и что скоро она подарит ему сына. Это переполняет чашу терпения молодого человека. Все смешалось в его сознании: горе, тоска, чувство боли за совершившуюся несправедливость и надругательство над их любовью, обида, жажда мести. Потеряв голову, он рассказывает Рустаму о своей любви к Сусанне, о том, что Сусанна вышла за Рустама по принуждению. Он язвительно советует прежде чем гордиться ожидаемым сыном, узнать кто его отец. В доказательство он намекает на родинку на груди Сусанны, о которой ему рассказывала еще в детстве мать. Одержимый ревностью Рустам спешит домой, чтобы отомстить жене, опозорившей его имя.

Комната в доме Рустама. Всеми помыслами Сусанна обращена к Сейрану. Она мечтает хоть на миг увидеть его. Входит Рустам, еле сдерживающий гнев. Он выпытывает у Сусанны признание, что она любит Сейрана, но вместе с тем Сусанна уверяет, что она верна Рустаму и не встречалась с Сейраном. Рустам не верит ей: лишь кровью смоет он свой позор! В припадке ревности он ударяет Сусанну книжалом. Врывается Сейран. Ономавшись, осознав, что он оклеветал Сусанну, предчувствуя, что Рустам жестоко расправится с ней, он устремился за Рустамом, чтобы предотвратить несчастье, но опоздал. Сейран молит тяжело раненную Сусанну простить его. Сусанна прощает любимого и умирает. Сейран закалывает себя и падает рядом с трупом Сусанны.

Балет „Счастье“ А. Хачатуриана

Либретто Г. Ованесяна

Лучи яркого солнца заливают Арааратскую долину и колхозное село, утопающее в цветущих садах. Колхозники провожают своих сынов в Красную Армию. На поляне, у подножья горы, призывной пусты. Призывников встречают с цветами пионеры, пожилые колхозники. Среди юношей, которые должны вступить в ряды Красной Армии, находится и Армен. Тепло прощается он с родителями и возлюбленной девушкой Кариэ.

Ночь, гроза. Скрываясь среди кустов за выступом скалистых гор, Армен напряженно всматривается в темноту, прислушивается

к каждому шагу. Он стоит на страже границы. Внезапно появляются нарушители. Армен и его друг пограничник преграждают им путь. Силы неравные, но советские воины не пропустили ни одного нарушителя. Троих убито, а один взят в плен с помощью подспеющих пограничников. Во время схватки тяжело ранен Армен, убит его товарищ.

В колхозном саду идет сбор урожая. Среди работающих общая любимица бригадир Каринэ. Час отдыха. Начинаются песни, танцы. Во время общего веселья Каринэ получает письмо, в котором сообщается о ранении Армена. В отчаянии Каринэ спешит на заставу. Вслед за нею отправляются отец и брат Армена.

Вечер в горах. Пограничная застава. Друзья провожают Армена, получившего отпуск в связи с ранением. На заставу прибывают Каринэ, отец и брат Армена, но уже не застают Армена, quem страшно встревожены. Пограничники убеждают их, что Армен, должно быть, уже находится в селе.

Свадьба Каринэ и Армена. В большом колхозном саду собирались колхозники. Поздравить молодых прибыли и пограничники. Начинаются массовые танцы: украинский гопак сменяется армянскими, грузинскими, русскими танцами.

Балет заканчивается апофеозом — хором колхозников и пограничников, прославляющим социалистическую отчизну.

Балет „Гаянэ“ А. Хачатуриана

Либретто К. Н. Державина

Один из пограничных районов Армении. Вдали виднеется цепь снежных гор. В колхозе «Счастье» идет сбор урожая. Во главе работающих молодая колхозница Гаянэ и ее брат Армен.

Наступает час отдыха. Принесут кушинны с водой и вином, хлеб, мясо, фрукты. Расстилаются ковры. Колхозники располягаются кто под деревом кто в тени навеса. Молодежь танцует. Только Гаянэ грустна и озабочена. Ее муж Гико пьянистует, забыл о своем доме, пренебрегает работой, обижает семью. Теперь же, бросив работу в колхозе, он требует, чтобы жена ушла им с ним. Гаянэ не соглашается. Колхозники пытаются образумить его. Между Гико и Арменом возникает скора.

