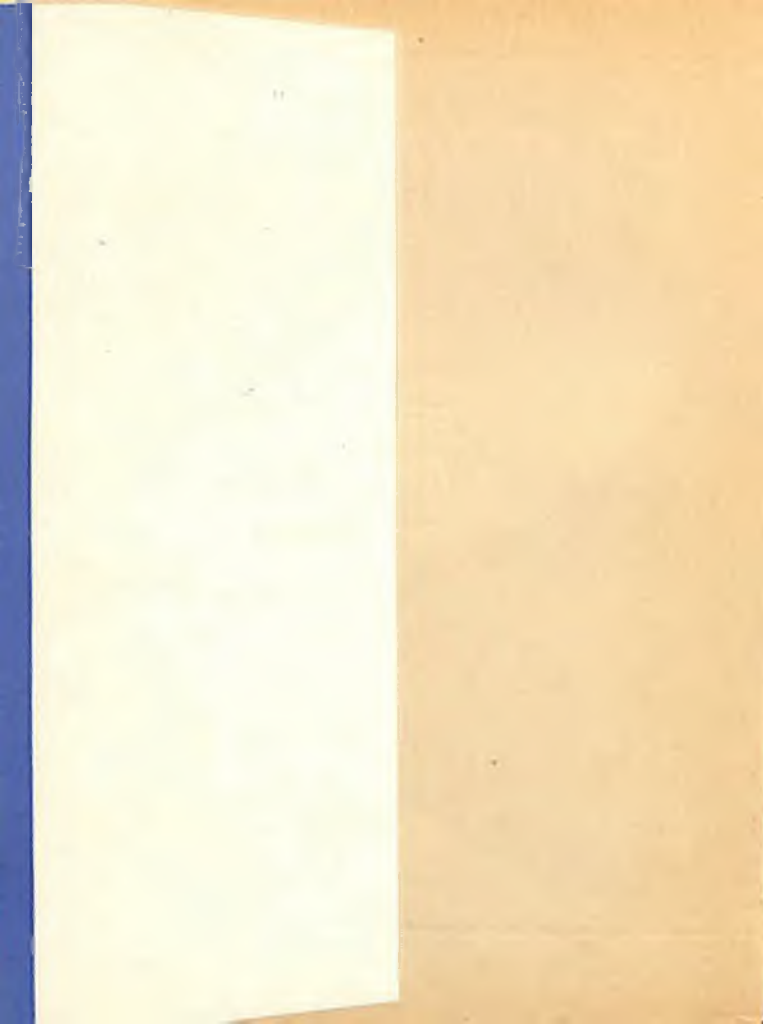


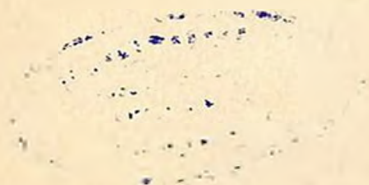
КОМИТАС





Գ . Շ . Գ Յ Ո Դ Ա Կ Յ Ա Ն

ԿՈՄԻՏԱՍ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

Ե Ր Ե Վ Ա Ն . 1 9 6 9

Г. Ш. ГЕОДАКЯН

КОМИТАС

Р Т
35704



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР

Е Р Е В А Н • 1 9 6 9

9-1-2



КОМИТАС
Портрет Е. Татевосяна

Певен, народом ты вскормлен,
 воспринял песню от него ты,
 о радости мечтал, как он,
 его страдания и заботы
 ты разделял в своей судьбе—
 за то, как мудрость человечья,
 с младенчества далась тебе
 народа чистое наречье.

Е. Чаренц. „Requiem aeternam“ Комитасу

В духовной жизни армянского
 народа Комитас занял место исключи-
 тельное. Он был гениальным компози-
 тором, основателем национальной клас-
 сической музыкальной школы. Но в Ар-
 мении с его именем связано и нечто го-
 раздо более значительное, масштабное,
 дорогое. Комитаса иногда сравнивают с
 Месропом Маштоцем. Кому известна ис-
 тория Армении, тот поймет, что может
 означать сопоставление с именем вели-

кого мудреца и подвижника из Ошака-на, создавшего в IV веке армянский алфавит.

У каждого народа имеются свои символы, олицетворяющие самую сущность родной страны, ее природы, внутреннего мира ее людей, ее национальной культуры. Как сказал поэт Чаренц:

В тоске для сердца моего иных сказаний
славных нет!

Нарекани или Кучак, без вас умов
державных нет!

Пройди весь мир—в нем белых гор,
красой Масису равных нет!

Масисе как славы трудный путь в моем
скитанье я люблю!

Масис . . . Мантоц, Нарекани, Кучак, Абовян. . . К ним, несомненно, можно добавить еще несколько имен. Своеобразным символом родной страны стало и имя Комитаса.

Почему так случилось? Ведь на протяжении многовековой истории Армении выдвинула немало замечательных художников—писателей и поэтов, музыкантов и живописцев, артистов и зодчих. Почему именно Комитасу было суждено занять такое место в сердце народа, в сердцах людей, подчас весьма далеких от музыкального искусства? Труд-

но дать на это односложный ответ. Несомненно только, что в посмертной славе Комитаса дело его жизни неразрывно сплелось с его личностью, ставшей почти легендарной.

В самой судьбе Комитаса, его жизненном пути, тернистом и трагическом, отразилась целая эпоха истории армянского народа. Время подъема национального самосознания, борьбы, рождавших надежды и время свершения ужасной трагедии 1915 года, затмившей самые страшные страницы многострадальной армянской истории. Комитас до конца исполнил горькую чашу страданий, выпавших на долю его народа. Он разделит участь многих сотен тысяч соотечественников, насильственно выселенных с родных мест и обреченных на мученическую смерть в пустынях Анатолии и Месопотамии. Комитас чудом избежал гибели. Друзья, почитатели сумели вырвать из ссылки любимого музыканта. Но уже было поздно. Надломленный разум покинул его навсегда. Долгих двадцать лет продолжалась эта жизнь, не похожая на жизнь, и смерть, не похожая на смерть. А в то же время его искусство завоевывало в освобожденной Армении поистине всенародное признание. В сознании народа образ Комитаса как бы осязаемо воплотил трагическое прошлое

Родины и ее вечно живой, созидательный дух.

Образ Комитаса вдохновил на создание многочисленных поэм, романов, живописных полотен. Самые проникновенные строки ему посвятили наши выдающиеся поэты Егише Чаренц, Аветик Исаакян, Паруйр Севак. Действительно поразительные события его жизни переросли рамки судьбы отдельной личности. Это была невыдуманная, до боли знакомая и пережитая целым народом сама история.

В необычности жизненного пути Комитаса отразилась и другая существенная черта эпохи: глубокая противоречивость внутренней общественной жизни Армении, борьба нового, демократического мировоззрения с отживающими, но все еще сильными и официально господствующими клерикальными взглядами. В жизни Комитаса этот конфликт проявился с исключительной остротой и обнаженностью. Мальчиком-сиротой он был привезен в Эчмиадзин—центр армянского духовенства. И это предопределило всю его дальнейшую судьбу. Завершение семинарии и принятие духовного сана явились закономерным следствием сложившихся жизненных обстоятельств. Но трудно представить нечто более противостественное, чем вынужденный «со-

юз» пламенной, насквозь мирской души композитора-демократа с монашеской рясой! «Романтический» конфликт между художником и церковным служителем выглядел в действительности отнюдь не романтично. Он стал для Комитаса источником душевной драмы, долгой, изнурительной борьбы за признание своих прав, возможности целиком отдаться любимому искусству. Разрыв с Эчмнадзином и бегство в Константинополь в 1910 году лишь внешне закрепили ту обретенную свободу действий, которая внутренне была завоевана уже давно. Но она досталась дорогой ценой: мучительный душевный разлад, горечь несбывшихся надежд—одни из самых постоянных и грустных лейтмотивов в жизненной повести великого музыканта.

Однако как ни тяжелы, а порой и нестерпимы были обстоятельства жизни Комитаса, лишенной даже привычных семейных радостей, душевного тепла, она, тем не менее, до краев была заполнена самой чистой, светлой и могучей страстью, которая и составляла весь смысл его существования. Это было призвание музыканта, удивительно многогранное в своих проявлениях (композитор, фольклорист, певец, дирижер-хормейстер, ученый, педагог) и в то же время устремленное к единой цели: ут-

верждению самобытных основ профессионального музыкального искусства родной страны.

Идея возрождения на новой основе национальной профессиональной музыки, разумеется, не была личным достижением одного Комитаса. Идея эта была выдвинута самой жизнью, и пути ее воплощения искали и многие другие армянские музыканты. Смелость и прозорливость, проявленные Комитасом при решении поставленной цели, имели историческое значение для армянской национальной музыкальной культуры. Они оказали несомненное влияние на развитие других искусств и общественной мысли в Армении. Можно утверждать, что и в этом смысле дело Комитаса перешагнуло границы интересов чисто музыкального искусства.

К моменту вступления Комитаса на творческую арену армянская действительность переживала переломный этап своего развития. Шел процесс пробуждения жизненных сил народа. Толчок к этому был дан, как известно, историческим фактом присоединения Восточной Армении к России в 1828 году. После веков беспощадного угнетения, когда Армения, потеряв свою независимость, оказалась разделенной между деспотическими правителями Турции и Персии,

хотя бы для части армянского населения создавалась, наконец, возможность более или менее нормального существования. Подъем захватил многие области общественной жизни. Пробуждалась и Западная, так называемая Турецкая, Армения, где с середины XIX века все сильнее разгоралось пламя борьбы армянского народа за свое освобождение.

Особенно быстро развивалась литература. Начиная с Хачатура Абовяна, родоначальника нового литературного армянского языка и новой литературы, выдвинулся ряд первоклассных писателей, поэтов, драматургов, сыгравших значительную роль в культурном возрождении Армении.

Интенсивное развитие литературы можно объяснить не только ее ведущим положением в ряду других искусств. Немаловажное значение имела и преемственность национальных традиций, которая в армянской литературе почти всегда сохранялась. Даже в самые тяжелые времена, когда ночь опускалась над Арменией и, казалось, замирало все живое, творческая мысль народа не угасала. Вместе с тысячами скитальцев, покидавших родину в поисках лучшей жизни, она обретала приют на чужбине. Далеко за пределами Армении возникали

новые культурные очаги, некоторые из них становились центрами национального просвещения. Венеция, Калькутта, Вена, а затем и Тифлис, Константинополь, Москва, Париж, Петербург,— вот некоторые из тех городов, где не только бережно сохранялись, но и по мере возможности продолжали развиваться национальные традиции письменной литературы.