В это время в колхоз приезжает в сопровождении двух бойцов командир пограничного отряда Казаков. Гико исчезает. Колхозники приветствуют пограничников, преподносят им цветы, угощение. Казаков выбирает большую красную розу и дарит ее Гаянэ. После ухода Казакова с бойцами появляется наблюдавший из-за дерева за всем этим Гико. Ревнивая Гаянэ, Гико грубо оскорбляет ее. Возмущенные колхозники изгоняют его из своей среды.

Дом Гаянэ. Родные, близкие, подруги стараются развлечь ее. Появляется Гико, он притворно мирится с Арменом. Все уходят. Гаянэ укачивает своего ребенка.

К Гико приходят три таинственных незнакомца, оказывающиеся злоумышленниками. Начинается дежея добычи. Собираясь бежать вместе с ними, Гико решил из мести поджечь колхоз. Услыхав это, Гаянэ тщетно пытается убедить мужа не совершать преступления. После краткой неравной борьбы Гико сильным ударом отталкивает Гаянэ, запирает ее и скрывается.

Горное становище курдов. Здесь Армен встречается со своей возлюбленной, курдской девушкой Айшой. Но Айшу любит и курдский юноша Исмаил. В порыве ревности он хочет броситься на Армена. Айша загораживает Армена. Отец девушки примиряет молодых людей. В это время появляются заблудившиеся в горах злоумышленники. Они ищут дорогу к границе. Заподозрив недоброе, Армен незаметно посыпает предупредить пограничников, а сам берется провести незнакомцев к границе. Вовремя подоспевший пограничный отряд во главе с Казаковым задерживает врагов. Далеко на равнинах вспыхивает пламя пожара — это горит подожженный Гико колхоз.

Пограничники и курды спешат на помощь колхозникам. Сoverшил преступление, Гико пытается скрыться, но его останавливают и обличают перед народом Гаянэ. В порыве злобы Гико ранит ее ножом. Преступника берут под стражу и уводят.

Прошло время. Возрожденный колхоз «Счастье» празднует начало своей новой жизни. В гостях у колхозников представители военных частей: русские, украинцы, грузины, курды. Начинается веселье, пляски. Гаянэ и Казаков объявляют о предстоящей свадьбе. Примеру их следует Нуин и Карэн, Армен и Айша. Все пьют заздравную чашу, славя свободный труд, дружбу между народами, Советскую отчизну.

Балет „Гаянэ“

Новое либретто Б. Плещеева

В горах Армении. Два друга Армен и Георгий удачно закончили охоту. Внезапно начинается сильная гроза. Охотники спасают девушку Гаянэ. Она искала в горах пропавшую козочку и была сброшена сильным порывом ветра со скалы. Армен и Георгий приносят ее в свое селение. Радостно встречают их поселяне, а среди них Мариам — возлюбленная Армена и подруга Гаянэ. Гаянэ рассказывает о произошедшем в горах. Георгий проникается чувством любви к Гаянэ, но тут же он безосновательно ревнует ее к Армену, увидав их вместе в шутливом танце. Пылкий и невоздержанный он ссорится с Арменом.

Снова в горах. Преследуя зверя, Армен срывается со скалы, повисая над пропастью. Первым порывом Георгия было броситься на помощь другу, но чувство ревности взяло верх и он убегает. Армена спасают охотники, однако, во время падения он повредил себе глаза и слепнет.

Армен выздоравливает, он не хочет связывать Мариам, но девушка клянется ему в верной любви. Георгия терзают угрызения совести. Он уже несколько раз хотел во всем признаться Армену, но не хватало силы и решимости. В отчаянии он решает покинуть селение. Но перед этим он должен еще раз увидеть Гаянэ и проститься с нею. Свидание молодых людей. Георгий узнает, что и он любит Гаянэ. Георгий счастлив, но он не может забыть о своем преступлении. Оставив недоумевающую Гаянэ, юноша спешит к Армену, чтобы наконец признаться ему во всем.

В селении празднуют окончание сбора урожая. Свадьба героя труда Мариам и слепого Армена. В порыве страстного желания прозреть, Армен срывает с себя повязку и, о счастье! он вновь видит. Радость Армена и Мариам сливается с радостью народа. Внезапно появляется Георгий. Армен дружески протягивает ему руку в знак примирения. Но Георгий останавливает его; он признается в своем преступлении. Все в ужасе. Армен прощает Георгия. Но народ выносит решение: тот должен заслужить уважение односельчан. Георгий уходит в горы, вместе с ним идет и Гаянэ.