Иначе сложилась судьба армянской профессиональной музыки. Преемственность традиций здесь по существу оказалась прерванной. Уже к началу XVIII века (а возможно, и значительно раньше) был утерян ключ к хазам—так назывались в Армении специальные знаки, при помощи которых записывались музыкальные произведения. Тайна хазов, ставших недоступными для «прочтения», сокрыла огромный пласт национальной музыкальной культуры¹. А между тем, как можно судить по дошедшим до нас осколкам этой культуры (в значительной степени сохранившимся благодаря усилиям Комитаса), она достигла высокого развития и отличалась безус-

¹ Только в Матенадаране (Государственное хранилище рукописей в Ереване) насчитывается более тысячи рукописей с хазовой нотацией.

ловным художественным совершенством. Период блестящего подъема армянской средневековой музыки падает на X—XIV века и, по авторитетному мнению А. Шавердяна, «ее развитие на отдельных этапах, очевидно, значительно опережает развитие европейских культур и вносит нужное дополнение в общую картину жанров, типов и явлений монодической (одноголосной.—Г. Г.) музыки»¹. Но затем наступает эпоха консервации и заметного упадка. Сам факт забвения хазовой нотации—красноречивое, хотя и не единственное свидетельство того, как в стремительно ухудшающихся экономических, политических и общественных условиях жизни Армении исчезали все необходимые предпосылки и стимулы для существования высоко развитой профессиональной музыкальной культуры. Она стала излишней роскошью и потому должна была сойти со сцены.

Естественно, что армянская музыка осталась в стороне и от того мощного обновляющего движения, которое в Европе было связано с чудесным расцветом *многоголосия*, коренным образом изменившего весь облик европейского

¹ А. Шавердян. Очерки по истории армянской музыки XIX—XX веков. М., 1959, стр. 41.

профессионального музыкального искусства. Развитие многоголосной музыки предполагало совершенно новые и значительно более сложные формы музыкальной жизни: оно было невозможно без наличия крупных хоровых и инструментальных коллективов, оперных театров, разветвленной сети профессионального музыкального образования. Такой необходимой материальной основой армянское музыкальное искусство, разумеется, не располагало ни в самой Армении, ни в тех национальных культурных очагах, которые создавались за ее пределами.

Искусственная изоляция армянской музыки продолжалась вплоть до 60-х годов прошлого века. Но с этого момента положение внезапно и круто изменилось. Процесс обновления национальной музыки начался бурно, с какой-то почти лихорадочной поспешностью. Как и следовало ожидать, возрождение профессиональной музыкальной жизни началось в тех городах, которые превратились к этому времени в крупные центры национальной культуры. Уже в 1868 году в Константинополе композитор Т. Чухаджян создает первую армянскую оперу «Аршак II». Здесь же по его инициативе организуется музыкальное общество, издаются музыкальные журналы,

создается симфонический оркестр. Во главе музыкально-театральной труппы, которая ставила и его музыкально-сценические произведения. Чухаджян с огромным успехом выступает в городах Турции, Ближнего и Среднего Востока.

Этот период первого взлета продолжался всего 10 лет. Подписание в 1878 году Берлинского мирного договора нанесло непоправимый удар по надеждам на национальное освобождение армян в Турецкой Армении. С воцарением же султана Абдул-Гамида начался период кровавых репрессий и беспощадного преследования любого проявления национальной культуры. Заточенный в тюрьму, погиб Е. Титесян, один из немногих просвещенных музыкантов. Т. Чухаджян, лишенный всякой возможности продолжать свою деятельность, доживал последние годы в городе Измире, ведя безнадежную борьбу с нищетой и полным забвением. В Константинополе сняты надолго замерла серьезная музыкальная жизнь. Новая вспышка пробуждения национального искусства, связанная с приездом сюда Комитаса, длилась совсем недолго и, насильственно прерванная, погасла, теперь уже навсегда.

Более счастливо сложилась судьба армян-музыкантов, проживавших на территории России. С начала 80-х годов

здесь развернулась деятельность замечательного музыканта-просветителя Х. Кара-Мурзы. Он понимал, что нежные ростки европейских музыкальных форм могут привиться на армянской почве, лишь пустив прочные корни в массовый музыкальный быт. Он одержим идеей коренного изменения этого быта. В центре его интересов—распространение многоголосия. Основной его инструмент—хоровое искусство, как наиболее доступное и демократическое в данных условиях.

Человек кипучей энергии и большого общественного темперамента, Кара-Мурза целиком отдался захватившей его идее. Он разъезжал по городам и поселкам, где проживало армянское население, и здесь в короткий срок организовывал хоры. Непривычный в многоголосном звучании облик знакомых мелодий (бытующие армянские городские и крестьянские песни для хора обрабатывал сам Кара-Мурза) привлекал внимание. Подготовка к концертам и сами концерты проходили в атмосфере всеобщего энтузиазма. В глухих провинциальных городках на сцену вместе с мужчинами выходили и женщины (вопреки всем установившимся на Востоке традициям). И это тоже выглядело волнующе непривычным. Хоровые концерты Кара-Мурзы встречали восторженный

Р Т
35704 -

прием. Его ученики и последователи продолжали начатое им дело. Победа многоголосия стала очевидной.

После долгих колебаний к многоголосию решила обратиться и армянская церковь. Она воспользовалась многоголосной обработкой «Литургии» М. Екмаляна, которая была сделана талантливо, с несомненным художественным тактом. В 1896 году «Литургия» Екмаляна была издана в Лейпциге и с тех пор получила официальное признание церкви. Первые исполнения «Литургии» принимали характер своеобразных концертов, привлекая в церковь большие толпы слушателей.

Приблизительно в те же годы появились первые инструментальные обработки мугамов¹ Н. Тиграяна. Они имели важное историко-культурное значение. Благодаря им Запад впервые поз-

¹ Мугамы—вокально-инструментальные или инструментальные сочинения, широко бытующие на Востоке. На протяжении своей многовековой истории искусство мугамов достигло большого совершенства. В развитие этого общевосточного жанра несомненный вклад внесли и музыканты-армяне. Мугамы, бытовавшие (и бытующие до сих пор) среди армянского населения, имели свои отличительные черты.



накомился с одним из самых ярких проявлений музыкальной культуры Востока. С другой же стороны, они прививали местным слушателям на знакомом, с детства «впитанном» мелодическом материале вкус к европейской гармонии, к самому звучанию типично европейских инструментов (ранние обработки Тиграняна были написаны для фортепиано и для скрипки с фортепиано).

Нет необходимости вспоминать всех предшественников Комитаса. Важно отметить, что первые армянские композиторы-профессионалы, получив образование в музыкальных центрах Западной Европы и России¹, стремились сделать достоянием армянской действительности достижения европейской музыкальной культуры. Их усилия были направлены на то, чтобы соединить узами «законного брака» европейскую музыкальную технику с опытом армянской (и шире — восточной) музыки. Под этим опытом подразумевалась музыка, звучавшая тогда в быту, преимущественно городском. А она, надо признать, представля-

¹ М. Екмалин окончил Петербургскую консерваторию у Н. Римского-Корсакова, Т. Чухаджян учился музыке в Милане, Н. Тигранян — в Вене, затем в Петербурге, Х. Кара-Мурза — в Одессе.

ла картину довольно пеструю и причудливую. Здесь звучали и случайно залетевшие крестьянские песни, и различные виды общевосточной инструментальной музыки в колоритном исполнении сазандаров, любовно культивировалось искусство ашугов, возникали и новые, чисто городские песни с очевидными следами западных, европейских образцов. В этом живом, быстро меняющемся горниле самых различных влияний чуткое ухо музыканта могло, тем не менее, выделить музыкальные явления, хотя и подвергшиеся разного рода воздействиям, но все же сохранившие и свой очевидный национальный характер. На них преимущественно опирались (скорее интуитивно, чем сознательно) первые армянские композиторы, развивая национально своеобразные черты возрождающейся армянской профессиональной музыки.

Почти то же самое можно сказать и об их отношении к европейской музыкальной технике. И в своем оригинальном творчестве, и в обработках народных и бытующих мелодий они черпали из арсенала наиболее устоявшихся в европейской музыке средств выразительности, порой чутко отбирая то, что могло ярче подчеркнуть своеобразие национальных музыкальных образов, но, в основном, стремясь «примирить» оригина-

нальный склад «своей» музыки с господствовавшими нормами европейского музыкального мышления.

По существу, сходными путями развивались и другие национальные культуры, чей «выход в свет» и быстрый подъем сыграли в XIX веке определяющую роль в обновлении всей музыкальной карты мира. Авторитет традиционных норм европейской музыки был так велик и непререкаем, что мысль о радикальном их преобразовании могла зародиться в умах более чем смелых и дерзостных. Таковыми же—как это хорошо известно—человечество одаривает мир не столь часто.

Вот набросанная краткими штрихами и, в силу этого, весьма общая картина состояния армянской музыки, которую застал Комитас в начале своего творческого пути.

О. песни сумрачных неков,
О. наш тысячелетний гений...

Е. Чаренц, „Requiem aeternam Комитасу“

Комитас (Согомон Согомонян) родился 26 сентября 1869 года в городе Кутина, расположенном в центре Анатолии (Турция). «Согомоняны и старинные армянские семьи Кутины,—писал Комитас в автобиографии,—переселились сюда в конце XVII века из деревни Цхна Гохтанского района».

Отец его—Геворк Согомонян—был сапожником. Жизнерадостный, общительный человек, не упускавший случая весело провести время среди друзей, он недурно играл на народном инструменте—таре, славился хорошим голосом и сам сочинял песни. Матери своей Согомон не помнил: она умерла менее чем

через год после его рождения в возрасте 17 лет. По рассказам, Тагун—так звали мать Комитаса—отличалась меланхолическим характером и тоже, как отец, от природы была наделена незаурядными музыкальными способностями. «Сочиненные моей матерью и моим отцом песни на турецком языке,—отмечал Комитас в автобиографии,—позднее, в 1893 году, записанные мною во время пребывания на родине, доныне с охотой поются стариками нашего города».

Трудно себе представить более безрадостное детство, чем то, которое выпало на долю Комитаса. Впоследствии он не любил вспоминать о нем: это была зачеркнутая страница жизни, куда был закрыт доступ даже самым близким ему людям.

Из воспоминаний товарищей по школе возникает образ болезненного, бледного мальчика, с задумчивым и озабоченным выражением лица, бедно и плохо одетого и потому особенно страдавшего в суровую пору зимних метелей и морозов. «В школу,—пишет его одноклассник Н. Милтонян,—он приходил, весь окоченев от холода. Мы подкладывали под себя теплые подушки. Согомон же, усевшись с поджатыми под себя ногами прямо на голые доски, читал дрожащим го-

лосом, пытаюсь согреть дыханием за-
копченнине от холода руки».

Еще горше стала жизнь Согомона после смерти отца. В 11 лет он остался почти без крова. Товарищи видели его спящим на камнях около прачечной и, когда могли, уводили домой. Источником пропитания нередко ему служил голос—звонкий и чистый. «Маленький бродячий певец»—эта кличка прочно закрепилась за ним в Кутине. Своему же чудесному голосу он был обязан важной перемене, изменившей вскоре течение его жизни.

В 1881 году местный архимандрит Дерцакян для получения сана епископа должен был отправиться в Эчмнадзин. По установившейся традиции и по просьбе католикоса он должен был привезти с собой «голосистого» мальчика-сироту для обучения в духовной академии. Выбор пал на Согомона.

Вот один из полуполюгендарных и в то же время вполне достоверных эпизодов из жизни Комитаса, переданный в рассказе Маргарит Бабаян¹.

«Когда его (Согомона) привезли в Эчмнадзин, католикос Георг IV поже-

¹ Маргарит Бабаян (1885—1968)—известная певица, жившая в Париже. Близкий друг Комитаса и неутомимый пропагандист его творчества.

давал увидеть мальчика и сильно разгневался, узнав, что ребенок говорит только по-турецки (в то время в городе Кутине было запрещено говорить по-армянски). Мальчик спокойно ответил:

—Как раз для этого меня и привезли, чтобы я научился армянскому языку.

—Ну, а что же ты знаешь,—спросил католикос.

—Умею петь.

И своим нежным прекрасным сопрано он спел по-армянски шаракан¹, не понимая ни одного слова.

У католикоса, сильно растроганного, на глазах появились слезы. Он сразу же велел позвать учеников старших классов и приказал, чтобы маленького Согомона незамедлительно обучили армянскому языку. Каждое воскресенье, по приказу католикоса, мальчик должен был петь в храме, стоя позади его кресла. И каждый раз его пение глубоко потрясало католикоса».

Затруднения с языком вскоре были устранены (впоследствии Комитас был известен как один из лучших знатоков как нового, так и древнего армянского языка). Успешно шли занятия и по другим предметам, в том числе по овладе-

¹ Шараканы—армянские духовные песнопения гимнического характера.

нию новой армянской нотной записью¹. Юноша Согомон, проявивший исключительную музыкальную одаренность, был окружен особым вниманием, и церковь возлагала на него большие надежды. Примечательно, что после окончания академии в 1893 году и в связи с возведением в первый духовный сан—перомонаха ему было присвоено имя жившего в VII веке католикоса Комитаса, знаменитого поэта и, как гласит предание, одного из авторов первых мелодий армянских духовных гимнов. Католикосом Комитас, правда, не стал. Через два года он был посвящен в следующий по рангу духовный сан—вардапета-архимандрита, на чем, собственно, и закончилось его продвижение по церковной иерархической лестнице. Но высокий художественный дар своего предшественника он унаследовал полностью.

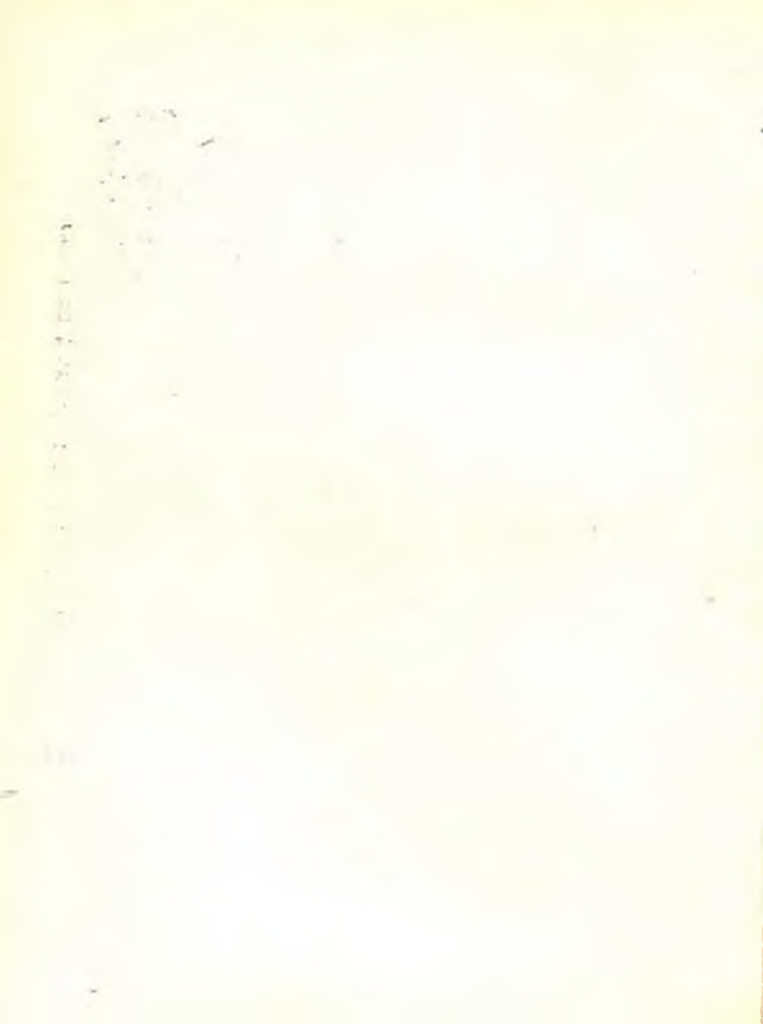
Будучи воспитанником академии, Комитас близко соприкоснулся с миром армянской церковной музыки. Его захватила строгая и торжественная красота пришедших из глубины веков напе-

¹ Новое армянское нотное письмо ввел в начале XIX века в музыкальную практику А. Лимонджян. Графически знаки системы Лимонджяна были похожи на древние хазы, хотя и ничего общего с ними не имели.

вов, то полных экзальтации, то словно затуманенных таинственным светом отрешенности. Он не только сам прекрасно пел церковные песнопения, но и тщательно их записывал, сравнивал, изучал. Результаты своих первых юношеских наблюдений он обобщил в большой статье «Армянские церковные мелодии», опубликованной в эчмиадзинском журнале «Арагат» в 1894 году.

Но душа бывшего «бродячего певца» жаждала и совсем иных музыкальных впечатлений. Окружающая действительность давала все возможности, чтобы утолить эту жажду.

По церковным праздникам (а их бывало в году довольно много) в Эчмиадзине стекалось множество паломников. С утра пронзительные звуки зурны и доола оглашали все вокруг. То здесь, то там виднелись удобно расположившиеся группы крестьян в красочных национальных костюмах. Трудно сказать, какие религиозные чувства привели их сюда, и было ли что-либо религиозное вообще в их чувствах. Обряды жертвоприношений и шумное веселье, сопровождающее их, носили скорее характер мирской и даже языческий. Вернее ж всего, эти обряды, по традиции передававшиеся из поколения в поколение, давали отличный повод скрасить унылые



будни однообразной деревенской жизни. В молодежных хороводах и играх завязывались будущие деревенские «романы». Солнце и вино разгоняли кровь. В сменявшихся песнях отводили душу. Танцам же отдавались со всей серьезностью и самозабвением. Юноши, сомкнувшись в круг, плечом к плечу, под волнуящую однообразную мелодию кружились, не спеша и сосредоточенно. Невысоко поднимая то одну, то другую ногу, они кружились в постепенно убыстряющемся темпе, до полного изнеможения, с хмельным весельем втапывая в землю свою извечную тоску о молодецкой удали. . .

Юношу Комитаса неудержимо влекла стихия народной жизни, народного веселья. Стараясь оставаться незамеченным, притаившись, он часами слушал народные песни и танцы. Их мелодии врезывались в память и, как незримые спутники, долго-еще повсюду его сопровождали. Комитас скоро стал записывать народные мелодии. Феноменальный музыкальный слух позволял ему это делать с безошибочной точностью и совершенством. При записи он пользовался армянской нотацией, которая давала возможность тут же на месте, с почти стенографической быстротой фиксировать самые замысловатые и необыч-

ные по ритму и мелодическому узору народные напевы. С точностью он мог воспроизвести каждое движение и любого танца—и мужского, и женского. Как рассказывает его современник Грация Ачарян (впоследствии крупнейший армянский лингвист, академик), «среди педагогов эчмиадзинской академии Комитас был известным исполнителем народных танцев. Навсегда останутся в памяти впечатления от его мужских танцев, то героических, суровых, с характерными медленными движениями тела, то, напротив, стремительных и воинственных. С такой же верностью духу народного искусства он передавал своеобразие напевов и нежную выразительность пластики сельских женских танцев». Впоследствии в серии фортепианных миниатюр Комитас с высокой поэтичностью воспроизвел красоту и разнообразие мира народного танцевального искусства.

Запись народных мелодий стала для Комитаса любимым занятием, его самым сильным увлечением, его страстью. Он больше не довольствовался тем, что слышал в Эчмиадзине. Он начал буквально «охотиться» за новыми народными напевами, забираясь в самые глухие и отдаленные села. Крестьяне уже хорошо знали его и снисходительно относились к

странным, на их взгляд, причудам этого, как они его называли, «поющего монаха». Комитас теперь мог, не боясь спугнуть своим присутствием творческой настроенности народных исполнителей, непосредственно наблюдать за самыми различными проявлениями народного искусства. Духовный сан помогал проникать порой даже туда, куда был закрыт доступ другим. Он мог принимать непосредственное участие в свадьбах, крестинах и других народных обрядах, строго регламентированный, почти ритуальный распорядок которых нередко исключал присутствие посторонних.