Балет „Спартак“ А. Хачатуряна

Либретто Н. Волкова

Из похода во Фракию возвращаются в Рим победоносные войска. Восторженно встречает их ликующая толпа. Появляется колесница полководца, к которой прикован Спартак. Его исполнинская фигура—воплощение силы и достоинства. Рядом жена его Фригия и пленный юноша Гармодий. Фригия роняет ветку кипариса, которую она хранит как память о далекой родине. Спартак силой своих мышц останавливает колесницу триумфатора. Гармодий поднимает ветви и подает Фригии. Толпа поражена смелостью; необычайной силой Спартака¹.

¹ В московской постановке это место мотивировано сильнее и убедительнее. Измученная Фригия, теряя сознание, клонится к земле. Спартак хочет помочь жене встать, но в это время бич надсмотрщика взлетает над Фригиеей. Могучим рывком Спартак бросается на надсмотрщика, натягивая свою цепь и останавливая колесницу,— раб нарушил триумф победителя.

Рынок на окраине Рима. Здесь мастерские оружейников, лотки со всевозможной снедью и фруктами; танцовщицы, фокусники, акробаты; покупатели и зеваки. В центре торга — продажа рабов, которых согнали из различных покоренных областей. Среди них Спартак, Гармодий, Фригия. Спартак покупает Лентулл Баниат—владелец гладиаторской школы, Гармодия—Эгина, возлюбленная римского патриция Красса. Эгина хочет купить и Фригию. Но Фригия и Спартак предпочитают смерть разлуке. Фригия заносит книжал над сердцем, а Спартак готов поразить себя мечом, выхваченным у стоящего рядом легионера.

Эгина отказывается от Фригии, а Лентулл Баниат, не желая упускать Спартака, приобретает и его жену.

Цирк. Амфитеатр переполнен жадными до кровавых зрелищ зрителями. В ложе патриции, Красс, Эгина. Праздник в честь победы начинается пантомимой—вакханалией «Похищение сабинянок». Затем следуют гладиаторские игры. Выходят два отряда гладиаторов (самнитов и фракийцев). Закипает жестокий бой. В конце Спартак остается против пяти самнитов. Его сила и гладиаторское искусство приносят ему победу. Повержены четыре противника. Спартак выбивает меч из рук последнего исполнинского самнита и валит его с ног, оглушив ударом щита. Цирк требует: «Добей его». Но Спартак вонзает свой меч в землю и гордой поступью идет к воротам. Так брошен вызов негодующей толпе.

Казарма гладиаторов. Носилки с убитыми и ранеными. Над ними скорбно склонились жены. У очага сидят уцелевшие гладиаторы. Спартак печален и задумчив. В нем все более нарастает ноля и решимость к восстанию. Он призывает гладиаторов к борьбе. Вооружившись чем попало, они нападают на стражу, выламывают решетки окон и вместе с женщинами скрываются в темноте ночи.

Поля Кампании около Аппиевой дороги. Около костров расположились на вечерний отдых пастухи. Появляются бежавшие гладиаторы во главе со Спартаком. Спартак рассказывает пастухам о начавшемся восстании, призывает их к борьбе. На дороге виднеется обоз римлян, везущих оружие. Гладиаторы и пастухи нападают на них. Потрясая мечами и копьями, движется, как лавина, численно возросший и ставший грозной силой отряд повстанцев.

Богатая вилла на берегу Неаполитанского залива. Теплая звездная ночь. Пир у Красса. Одно развлечение сменяется другим. Классическая сцена, танец с кроталиями, танец гадитанских девушек. Внезапно доходит весть, что приближается Спартак. Начинается паника. Красс приказывает рабу Гармодию поджечь дом и удаляется. На террасу вбегают спартаковцы, преследуя

стражников Красса. Спартак спасает из пламени пожара ребенка рабыни. Появляются начальники спартаковских легионов, уже разделенные по национальному признаку. Освобожденные рабы провозглашают Спартака вождем армии восставших.