Постепенно перед Комитасом мир народного искусства раскрывался во всей своей глубине, сложности и богатстве. Забегая несколько вперед—мысли о народной музыке в таком четко сформулированном виде появились в его статьях значительно позже—приведем некоторые из его высказываний. Начнем со следующего: «Ничто не может ускользнуть от духовного взора народа, именно поэтому столь исключительно многообразны результаты его творчества».

В мире народного искусства было много необычного. Здесь действовали свои правила и царили свои законы. Народная музыка незримо сливалась с

жизнью, бытом крестьянина. Она сама являлась неотъемлемой частицей этой жизни, «ее первейшей необходимостью, как хлеб и вода» (Комитас).

«Крайне трудно,—замечал Комитас,— а вернее и вовсе невозможно—разве только вызовешь насмешки и недоумение—упросить сидящего дома крестьянина спеть трудовую песню. . . Ни один крестьянин, сидя дома, не запоет песню молотьбы, ведь местом, где складывается и сказывается песня молотьбы, является гумно; непонятым кажется, как можно интересоваться песней не вовремя и не к месту. Каждая песня связана с определенными реальными обстоятельствами крестьянской жизни и служит выражением именно этих обстоятельств. Вне времени и места (без непосредственной связи с соответствующими обстоятельствами) народ не представляет себе искусства пения, не создает и не исполняет песни».

Почти уникальными в литературе являются наблюдения Комитаса за самым процессом рождения песни, рассказанные в статье «Музыка армянских крестьян». «С бумагой и карандашом наготове, я ждал певцов на вымощенной крыше,—пишет он.—На этот раз я мог присутствовать с самого начала. Раньше мне это не удавалось, так как пляски

начинались в ночь, и я приходил уже к готовым песням. Тут я увидел и почувствовал, как ошибался до сих пор.

На этот раз пришло четверо. Начиная пляску, они молча дважды описали круг, равномерно переступая вправо. Потом лучший из певцов начал петь со следующим припевом:

Аман Телло, Телло,

Сирун Телло, Телло»¹.

Комитас детально описывает, как постепенно расширялся круг участвующих в хороводе и как из куплета в куплет изменялась и совершенствовалась основная мелодия. Наконец, в круг вошла лучшая певунья села, и ее исполнение собственного варианта придавало только что сочиненной песне художественную законченность и особый блеск.

«В селе,—завершает свою мысль Комитас,—все умеют—хорошо ли, плохо ли—петь; умеют петь, потому что участвуют в создании песни и в ее исполнении. Никто не знает, кто сложил песню: все вместе ее создали. Никто не знает, где сложили песню: способность к творчеству—природное дарование. Никто не знает, когда возникла песня, ибо еже-

¹ Аман—соответствует восклицанию «Ой». Телло—имя девушки. Сирун—красивая.

минутно меняется настроение. Один дает повод, другой—тему; у одного возникает какая-нибудь мысль, другой оформляет ее. . . А те, что обладают известным художественным вкусом, интуитивно сглаживают песню и окрашивают ее местным колоритом; так в песне яркими красками проявляется внутренний дух крестьянина . . .».

Песенные импровизации, как видим, возникали легко и непринужденно. Эта творческая свобода не только свидетельствовала об известных художественных навыках участников импровизации. Она была бы невозможна, если бы импровизация не основывалась на определенной логике музыкального мышления, которая складывалась и формировалась веками и как бы «с молоком матери» впитывалась каждым последующим поколением. За «легкостью» рождения песни стояла целая развитая музыкальная система, самобытные черты которой еще предстояло открыть Комитасу.

Подобные формы песнетворчества относились к числу самых массовых, широко распространенных. Они словно лежали на поверхности народного искусства. Но в народе жили и уникальные по художественному богатству и сложности образцы песенного искусства. Не каждый мог их исполнить, они были уде-

дом весьма немногих знатоков, на которых «указывали пальцем» (Комитас). Именно от них и записывал Комитас наиболее совершенные варианты трудовых, этических, обрядовых, лирических песен.

В замечательной статье Комитаса «Лорийский гутанерг»¹ перед нами словно зримо предстает картина живого звучания одного из таких высоких образцов народного песенного искусства.

В Лори по традиции, сохранившейся еще во времена Комитаса, пахали тяжелым старинным плугом. Чтобы успешно провести пахоту, несколько семейств объединялись в трудовую артель, выбирая из своей среды главного погонщика, который выступал и в роли запевалы, ведущего исполнителя оровела.

Пахота начиналась вечером. Быстро сгущавшиеся сумерки уносили с собой дневной шум и будничные заботы. Безмолвная природа вступала в свои права, и сердце землепашца уже различало ее дыхание вечности. Наступал таинственный и священный миг, когда первая борода должна была разбудить уснувшее лоно земли. «Загадочная и полная глубокого смысла тайна: землепашец в объятиях природы, природа в сердце земле-

¹ Гутанерг или оровел—песня пахоты.

нашца вновь и одновременно обретают жизнь» (Комитас). Чувства крестьянина напряжены до предела, «его сердце переполняется ликованием, надеждой на богатый урожай». Одновременно со словами благодарности, обращенной к богу, тяжелый лемех разрывает грудь земли. Усилия крестьян окрыляет светлая и могучая песня. Вот один из эпизодов пахоты в красочном описании Комитаса.

«Покончив, таким образом, с господом-богом и испросив его благословения, старший погонщик соскакивает со спины вола, немного отдаляется от плуга и, приложив левую руку к уху, а правой размахивая хвостинкой, поет:

Идет, идет,

Аа! аа!

Ай, чл-вет, чл-вет!

Колесо стонет (плачет)!¹

Бегом возвращается к упряжке и прыгает на плечи вола, не прерывая пения; все шестеро крестьян-погонщиков воодушевляются в этот чудесный миг, и их ликующая песня сотрясает окрестные горы...».

¹ В песне большое место занимают непере-водимые восклицания, призывы или звукоподражания («чл-вет» — воспроизведение скрипа колес).

Возвращаясь к юношеским годам Комитаса, надо заметить, что в то время он еще почти не знал европейской музыки. Музыкальный мир, окружавший его, был совсем иным по своему характеру. И этот мир—армянскую народную и духовную музыку, музыку соседних восточных народов—юноша-Комитас знал не как любитель, а как тонкий профессионал. Народные песни он начал записывать уже с 15—16 лет. Опубликованный им в 1895 году небольшой сборник народных песен Акна выделялся высокой точностью записи и представлял выдающуюся научную ценность.

И как бы в дальнейшем ни обогащался его музыкально-слуховой опыт за счет шедевров европейского искусства, окружающий мир «звучал» для него в музыкальных образах родного народа. В этом особом «слышании» мира, во многом обусловленном особенностями его музыкального воспитания,—одна из причин притягательной силы последующего творчества Комитаса-композитора, глубокой самобытности и первозданной свежести его произведений.

Впервые с европейской музыкой Комитас близко соприкоснулся, вероятно, в последние годы своего пребывания в эчмнадзинской академии, когда туда в качестве педагога по музыке был приг-

лашен Х. Кара-Мурза. Знакомство с европейским многоголосием убедило одаренного юношу в огромных возможностях, которые оно открывает перед национальной музыкальной культурой. Постепенно созрело и решение продолжить музыкальное образование, но на новом уровне и в новых условиях. Оставив более или менее обеспеченное место педагога музыки в академии, которое он занял после ухода Кара-Мурзы, Комитас вновь отдается превратностям весьма трудной в его положении «студенческой» жизни.

Занятия в Тифлисе с М. Екмаляном, одним из первых серьезно образованных (в европейском понимании) армянских композиторов, явились для Комитаса своего рода прелюдией в овладении европейской музыкальной техникой. Дальнейшие его усилия в этом направлении были связаны с пребыванием в Берлине, куда он поехал учиться, получив по ходатайству католикоса стипендию от богатого нефтепромышленника Манташева.

Берлин—важный этап в творческой биографии Комитаса. Ни материальные лишения (нищенской стипендии едва хватало на оплату педагогов и приобретение нот и книг), ни ограниченность времени (еще задолго до окончания сро-

ка учения ему постоянно напоминали о необходимости скорейшего возвращения в Эчмиадзин) не могли поменшать максимально использовать те богатые возможности, которые давал Берлин—крупнейший музыкальный центр Европы. Он поступил в частную консерваторию профессора Рихарда Шмидта, где проходил музыкально-теоретические предметы, композицию, игру на фортепиано. Одновременно он посещал в Королевском университете лекции по философии, музыкальной эстетике, всеобщей истории и истории музыки и часто занимался у педагога по вокалу, обрабатывая свой голос—красивый по тембру и очень гибкий по возможностям баритон.

Уже первый год учения принес большие успехи. Человек исключительной скромности (эту черту характера Комитаса подчеркивают в своих воспоминаниях буквально все современники), он, тем не менее, с нескрываемой гордостью пишет в одном из своих писем: «Этот год дал мне столько в музыке, сколько не получают даже за 6 лет в Королевской консерватории». Последующие два года пребывания в Берлине были столь же напряженными и интенсивными. Среди его педагогов—известные в то время музыканты и ученые Р. Шмидт, О. Флейшер, М. Фридендер, Г. Беллерман.

Как можно судить по произведениям Комитаса, написанным в тот период (фортепианные и квартетные пьесы, романсы, развернутый хор на библейскую тему «На водах вавилонских»), он с исключительной быстротой и целеустремленностью овладевает необходимыми профессиональными навыками. Правда, эти сочинения, созданные в русле принятых общеевропейских музыкальных традиций, пока мало говорят о будущих гениальных прозрениях Комитаса-композитора.

В Берлине Комитас близко познакомился с немецкой музыкальной классикой. Из современных композиторов его особенно увлек Вагнер. Чтобы лучше понять творчество этого оперного гиганта, он на время даже поступил хористом в оперный театр (естественно, не делая это достоянием гласности из-за духовного сана).

Три года в Берлине пролетели незаметно. За это время он не только многое познал, но и сумел обратить на себя внимание серьезных немецких музыкантов. Он как равный был принят в их семью, а его влюбленность в родное искусство, независимость суждений и обширные познания в области музыки Востока вызвали глубокое уважение. В полунотных словах профессора Р. Шмидта, который называл своего ученика «оде-

жимым человеком Востока, готовым из-за каждой ноты проливать кровь»,—довольно точно выражена та непреклонная убежденность, с которой уже тогда Комитас отстаивал свои взгляды на искусство.

В 1899 году по приглашению только что созданного Международного музыкального общества Комитас прочел в Берлине лекцию, которая была посвящена армянской церковной и светской музыке. Лекция вызвала столь значительный интерес, что ее пришлось повторить. В своей лекции Комитас не только подробно останавливался на особенностях армянской музыки, но и для сравнения широко использовал примеры из музыки персидской, арабской, турецкой, курдской. После лекций к нему с письмами обратились председатель общества Оскар Флейшер и секретарь доктор Макс Зейферт. В письмах содержалась чрезвычайно лестная для только что закончившего свое образование молодого музыканта оценка. О. Флейшер писал:

«Считаю своим долгом от имени Международного музыкального общества выразить Вам благодарность за то любезное отношение, которое Вы проявили, согласившись прочитать Ваши лекции. В них Вы глубоко и проникательно осветили ту музыку, которая до насто-

ящего времени нам была почти недоступна и которая для нас, жителей Запада, может быть во многом поучительной. Работа, предпринятая Вами, значительна, и я думаю, что выражу мнение всех тех, кто слушал Ваши лекции—а среди них были крупнейшие ученые с мировым именем,—если скажу, что Ваши старания и усилия не напрасны. Вы сослужите бесценную службу современной науке, опубликовав свои труды, и если я смогу оказать Вам какое-либо содействие в этом начинании, я сочту это большой для себя радостью.

С глубочайшим уважением,
преданный Вам

Оскар Флейшер».

Наступает иногда такое время, когда личный гений, организатор, обладающий широким кругом зором, настоящий хозяин техники своего искусства, оказывается еще не оторванным от питающей груди массового народного творчества. Такие времена создают величайшие произведения художественной культуры. Библия, песни Гомера, Калевала, трагедии Эсхила — все это продукты, так сказать, гениев-редакторов хистических, безмерных, бездонных произведений творчества коллективного.

А. Луначарский

В сентябре 1899 года Комитас вернулся в Эчмиадзин и приступил к обязанностям педагога музыки и руководителя хора духовной академии.

Он приехал полный надежд, одушевленный идеальными стремлениями помочь родному народу. Об этом времени он мечтал давно, мечтал еще в далеком Берлине, где «в необъятном мире многообразных музыкальных произве-

дений» перед его глазами «ежечасно и ежеминутно» вставала «картина будущего, полного перспектив неиссякаемой деятельности» (из письма Комитаса к К. Костаяну).

В короткий срок Комитас коренным образом изменил всю постановку музыкального обучения в академии. Наряду с армянской нотописьмой была введена и европейская, были выписаны европейские музыкальные инструменты и создан небольшой оркестр. Высокого совершенства достигло исполнительское мастерство хора. Концерты, периодически организуемые Комитасом в Эчмиадзине, вызывали большой интерес и, по мнению одного рецензента, «если бы они состоялись даже в крупных центрах, перед избранной публикой, то и тогда, несомненно, оставили бы глубокое впечатление».

Приезд Комитаса внес значительное оживление в будничное течение эчмиадзинской жизни. И дело было не только в том, что в этом отдаленном от культурных центров уголке Армении забил живой родник высокого музыкального искусства. Исключительно привлекательной была и сама личность Комитаса — неутомимый, деятельный, он заражал всех своим весельем, общительностью, огромным внутренним обаянием. Вот некоторые штрихи портрета Комитаса это-

го времени, воскрешенные одним из его близких друзей: «Среднего роста, лицо с желтоватым отливом, сухощавое и порывистое; выразительные горящие глаза, лысая голова, борода, вовсе не приличествующая священнику, а только несколько прикрывающая подбородок, так называемая «вагнеровская»; сам очень подвижный и нетерпеливый, всегда куда-то спешащий, всегда чем-то занятый, довольный жизнью, оптимист. . .

Сосредоточенный, серьезный и сдержанный, словно ученый немец, в моменты своих научных и творческих занятий, строгий и требовательный на уроках и репетициях к концертам, он совершенно преображался в обычной жизни, в часы досуга, в среде ему близкой и знакомой. Здесь он шутил, блистал остроумием, постоянно балагурил, казался порой даже легкомысленным. «И что это за странный человек, да он же прирожденный комик. Неужели это и есть Комитас?» — невольно подумал бы всякий, оказавшийся случайно тут» (из воспоминаний Г. Левоняна).

Подобные вечера, проходившие в атмосфере непринужденного веселья, были своего рода разрядкой после напряженной работы. И не только для Комитаса, отличавшегося поразительным трудолюбием, но и для его друзей-кол-

лег, преподавателей академии, среди которых встречались умы светлые и выдающиеся. К числу самых маститых относился педагог литературы знаменитый поэт Иоаннес Иоаннисян. Валерий Брюсов писал о нем: «Человек прекрасно образованный, воспитавший свой вкус на классических образцах мировой литературы, Иоаннисян во многих отношениях был создателем новейшей фазы новой армянской поэзии». В основном же это были молодые талантливые люди, недавно завершившие свое образование и совмещавшие преподавательскую деятельность с серьезными научными изысканиями. Все они—и Манук Абебян, и Грация Ачарян, и Акоп Манандян, и Гарегин Левонян впоследствии прославились как крупнейшие ученые-арменоведы. Общение с этими замечательными людьми во многом скрашивало пребывание Комитаса в Эчмиадзине.

С одним из них—М. Абебяном, историком литературы и прекрасным знатоком народной поэзии, у Комитаса установились не только дружеские, но и тесные творческие связи. Они вместе задумали издание текстов народных песен под названием «Тысяча и одна песня» (как вспоминает М. Абебян, у Комитаса к моменту возвращения в Эчмиадзин уже накопилось более тысячи записей

народных песен, именно это и дало основание так назвать предполагаемое издание). Тексты народных песен должны были публиковаться отдельными выпусками—по 50 в каждом. Вышло в свет два таких выпуска. Материальные затруднения помешали дальнейшему изданию как этой работы, так и задуманных Комитасом публикаций мелодий народных песен.

А между тем деятельность Комитаса-фольклориста в эту пору отличалась исключительной интенсивностью и плодотворностью. Посетивший его в 1904 году музыковед В. Корганов восторженно отзывался в своих сообщениях о его этнографических работах, отмечая: «Около 3000 напевов (как высоко подскочила цифра за какихнибудь 3—4 года!— Г. Г.)—армянских, курдских, персидских и турецких, церковных и светских записано Комитасом, ряд тетрадей заключает в себе работы по дешифровке армянских неум (хазов), по теории ладов, по изучению народных песен, схемы и ритмические формулы их и даже детальное описание многочисленных танцев».

Из всего этого богатства Комитасу удалось опубликовать лишь 13 курдских мелодий (первая в мире публикация музыкального фольклора этого народа) как потное приложение к труду этногра-

фа С. Айкуни «Армяно-курдский эпос» и более сорока армянских народных мелодий, иллюстрирующих его статьи и исследования по вопросам армянской народной музыки. Из этих трудов, заложивших научную основу национальной музыкальной этнографии, могут быть особо выделены: 1) «Танец армянских крестьян» — впервые опубликован в немецком издании «Zeitschrift für armenische Philologie» в 1901 году, 2) «Музыка армянских крестьян» — издан в 1907 году в Париже одновременно на армянском (журнал «Анант») и французском (журнал «Mercure Musical») языках и 3) «Лорийский гутанерг напева села Вардаблур» (альманах «Нава-сард», Константинополь, 1914 год).

Труды Комитаса, написанные со всей научной тщательностью и вместе с тем просто и поэтично, раскрывают неповторимую «жизнь» народного музыкального искусства: его бытование и распространение, различные жанров, особенности поэтического и музыкального языка. Многие драгоценные подробности, в них рассыпанные, поражают меткостью наблюдений, настолько живых и образных, что за ними угадывается пронзительный взор и гениальная интуиция, доступные лишь большому художнику.

К 1904 году Комитасом в основных чертах была закончена работа над составлением своеобразного свода наиболее примечательных образцов крестьянского мелоса. Сборник народных песен, ставший впоследствии известным под названием «Этнографического сборника», явился подлинной энциклопедией армянской народной (крестьянской) музыки и до сих пор остается непревзойденным по богатству и художественной ценности включенных в него образцов народного искусства.

Интересной оказалась судьба этого сборника. В 1904 году ученик Комитаса Спиридон Меликян для продолжения музыкального образования должен был уехать в Германию. «Комитас, как учитель мой и руководитель,—вспоминал С. Меликян,—будучи весьма озабочен тем, чтобы я не поддавался немецким влияниям, дал мне переписать и взять с собой весь сборник собранных им песен как неисчерпаемый источник армянских тем». Благодаря этой счастливой случайности сборник уцелел и уже в советские годы был издан в Москве (1931 год). Издание это сыграло неоценимую роль в развитии армянской советской музыки, став действительно неисчерпаемым источником вдохновения для нескольких поколений армянских композиторов. Подлин-

ная рукопись Комитаса была обнаружена много лет спустя, лишь в середине 50-х годов.

С момента возвращения Комитаса из Берлина фактически начинается самостоятельный и наиболее плодотворный период его творческой деятельности. Он продолжался недолго, всего 15—16 лет. Но и этого времени оказалось достаточно, чтобы до основания потрясти все сложившиеся представления об армянской музыке.

Комитаса как композитора-творца отличает удивительная цельность. С юношеских лет он словно предугадал свое предназначение и отныне шел к избранной цели прямо и упорно. В юношеские годы его не смущало отсутствие необходимых профессиональных навыков,—их он пытался восполнить самообразованием. Впоследствии, когда перед ним раскрылся необозримый горизонт европейского музыкального искусства, он не дал себя увлечь чарам самоуверенно блестящей техники. Его не пугала необычность и тяжесть взваленной на плечи миссии, и он словно не замечал порой только подразумеваемого, порой же открыто выраженного непонимания, с которым встречались его творческие опыты в среде армян-музыкантов, подчас даже близких ему своим убежде-



Здание Матенадарана в Эчмнадзине

ниями. Он знал, чего добивался, и его путь, прямой, как стрела, все отчетливее приближал его к заветному идеалу.

Комитас стремился передать в музыкальных картинах *подлинную* жизнь народа. Не того народа, отвлеченно идеальный, романтизированный образ которого все еще жил в произведениях национального искусства, вызывая преувеличенные слезы умиления, восхищения и горестных сожалений. А настоящего, живого. Того народа, с которым он постоянно общался, который ежедневно, ежедневно видел, слышал.