Лагерь спартаковцев. Издали слышится шум затихающей битвы. Грубы трубят победу. Входит Спартак, воины кладут перед ним отбитые у римлян орлы легионов, ликторские пучки разогнаны. Спартак, оставшись один, взвесив силы противника, понимает насколько серьезны предстоящие битвы. Появляются начальники гладиаторских легионов—фракийцы, греки, сирийцы, германцы, галлы. Обсуждение плана дальнейших действий приводит к разногласиям; начальники легионов покидают палатку Спартака в сильном раздражении. Последним уходит Гармодий. Служанка Эгинь, подкараулив Гармодия, передает ему покрывало госпожи. Гармодий вновь охвачен страстью к Эгине.

Спартак остается один. Фригия успокаивает его: скоро закончится победный поход восставших—освобожденные рабы вернутся на родину. Вернутся в родную Фракию и они.

В лагерь Спартака прибыли римские купцы. Они привезли с собою вино, богатые ткани, золото. С ними также красивые женщины. Некоторые из воинов прельщаются товарами, других увлекают женщины, разгораются страсти. Разгневанный Спартак требует, чтобы купцы и гетеры покинули лагерь. Галлы и германцы возмущены приказом Спартака. Скора военачальников переходит в открытый разрыв. Около Спартака остаются верные военачальники. Они клянутся довести борьбу до конца и решают пробиться к морю. В ночной тьме—Гармодий со служанкой Эгиной, старухой, крадучись покидает лагерь.

Лагерь Красса. Роскошное убранство палатки ничем не напоминает суровую обстановку войны. Красс возлежит на ложе. Вводят начальников гладиаторских легионов, которые откололись от Спартака и были разбиты римлянами. Красс приказывает распять их вдоль дороги. Служанка приводит к Эгине Гармодия. У него завязаны глаза. Повязку снимают и Гармодий пытается обнять Эгину, но она ускользает. Появляется Красс. Гармодий хватается за меч. Красс повелительным жестом останавливает его. Он заставляет Гармодия выдать план расположения войск и дальнейших действий Спартака. Эгина вновь пускает в ход все свои чары, чтобы положить конец колебаниям Гармодия. Гармодий свершает предательство. Тогда Красс распахивает заднюю заслону палатки, и перед Гармодием открывается страшная картина: на фоне багрового заката вдоль дороги стоят бесчисленные кресты, на которых распяты пленные спартаковцы. Потрясенный Гармодий падает на колени перед Крассом.

Цепь высоких прибрежных скал. Вдали море и мачты кораблей. Становище пиратов. Сюда ведет Спартак свои немногочисленные отряды. Он договаривается с пиратами, что те за щедрое вознаграждение перевезут на своих кораблях из Италии отряды гладиаторов. Но когда Спартак удаляется, пиратов окружают римские солдаты. Их привел сюда Гармодий, предательски выдавший последний план Спартака. Угрозой они заставляют пиратов нарушить договор и уйти на кораблях в море. Римские войска устраивают засаду и неожиданно нападают на прибывшие отряды Спартака. Начинается неравный ожесточенный бой. Окруженный кучкой друзей и соратников, Спартак героически сражается. Римские лучники осыпают его стрелами. Сраженный Спартак падает. Гармодий трусливо склоняется над ним, но легионер по знаку Красса поражает его.

Трубы римлян трубят отбой. Войска Красса удаляются, оставляя поле битвы.

Тучи скрыли луну. Появляется Фригия. Она находит тело Спартака и, сняв с себя плащ, накрывает его им. Нет предела ее горю, ее плач подхватывают плакальщицы. Но скорбь рождает гнев, призыв к борьбе. Уцелевшие юноши фракийцы поднимают тело Спартака и несут его навстречу восходящему солнцу, на встречу бессмертию...

Балет „Севан“ / Егизаряна
Либретто И. Арбатова и В. Вартаняна

Действие балета происходит в наши дни в одном из колхозов Советской Армении на живописном берегу высокогорного озера Севан.

Раннее утро. На скале появляется юная колхозница Рузан. Она любуется окружающей природой родной страны. За Рузан следит влюбленный в нее рыбак Азат. Горячий, пылкий он объясняется ей в любви, но девушка остается равнодушной к его признаниям и их объяснение заканчивается размолвкой.

С шумом вбегают подруги Рузан, с ними шаловливая Гоар и юноша Ашот. Начинаются игры, песни, танцы. Подходят трое юношей и с ними молодой инженер Рубен, строящий гидростанцию на Севане. Рубен и Рузан проникаются чувством взаимной любви.