Проблема, над которой бился Комитас, была одной из самых острых в армянском национальном искусстве того времени. Взмолнованно писал об этом крупнейший поэт эпохи О. Туманян: «Каждый народ имеет тысячу забот и горестей, решает много жгучих вопросов; однако есть вопросы, которые являются всенародными и ставят прочную печать на развитие литературы.

В чем всенародное горе армян, илиными словами—как сложилась судьба армянского народа? Эта судьба была трагической—геноцида, мучения, скитания. Истязания и насилия внутри страны достигли такого предела, что народ вынужден был оставить свою воду и землю, свою родину и перейти в другие

места, чтобы свободно вздохнуть... Народ-скиталец создал литературу скитальцев.

Писатели, скитающиеся под чужим небом, изображая любимую страну, впали в преувеличения и ошибки, а это оказало тяжелое влияние на развитие армянской литературы.

Цветок, выросший на чужбине, не может отразить красоту и аромат своей земли. Человек, который не видел родины, не может нарисовать настоящую картину этой страны».

Для Комитаса как музыканта образ народа, его дух олицетворяли песни народа. Стремление к правдивому воссозданию картин народной жизни для него неотделимо от поисков подлинных образов народного искусства. Он постоянно боролся против тех, кто пытался представить народную песню «какой-то жалобной, безрадостной и меланхоличной». По его глубокому убеждению, «армянская музыка не только не является жалкой и безрадостной, но, напротив, насыщена силой и жизнелюбием. Она воплощает в себе подлинную философию, подлинный дух родившего ее народа, ибо музыка— это чистое зеркало народа, самое близкое, родное и живое из всех его выражений: живое—поскольку жив этот народ,

сильное—поскольку силен породивший эту музыку народ».

Жизненность и сила—вот краеугольные камни понимания Комитасом народного искусства.

С особой яркостью эстетические принципы Комитаса обнаруживаются в его серии трудовых песен, написанных для хора. Тема труда до Комитаса почти не затрагивалась не только в национальной, но и в мировой музыкальной литературе. Ему по праву принадлежит заслуга создания едва ли не первых музыкальных произведений, в которых тема труда решена с необходимой масштабностью и художественным блеском. По мнению Комитаса, труд в определенных жизненных обстоятельствах становится для крестьянина наиболее полным и высшим проявлением его духовных и творческих сил. Именно в процессе труда, в борьбе с природой и в слиянии с ней происходит волшебное превращение крестьянина-землепашца во вдохновенного поэта и музыканта. И тогда он выступает как «чародей и великий мастер, читающий подлинную книгу природы; он создает оплодотворяющие мысли, наполняя их своим могучим и естественным дыханием. Эти мысли, отражающие самую сущность всей его жизни, запечат-

лѣны в словах и в мелодии его прекрасного детища—гутанерга» (Комитас).

Трудовые песни Комитаса различны по характеру и содержанию. Наиболее известные среди них—«Гутанерг» («Песня плуга»), «Еркрагорци ерг» («Песня земледельца») и «Кали ерг» («Песня гумна») — захватывают монументальностью, возвышенным строем образов, могучим динамизмом. Они звучат, по меткому выражению А. Шавердяна, как «народные симфонии труда».

Хоровые песни Комитаса в общем мало похожи на обычные хоровые произведения. Это скорее красочные музыкальные картины. Виртуозно используя возможности современного хора, композитор передает не только то или иное чувство, настроение, но и сам характер трудового процесса, колорит окружающей природы.

Сурово и величественно звучит «Гутанерг» («Песня плуга») — одна из сравнительно ранних работ Комитаса. Песня разворачивается в двух планах. В первом разделе, компактном и слитном по хоровой фактуре, подчеркнуто выражение большого душевного подъема, порыва. Возникающие в различных голосах переклички — словно эхо, замирающее в далеких горах. Лирическое звучание женских голосов вносит в эту картину

новую и неожиданную краску—здесь и светлая трепетная вера в будущее и тревожные предчувствия, смутный страх перед неведомым.

Характер грандиозной «Еркрагорци ерг» («Песня земледельца») — приподнятый, ликующий, праздничный. Вступающие поочередно голоса, то следующие друг за другом, то сливающиеся, а то и сталкивающиеся,—весь этот своеобразно несущийся, бурлящий поток звуков рождает в воображении картину могучего пробуждения природы, с которой спали оковы зимнего оцепенения. В необычной и удивительно оригинальной по звуковому составу музыкальной ткани хора слышны отголоски древней языческой старины, преломленные в совершенно новом «ключе», предвосхищающем некоторые примечательные явления мировой музыки последующих лет (в частности, в творчестве Стравинского, Бартока, Прокофьева). Это—воплощение неукротимой динамики образов народного искусства, полных первозданной мощи и силы.

Из трудовых песен Комитаса «Кали ерг» («Песня гумна») пользуется в Армении, пожалуй, наибольшей популярностью. В соединении эпической широты и величавости с проникновенным, глубоким и страстным лиризмом—«сек-

рет» необычайной силы воздействия шедевра вокального искусства Комитаса.

Своеобразна драматургия этой хоровой картины. Попеременное вступление различных хоровых групп, чередование эпизодов речитативного склада с широкими песенными разливами создают впечатление естественной импровизации, непринужденного музыкального «общения» вовлеченных в общий трудовой процесс масс народа. Кульминационный эпизод («Ол ара, езо»—«Ходи по кругу, вол!») может служить примером ярчайшего художественного воплощения в национальном искусстве *души армянского народа*. Трудно передать вдохновенную выразительность этих музыкальных страниц: непосредственный порыв здесь умеряется мудрой сосредоточенностью выражения, а на вольный и свободный полет чувства словно незримо ложится тень затаенной, невысказанной боли.

Совершенно особый мир—лирика в творчестве Комитаса. Народные лирические любовные песни композитор воспринимает как самое заветное проявление *человечного, гуманного* начала души народа. Они привлекают его своей нравственной чистотой, тонкостью и богатством душевных порывов. Комитас прежде всего стремится запечатлеть цельность и непосредственность лиричес-

кого чувства. Здесь почти нет проявления душевной рефлексии, драматического столкновения разноречивых чувств, типичных для романтического музыкального искусства XIX века. Здесь всегда господствует одно чувство, одно настроение. И эта предельная концентрация музыкального образа становится источником удивительных художественных впечатлений... Ясный чистый тон, наложенный на палитру, словно постепенно «густеет» и насыщается такой силой интенсивности, что внезапно обнаруживается вся его бездонная глубина. . .

Из «вечных» мотивов любовной лирики у Комитаса чаще других встречаются три мотива — это мечты о возлюбленном (или возлюбленной), окрашенные в радостные тона, грусть неразделенной любви и, как промежуточный между ними, мотив любовного ожидания, любовного томления. В лирических песнях, как и в трудовых, почти неизменным фоном служит образ природы, вечной и неизменной наперсницы влюбленных. Фон этот, еле приметный, но тонко воссозданный в хоровой партитуре (широкая звуковая «перспектива», различные звуко-изобразительные эффекты и т. д.), не только вводит слушателя в живую атмосферу музыкального повествования,

но и придает ему поэтическую одушевленность.

Вот некоторые из лирических песен Комитаса этого периода.

Светлая задорная «Им чинари яр» («Как чинар мой яр»)¹ пленяет безыскусственностью и милым лукавством. Близка ей по характеру «Шогер джан» («Милая Шогер»). Несмотря на простоту изложения, это один из совершеннейших образцов хорового искусства Комитаса. Партитура звучит так легко, прозрачно и «полетно», словно соткана из воздуха и самого нежного аромата полевых цветов.

«Сарери вров гнац» («Ушел в горы») — песня о разлуке.

Возлюбленного увели в солдаты, и девушка поверяет горам свое горе. Печальную мелодию, полную глубокого чувства, ведут верхние женские голоса. Но еще не успела отзвучать эта мелодия, как рождается сочувственный отклик: ту же мелодию подхватили тенора, а затем гулким эхом она отозвалась в глубоких басах. И вот словно уже нет одинокой девушки наедине со своим безутешным горем — тяжесть ее чувства разделили родные горы, и это смягчило

¹ Чинар — дерево, яр — возлюбленный.

его остроту, принеся желанное умиротворение.

В значительно более темный колорит окрашено чувство скорби в знаменитой песне «Гарун а» («Весна»). Девушку покинул возлюбленный. Окружающий пейзаж, однообразный и страшный—снегом замело зазеленевшие весной поля—становится своеобразным символом ее душевного состояния. Образ внутренней опустошенности, крушения надежд раскрывается с обычной для Комитаса предельной лаконичностью и эмоциональной сдержанностью. Но тем сильнее он впечатляет. Композитором здесь гениально найдено выражение трагического контраста между чувством, в котором еще живы трепет и теплота бывшего счастья, и жестокой, беспощадной реальностью.

Песня «Луснаки ануш» («Луна нежна») — редкое обращение в народном искусстве к образам чисто пейзажной лирики. Народный первоисточник песни выделяется высокими художественными достоинствами, как музыкальными, так и поэтическими. В. Брюсов писал об этой песне: «Можно обратить внимание читателей на такие вещи, как «Ноктюрн» (название, конечно, позднейшее, данное собирателями), очарование которого в той сдержанности, с какой народный

певец передает пламенную роскошь южной ночи»:

Луна нежна, ветер нежен,
И сон земледелов нежен;
Луна высоко взошла,
И голос свирели нежен;
Пастух распустил быков,
И сон под чинарой нежен;
Прохлада веет в листе,
И ветер приморский нежен;
По камням ручей журчит,
И говор струй его нежен;
Все птички по гнездам спят,
Но свист соловья так нежен;
Как сладко пахнет в лесу:
То запах розы так нежен!

Перевод В. Брюсова

В хоровой обработке Комитаса богатая, полифонически развитая ткань отличается наполненностью, «насыщенностью» и в то же время стройной прозрачностью звучания. Музыка образно воссоздает и дремотное очарование уснувшей природы, и светлые грезы, разбуженные красотой ночного пейзажа.

Важную часть наследия Комитаса составляют песни антуни—скитальца. Песни эти—специфический жанр армянского народного искусства, рожденный своеобразием исторического прошлого

Армении — глубоко отразивший трагедию народа, вынужденного покидать родной очаг и скитаться под чужим небом в поисках приюта.