Севан ночью. Рыбаки закидывают сети. С богатым уловом возвращаются они в рыбачий поселок. Радостно встречают их девушки, старый рыбак Мато, который гордится обученной им молодежью. Поздравить рыбаков, занявших первое место по улову, пришли и гости из соседнего колхоза: они привезли с собою подарок. Затеваются веселые пляски.

Успехи рыбаков вскружили голову их бригадиру Азату. Себялюбивый он принимает все поздравления и подарок лишь по своему адресу. Мато решает проучить его. Он стыдит Азата, отбирает у юноши подарок и передает всей бригаде. Азат оскорблен, к тому же он ревнует Рузан к Рубену. В порыве гнева он оскорбляет друзей и всеми уважаемого Мато. Все возмущены поступком Азата.

Цветущий сад, разведенный бригадой Рузан. Окончив работу, девушки постепенно расходятся. Остается одна Рузан, затем появляется Рубен. Молодые люди клянутся во взаимной любви. После ухода Рубена вбегает взъяренный Азат. Он пытается вернуть расположение Рузан, но девушка не желает и слушать его, пока он не исправится и не вернется в коллектив.

В ярости Азат решает отомстить Рубену, которого он считает основным виновником своих неудач. Он бежит к шлюзу, где работает его соперник. Надвигается буря, она грозит прорвать плотину. Рубен спешит к шлюзу, чтобы предотвратить бедствие, но появившийся Азат преграждает ему путь. Объяснение молодых людей кончается дракой, во время которой Азат сильным ударом лишает Рубена чувств и скрывается. Вода, прорвав плотину, затопляет колхозные сады. Героическими усилиями колхозников удается отвести воду от садов и спасти урожай. Колхозники узнают о происшествии на шлюзе. Терзаемый угрызениями совести Азат молит простить его. Но весь коллектив выносит суровый приговор и изгоняет его.

Вновь зацвели колхозные сады. Нити личного счастья Рубена и Рузан сплелись с их достижениями в труде.

Балет завершается колхозным праздником по случаю богатого урожая и свадьбы Рузан с Рубеном.

Опера „Арцаверд“ А. Бабаева

Либретто З. Вартаняна и Г. Боряна
(по роману Н. Заряна «Ацаван»)

Действие происходит в Армении, в горном селении Арцаверд (Орлиная крепость) в 1930 году. Ночь. В поле комсомолец Каро охраняет большой стог колхозного сена. Проверяя сторожевые посты, председатель колхоза Рубен обменивается теплыми словами с Каро. Между ними была размолвка, но дружба их осталась нерушимой. Рубен заботливо накидывает на шею Каро свой шарф и продолжает обход.

Постепенно свинцовые тучи закрывают небосвод, блеснула молния, слышатся раскаты грома. Во мраке ночи появляется крадущаяся фигура. Это Саркис — сын раскулаченного сельского

богатея. Незаметно приблизившись к Каро, преступник наносит ему удар ножом в спину и скрывается. Сраженный Каро падает.

Раннее утро. Первой колхозной весной арцвабердцы вышли в поле. Оставшись вдвоем, Саркис и агроном Аво, бывший помещик, скрывший свое прошлое, замышляют новые преступления. Во что бы то ни стало они должны сорвать строительство колхоза, опорочить Рубена в глазах односельчан. Их говор невольно подсушивает воспитанница Аво—Шушан. Шушан давно любит Рубена, хоть знает, что сердце его принадлежит Маро. Издали слышится песня приближающегося Рубена. Шушан выбегает ему навстречу. Догадавшись, что Шушан слышала их говор с Саркисом, Аво запугивает ее, грозя убить и ее и Рубена. Сердце Шушан раздирают душевные противоречия: страх, ревность, любовь.

Появляется Рубен, он справляется у колхозников, как идет их работа. Тайный сообщник Аво—Григор, провокационно заявляет, что не желает больше работать даром и призывает односельчан выйти из колхоза. Колхозники, Рубен, старик Торос—бывший партизан, гневно стыдят Григора. Вбегает горестно рыдая Маро. Она оплакивает гибель своего брата Каро. Вносят тело убитого комсомольца. Рубен клянется отомстить врагам за смерть Каро и призывает односельчан не жалеть сил для борьбы за колхозный строй, во имя которого погиб юноша.