Обращение к этой теме можно найти уже в раннем творчестве Комитаса. Песня «Цицернак» («Ласточка»), проникновенно передающая чувство тоски по родине, была написана, как полагают, в годы учения в Берлине. Неприсязательная по выполнению, она, тем не менее, до сих пор остается одной из любимых в Армении песен, подкупая своим печально-романтическим колоритом и нежной пленительностью выражения.

Почти в те же годы появилась обработка песни «Крунк» («Журавль»), столь же широко распространенная и столь же любимая:

Крунк! куда летншь? Крик твой—слов сильней!
Крунк! из стран родных нет ли хоть вестей?
Стой! домчншься вмиг до семьи своей.
Крунк! из стран родных нет ли хоть вестей?
Осень настанет... Что же! поспешай!
Стаю ты собрал меж бесчисленных стай;
Не ответив, ты улетел в наш край...
Крунк! из этих мест скройся, улетай!

Перевод В. Брюсова

Художественный замысел композитора интересен и своеобразен: свобод-

ный, радостный полет птицы, возвращающейся в родные края (с помощью звукоизобразительной техники это с достаточной отчетливостью передано в фортепианном сопровождении) еще сильнее подчеркивает страстную горечь и тоску оставшегося на чужбине странника. Но этот замысел здесь намечен только эскизно. Своей популярности песня обязана главным образом изумительной по красоте вокальной мелодии—вдохновеннейшему созданию армянской средневековой музыкальной лирики.

Шедевр Комитаса «Антунн» («Бездомный») занял особое место в национальном искусстве (не только музыкальном), став, пожалуй, самым ярким художественным обобщением *трагического* в истории армянского народа. Именно эту песню имел в виду Клод Дебюсси, когда писал: «Если бы Комитас создал только «Бездомного», то и этого было бы достаточно, чтобы считать его крупным художником»:

Сердце мое—что разваленный дом,
Груда камней над упавшим столбом,
Дикие птицы устроятся в нем.
Эх, брошусь в реку весенним я днем,
Пищей для рыб пусть я стану потом,—
Эх, бездомный ты!

Перевод Н. Тихонова

В песне господствует темный, «ночной» колорит. Фортепианное вступление, захватывая крайние регистры, создает ощущение безбрежной звуковой перспективы: огромное черное небо и холодный блеск далеких звезд. На этом мертвом, оцепенелом фоне разворачивается трагедия одиночества и прощания с жизнью. Начало монолога звучит как скорбное, сосредоточенное раздумье. Установившийся в фортепианном сопровождении ритм траурного шествия постепенно обретает все более твердую и грозную поступь. И чем неумолимее натиск этого движения, тем сильнее чувство внутреннего сопротивления и протеста в душе обреченного. Но силы неравны. . . В самом конце—ужас отчаяния и всепоглощающий мрак бездны. . .

В «Антун» с несомненностью обнаруживаются новаторские устремления искусства Комитаса. Оригинальность музыкального языка, своеобразие гармонических красок и тембрового колорита, необычность логики музыкального развития, непосредственно вытекающего из особенностей ладовой системы армянской народной музыки—все это выходило далеко за пределы норм, сформировавшихся в классической европейской музыке XIX века.

По характеру и настроению созвуч-

на этой группе сочинений песня «Циран цар» («Абрикосовое дерево»). В ней тема народного горя получает новый оттенок, сливаясь с социально значимой темой обличения несправедливо устроенного «порочного мира» — этого «моря лжи, коварства и зла» (из текста песни).

Примечательна драматургия песни «Циран цар». Обычно усиление драматического напряжения в выражении душевного состояния сопровождается общим подъемом динамики всего звучания, естественно подводящим к кульминации. Песня «Циран цар» — редчайший в мировой музыкальной литературе пример выразительного использования «тихой кульминации». Начинаясь с выражения горячего и страстного порыва, музыка постепенно истончается и словно целенеет. Параллельно этому *внешнему* угасанию динамики с каждым мгновением растет *внутренняя напряженность* переживания. Неуклонно мрачающий колорит и предельная степень погружения в одно эмоциональное состояние создают потрясающий до глубины души образ застылого, «окаменевшего» горя.

Но каких бы глубин горя и скорби ни касалась муза Комитаса, она никогда не теряла мужественной силы и только ей присущего оттенка сурового величавого достоинства.

...Чтобы обеспечить наше грядущее, необходимо познакомить с нами другие народы, показать им, что мы жизнеспособны—дети света и пионеры его в обжитых тьмой местах, создатели...

Из письма Комитаса

Жизнь Комитаса в Эчмнадзине протекала размеренно и исторонливо. В течение нескольких лет он почти никуда не выезжал, если не считать кратковременной поездки в Берлин на конгресс Международного музыкального общества, где он выступил с докладом. Уединенность обстановки благоприятствовала его научным и творческим занятиям. Осуществление давно выношенных замыслов давалось нелегко. Рукописи Комитаса хранят следы длительной и напряженной работы.

К обработке одной и той же песни он возвращался неоднократно, создавая

многочисленные варианты. Он стремился не только правдиво и выразительно передать образ той или иной народной песни, но и найти соответствующий народному первоисточнику *стиль* музыкального изложения. Для этого приходилось отказываться от многих традиционных представлений, искать новые пути организации музыкального материала. Все строже становился и отбор самих народных песен. Комитас останавливал свой выбор только на тех, исконно национальный характер которых не вызывал у него никаких сомнений.

И когда несколько ослабла интенсивность огромного творческого напряжения, всегда связанного в жизни художника с неповторимой порой поисков *своего* пути в искусстве, у Комитаса, естественно, возникло желание ознакомиться со своими творческими опытами более широкие круги общественности.

В 1905 году Комитас со своим хором выехал в Тифлис—в то время административный и культурный центр всего Кавказа. Первый концерт состоялся 1 апреля, став памятной датой в истории армянской музыки. Выступления Комитаса в Тифлисе (их всего было три) прошли с триумфальным успехом. Они всколыхнули в душе армянских слушателей струны, о существовании которых

многие даже не догадывались. Звучавшая в обработке Комитаса крестьянская песня, до тех пор почти незнакомая или же смущающая своей «простонародностью», вдруг предстала как искусство, касающееся глубин народной жизни и человеческого духа. Отличная исполнительская культура хора и волнующее мастерство Комитаса-певца (его исполнение народных песен всегда становилось кульминацией концертов) лишь усиливало общее художественное впечатление.

Выступления Комитаса высоко оценили передовые круги армянской интеллигенции. В их числе был и поэт О. Туманян, с которым Комитаса вскоре связала самая теплая и искренняя дружба. Более сдержанно отнеслись к Комитасу в среде профессиональных музыкантов. Если деятельность Комитаса-этнографа вызывала у них самый сочувственный отклик, то творческие опыты Комитаса-композитора были встречены с недоумением и даже раздражением. Во многом непривычный музыкальный склад сочинений Комитаса казался кощунственным вызовом традициям «образованной» музыки, слышались даже упреки в «дилетантизме» (как знакомы эти упреки и как часто они омрачали жизнь больших художников, идущих в искусстве непро-

торенными путями!). Масса слушателей—как часто бывает—оказалась куда прощительней: устроив Комитасу восторженный прием, она восприняла его концерты как выдающееся событие в жизни отечественного искусства.

Успех в Тифлисе значительно приободрил Комитаса. Распространение сокровищ народной музыки—как никогда до этого—представлялось задачей первостепенной важности, способствующей духовному пробуждению народа, укреплению его воли к борьбе за освобождение и лучшее будущее. Он мечтал также о том, чтобы и мир больше узнал о художественном творчестве родного ему народа.

С этими мыслями Комитас вернулся в Эчмиадзин и начал деятельно готовиться к новым концертным выступлениям в других городах Закавказья. Духовные отцы Эчмиадзина давно уже косо смотрели на увлечение Комитаса народным искусством. Поняв, что эта «предосудительная» увлеченность приобретает все больший размах, они решили воспрепятствовать осуществлению планов Комитаса. Делалось это не очень открыто, но последовательно и твердо. Ему категорически запретили расширить состав хора за счет включения женских голосов, что было необходимо для гаст-

рольных поездок. Наполовину было урезано и без того мизерное его жалование (предлогом послужила «экономия» церковных средств), а также ограничена возможность поездок по селам для собирания народных песен. Все это для Комитаса, искренне верящего в просветительскую миссию армянской церкви, было тяжелым ударом.

Целиком погруженный в свою работу, он до того словно не замечал сгущавшихся над его головой туч. Теперь, почувствовав, что затрагиваются интересы самого дорогого в его жизни дела, он занял решительную позицию. Отказавшись от служебных обязанностей, которые связывали его с Эчмнадзином, он в 1906 году выехал за границу.

«Меня снова пригласили преподавать в Эчмнадзине,—писал он в письме из Берлина.—Я отказался, ибо решил совершенно оставить школьное поприще и подумать о себе. Почти никто и не думает протянуть мне руку помощи. Силы у меня идут к концу, энергия иссякает, годы проходят. Если я и нахожусь здесь, то, поверьте, на несколько грошей моего же жалования, и если положусь только на него,—то могу умереть с голоду...

Все эти семь лет я, работая бесплатно, изнашивая легкие и расстраивая здо-

ровье, терпел без малейшего ропота. Но вместо поощрения меня ожидали даже не брань и укоры (о, если б было так!), а полнейшее безразличие. Ну, еще бы—надел рясу, значит обязан быть терпеливым, как осел, вести полную лишений жизнь... Горе тебе, если откроешь рот—заработаешь себе прозвища и «толсто-брюха», и «дармоеда», и «паразита» и уже не знаю кого еще...

Эх, и зачем только я докучаю Вам?! Сердце у меня на куски разрывается,—не знаю как его облегчить. . .».

Вскоре от зарубежных армян Комитас получил приглашение выступить с концертами в Париже. Он с радостью откликнулся на это предложение. Концерты в Париже (первый состоялся 1 декабря 1906 года) вызвали живой интерес со стороны французской общественности. На них присутствовали видные музыканты Франции—Бурго-Дюкудре, Луи Лалуа, Фредерик Маклер, Дювернуа и др. Широко откликнулась и пресса. «Комитас своими двумя концертами,—писала газета «Орор»,—показал нам яркое соцветие мелодий, сохранивших аромат родных краев и представленных в восхитительной гармонизации, свидетельствующей о его же, Комитаса, высоком мастерстве и гении».