Двор управления колхоза. Рубен в глубоком раздумье. Убийство Каро, хищения, падение дисциплины—все это наводит на мысль, что в колхозе планомерно действует вражеская рука. Входит Шушан, решившаяся открыть ему свою любовь. Если он ответит взаимностью, она предупредит о готовящемся заговоре. Рубен смущен приходом Шушан, удивлен ее признанием. Разве она не знает, что он любит Маро? Отвергнутая Шушан кидается к двери, клянясь отомстить Рубену. Навстречу ей попадается Торос.

Старый партизан и его друзья коммунисты предупреждают Рубена, что в селе ходят сплетни о его связи с Шушан, о его неспособности положить конец беспорядкам в колхозе, что он напрасно доверяет Аво.

Оставшись один, Рубен вновь охвачен тяжелыми думами. Входит Аво и, видя озабоченность Рубена, предлагает ему свои услуги. Рубен с горечью говорит ему, что в колхозе действуют враги. Аво же пытается разубедить его.

Появляется Маро. Рубен и Маро остаются одни. Девушка охвачена тревогой; она не может забыть трагической гибели брата, боится за жизнь любимого. Рубен же успокаивает ее, вселяя уве-

реинтесь в светлое будущее. Их разговор подслушала старая сплетница Заназан, поспешившая разнести по селу новую сплетню.

Майский день. Несмотря на все трудности и испытания, арица-бердцы собрались на лужайке праздновать торжество весны. Молодежь поет, танцует, повсюду царит оживление, веселье. Дружным смехом сопровождается выступление канатоходца, скомороха. По просьбе молодежи Торос рассказывает о своей жизни, о тяжелом прошлом, о той великой борьбе, которую пришлось вести во имя свободы и счастья. Колхозники подхватывают задушевную песню Карена, славя великого Ленина.

Увидев, с какой любовью глядят друг на друга Маро и Рубен, мучимая ревностью и подстрекаемая Аво, Шушан с громким плачем и возгласом: «Не покидай меня... Не губи», — бросается к Рубену. Всеобщее смущение. Сплетница Заназан пытается вызвать сочувствие к Шушан и осуждение Рубена. Именно в этот момент и решает Аво нанести главный удар, опорочить и погубить Рубена. Он заявляет, что Рубен не только морально разложился, сворачая женщин и девушек села, но что и убийство Каро — дело его рук... Ему вторит его сообщник Григор, многозначительно сообщающий о том, что находящийся у прокурора шарф, найденный около убитого Каро, принадлежит Рубену.

Одни колхозники смущены и растеряны, другие решительно становятся на сторону Рубена, заявляя, что это обвинение — ложь и клевета. Рубен заверяет всех в том, что он не причастен к совершенному преступлению. Маро в ужасе просит Тороса помочь Рубену.

Внезапно становится известным, что Саркис бежал из села. У Тороса мелькает догадка о том, что беглец имеет отношение к преступлению.

Площадь в центре села около здания суда. Шушан терзается угрозениями совести. В том, что Рубен в тюрьме, есть доля и ее вины. Ведь она знает, что он невиновен. Ее волнение вызывает тревогу у Аво. Используя набожность и суеверность Шушан, он заставляет ее поклясться, что она выполнит волю божью, волю Аво.

Оставшись один, Аво горюет о гибели сына-белогвардейца, радуется, что отомстил за него и мечтает о возвращении к старой жизни.

Рубена приводят в здание суда. Он не пал духом. В его памяти встает образ отца, пожертвовавшего жизнью во имя победы революции. Во время судебного разбирательства Торос и Карен с группой колхозников вводят задержанного ими Саркиса, а Шушан нашла в себе силу сказать всю правду. На площади Маро, застывшая в тревожном ожидании. Наконец раздаются радостные

восклицания: Рубен оправдан, настоящий преступник Саркис понес заслуженную кару. Сияющая Маро кидается навстречу Рубену. Всеобщая радость. Враги колхозного строя потерпели еще одно поражение. Лучи солнца озаряют Арцваберд. Все зовет к счастью и свободному труду.

Балет „Мармар“ Э. Оганесяна

Либретто О. Гукасяна и И. Арбатова
(По одноименной сказке О. Гукасяна)

В горах Армении. Навстречу утренней заре из шатра выходит пастух Гарник. За ним появляется его дочь Мармар, а затем молодой пастух Арамэ. Глубокая любовь связывает молодых людей. Внезапно проносится стая встревоженных птиц, их преследуют охотники во главе с князем Бакуром. Бакур поражен красотой Мармар и решает во что бы то ни стало овладеть ею. Задумав прежде всего разлучить Мармар с Арамэ, Бакур берет молодого пастуха в свою свиту.

Пиршество во дворце князя Бакура. Вакханалия. Князь пытается вовлечь Арамэ в пьяный разгул и заставить его забыть Мармар. Но юный пастух остается испоколебим. Все мысли его о любимой Мармар. Тогда взбешенный князь решает хитростью отправить юношу туда, откуда еще никто не возвращался живым. Бакур обещает Арамэ отпустить его в родные края, к Мармар, если только он добудет животворную воду из пасти вишапа.

Вновь горный пейзаж. Мармар тоскует, охваченная тяжелыми предчувствиями. Появляется Арамэ, он рассказывает девушке о предстоящем ему опасном пути. Он уверен, что выйдет победителем в битве с вишапом. Любовь придаст ему силы преодолеть все препятствия. Арамэ срывает три ветки и сажает их в землю. Каждый вечер Мармар будет срывать по одной из них, и когда на закате солнца она сорвет последнюю, он вернется. Со слезами на глазах провожает Мармар Арамэ.

Уверенный, что Арамэ больше не вернется, Бакур со свитой приезжает за Мармар, предлагая ей следовать во дворец. Мармар идет на хитрость: она просит у князя отсрочки на три дня. Бакур соглашается.

Проходят два дня. На третий Бакур вновь требует, чтобы Мармар поехала с ним. А когда она решительно отказывается изменить своей любви к Арамэ и сменить красоту родных гор на блеск дворца, он в бешенстве хватается за лук и стрелы.

Внезапно поднимается буря. Ветер сносит шатер, и Мармар превращается в мраморную статую.

Тем временем Арамэ вступает в бой с вишапами, дэвами, по-

беждает их и наполняет чан животворной водой. Арамэ вновь в родном краю. Узнав об исчезновении Мармар, он в отчаянии. Но вспомнив о чане с живительной водой, проливает несколько капель на место, где исчезла Мармар. Из недр медленно поднимается ожившая Мармар, вся разукрашенная драгоценными камнями. Мармар и Арамэ бросаются друг другу в объятия. Прослышав о возвращении Арамэ и об оживлении Мармар, князь Бакур решает на этот раз силой увезти Мармар, а Арамэ жестоко наказать. Поединок Арамэ и Бакура заканчивается победой молодого пастуха. Арамэ сбрасывает Бакура в пропасть. Крестьяне прогоняют со своей земли свиту и воинов князя.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
I. Оперное и балетное творчество А. Г. Тер-Гевондяна	7
II. Балет «Наринэ» С. В. Бархударяна	29
III. Историческая тема в армянской опере и «Давид-бек» Армена Тиграняна	39
IV. Оперное творчество Аро Степаняна	69
V. Оперное творчество Л. А. Ходжа-Эйнатова	127
VI. Балеты А. И. Хачатуриана	147
VII. Обзор новых опер и балетов армянских композиторов (1956—1960)	245
Приложение	283



Георгий Григорьевич Тигранов
Армянский музыкальный театр, т. II

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
3	4 снизу	Здесь	Там
26			Нижний нотный пример перевернуть
41	12 сверху	Зариня	А. Калныня
97	В нотном примере	в верхние 4 строки читать	после нижних 4 строк
137	10 снизу	благородный	благодарный
150	1 снизу	должна быть помеще- на выше сноски	
150	9 снизу	был членом Оргкоми- тета	член Правления
169	8 снизу	Audautino	Andantino
172	3 снизу	Leuto	Lento
204	4 сверху	musy	mosso
236	6 сверху	ашугских устоев	ашугских
270	6 сверху	«Арцварт» увилась	«Арцавед» явилась
270	15 сверху	Арамян	Хагагорян
275	20 сверху	достаточного	достойного

+13 вкл. Цена 11 р. 65 к. с 1/1—1961 г. цена 1 р. 17.

Полиграфкомбинат Главного управления издательств и
полиграфической промышленности Министерства культуры Арм. ССР
Ереван, ул. Теряна, 91.

ԳԱԱ Դիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0641791

ЦЕНА 11.65.
21061г. 1 17

P II
45168