За Парижем последовали концерты и лекции об армянской музыке в Швейцарии (Цюрих, Женева, Лозанна, Берн) и Италии (Венеция).

Пребывание Комитаса за границей затянулось.

Он снова в Париже, затем едет в Берлин. За это время он успевает подготовить к печати первую тетрадь своих обработок, опубликованных в 1907 году в Париже под названием «Армянская лира». Здесь же в Париже под его руководством организуется примечательный концерт, посвященный русской, армянской и грузинской народной музыке.

Несомненный интерес, который вызвали выступления Комитаса, был во многом, конечно, обусловлен новизной и богатством самих народных напевов, впервые широко представленных в Европе. Драгоценные россыпи мелодий, извлеченных Комитасом из глубин армянского народного искусства, засверкали перед миром во всей своей первозданной красоте и свежести. Однако наиболее чуткие музыканты Запада, высоко оценившие произведения Комитаса, очевидно обратили внимание и на сам метод «подачи» композитором народных мелодий, отличный от традиционных принципов и созвучный новаторским устрем-

дениям современного музыкального искусства.

С другой стороны, и сам Комитас, получивший возможность ближе ознакомиться с передовыми музыкальными течениями, должен был убедиться в правильности избранного им пути. Волнующими стали для него встречи с сочинениями русских композиторов, привлекавшими тогда большое внимание парижских музыкальных кругов, и с новой французской музыкой. Сильное впечатление оставила на него опера Дебюсси «Пелееас и Мелисанда».

Настойчивые просьбы и требования вынудили Комитаса выехать, наконец, в Эчмнадзин. Возвращался он туда с тяжелым сердцем.

Недобрые предчувствия его не обманули. После многоцветной и богатой музыкальной жизни Парижа и тем более после того, как он ощутил радость *быть свободным и независимым* в своих действиях, возможности для серьезной музыкальной деятельности, предоставляемые Эчмнадзином, казались особенно убогими, а любые ограничения—особенно обременительными. Тем не менее он и не думал складывать оружия. С присущим ему упорством он продолжал дело пропаганды и распространения народного искусства. Используя каждую

удобную возможность. Комитас выезжал с концертами и лекциями в Баку, Тифлис, Ереван. Выступал в печати. Много работал, добиваясь в новых сочинениях дальнейшего углубления и совершенствования музыкального стиля.

Думал он и о создании крупных музыкальных полотен. Настойчиво искал подходящие сюжеты для оперы. Переписка с О. Туманяном и сохранившиеся в архиве Комитаса музыкальные отрывки дают известное представление о его опере «Ануш», работа над которой вызвала новый прилив творческой энергии. Однако его замыслам не суждено было осуществиться...

Обстановка в Эчмнадзине все более накалялась. Отцы церкви с каменным равнодушием относились ко всем его начинаниям. Монашеская братия, чутко уловив изменившееся к Комитасу отношение «верхов», дала волю своим чувствам. Она с первых дней пребывания Комитаса в Эчмнадзине распознала в нем человека, чуждого их миру, и, распознав, возненавидела. Мелкие интриги, сплетни, наушничество, клевета — неизменные спутники этого замкнутого в себе мирка — часто отравляли жизнь Комитаса в Эчмнадзине. Теперь все это увеличилось во сто крат.

О трагическом одиночестве художника в чуждом ему мире красноречиво рассказывают его письма.

«Как обрадовало меня твое письмо,—обращается он к близкому другу М. Бабаян.—И впрямь, давно уже я не писал ничего ни тебе, ни друзьям, которые очень близки мне, хотя и находятся вдали. Ни разума не оставили мне, ни мысли: потерял покой, предельно все надоело. Ну, представь себе, что ты окружен густым туманом. Хочется тебе увидеть свет, ясный свет, вознестись высоко, высоко ввысь, жить около жгучего солнца. Но дороги не найти, задыхаешься в затхлом воздухе... Нет человека, перед которым можно было бы открыть сердце, нет человека, от которого можно было бы слышать что-либо разумное! С утра до вечера сычом сижу перед своим столом, пишу и пишу. . . В наступившую минуту отдыха ищешь человека, чтобы пронести, сыграть ему написанное, узнать мнение— и не находишь! Выхожу я из комнаты и, словно тигр, мечусь туда-сюда в своем садике или на веранде. . . Просто удивительно, как до сих пор не сошел с ума в этой жуткой обстановке. То хочется лететь куда-то, то хочется запереться и стать отшельником... хотя разве я уже не отшельник сейчас? Да, это так, но я хочу много уе-

дшненны, наедине с моей Музой, чтобы никто не мог замутить мне сердце, отвлечь мысли, смутить душу и убить совесть!

И все же я не отчаиваюсь — работаю. Написал много вещей, сделал очень много...».

Комитас понимал, что долго ему не выдержать. Не было никакого просвета, никакой надежды. И когда все средства, могущие оградить его от усиливающейся травли, были исчерпаны, он обратился прямо к католикосу.

Вот этот потрясающий человеческий документ — отчаянный призыв о помощи, сочувствии, поддержке:

Католикосу всех армян Маттеосу II-му.

Ваше Святейшество!

Двадцать лет я состою в братии престольного св. Эчмиадзина, куда вступил с целью служения. Но в течение этих двадцати лет окружающие не давали мне делать то, что я мог, ибо вокруг себя я видел лишь западни, а отнюдь не справедливость. Нервы у меня ослабли, нет у меня больше возможности и сил терпеть. Ищу я покоя — и не нахожу его; жажду честного труда — мне препятствуют; стараюсь держаться в стороне, затыкаю уши, чтобы не слышать, закрываю

глаза, чтобы не видеть, надеваю пути на ноги, чтобы не впасть в соблазн, обуздываю чувства, чтобы не поддаться волнению,—но не в силах, ибо есмь я человек. Совесть постепенно мертвеет у меня, энергия остывает, жизнь протекает даром, и лишь сомнение проникает в глубь души и сердца...

Если благоугодно Вашему Святейшеству не потерять, а пайти меня,—со слезами молю: отпустите меня из Эчмиадзинской братии и позвольте быть отшельником в Севанской обители. Двадцать лет потеряны мною, так пусть хоть оставшиеся годы жизни я использую и в тишине и спокойствии запечатаю на бумаге плоды моих исследований, как достойное служение армянской церкви-страдалнице и науке.

Смиренный слуга и сын
Вашего Святейшества
Комитас вардапет,
член братии Св. Эчмиадзина.

5 сентября 1909 г.,
Св. Эчмиадзин

Не дождавшись ответа, которого так и не последовало, Комитас покинул Эчмиадзин. Поспешность отъезда напоминала скорее бегство.

Травяной, сорванным листом,
 сквозь пламя лютое и гремя,
 и дыму, горячем и густом,
 неграми бурными несомый,
 великой мукою томим,
 почти дыхание теряя,
 ты был свидетелем немим
 погребели родного края.

Е. Чаренц. „Requiem aeternam Комитасу“

1910 год застал Комитаса в Константинополе. Почему именно Константинополь привлек его? Вопрос этот занимал многих биографов великого композитора. Горечь сознания, что Комитас словно сам шел навстречу гибели, заставляла искать какого-то логического обоснования рокового шага и, как слабое утешение, выдвигать предположения о возможности других приемлемых решений. А что если не Константинополь, а Тифлис? Или Баку? . . .

Комитас, решившись обосноваться в Константинополе, очевидно, понимал рискованность своего положения. Он хорошо разбирался в политической обстановке и в этом отношении не тешил себя никакими иллюзиями. Он знал жизнь народа не из вторых рук. Он сам исколесил и исходил многие сотни верст по родной стране и имел собственные твердые суждения. Как ни тяжела была жизнь простого народа в условиях царской России, он прекрасно сознавал коренное отличие положения русских армян от их западных собратьев, находившихся под постоянной угрозой физического истребления. Он слышал также биение толчков надвигающейся в России революции и связывал с ней большие надежды.

Комитас страстно мечтал об освобождении Армении и делал все, чтобы приблизить этот желанный день. Его суждения о путях освобождения родного народа поражают пронизательностью и делают честь его острому критическому уму: «Необходимо, чтобы все армяне могли объединиться под рукой одного государства, под одним законом, поднялись и развились и нравственно и материально, а потом само время принесет нам великую свободу. А если мы не успеем, не обратившись к первому, сде-

даем второй шаг, — можем окончательно погибнуть. На турок — никакой надежды, от них нечего ждать...

... Нельзя нам разъединяться, нельзя давать себя обманывать лживыми посулами Европы! Нам необходимо объединиться и стать на деловой путь. Я полагаю, что первым шагом должно быть — собрать всех армян под властью России; второй шаг — развитие хозяйственное и правственное, руководствуясь исключительно национальными идеями, без всяких иноземных и чуждых для нас идей. А третьим шагом будет уже тот шаг, который сделает сама русская революция, а не мы!» (из письма Комитаса А. Чопаняну).

И тем не менее он выбрал Константинополь. Вероятно, иначе он поступить не мог. Он должен был быть там, где в нем больше нуждалось.

Комитас считал также, что сейчас в Турции создались более чем когда-либо благоприятные условия для пробуждения духовных сил народа. Турецкая революция 1908 года свергла режим Абдул-Гамида и торжественно провозгласила конституционные права национальных меньшинств. Как видно из письма Комитаса А. Чопаняну, он особенно не обольщался на этот счет (как пророчески он был прав!), но тем не менее не ис-

пользовать открывшиеся возможности ему казалось неразумным. В Константинополь он приехал с широкой программой действий и сразу же весь отдался кипучей музыкально-общественной деятельности.

Правда, многие его мечты так и остались мечтами. Давно уже он вынашивал мысль о создании национальной консерватории. Возможности Константинополя, огромного города, расположенного у порога Европы, ему представлялись особенно заманчивыми. Однако несмотря на истинные героические усилия, приложенные им, от заветного замысла пришлось отказаться. Известным утешением могло служить неплохо налаженное под его руководством дело подготовки учителей музыки для общих школ, которому он придавал важное значение. Ему также удалось сплотить группу талантливой молодежи, которую он предполагал подготовить к более серьезной музыкальной деятельности. Почти все из этой группы (Б. Каначян, В. Сарксян, В. Срванзтян, М. Тумачян, Г. Семерчян, А. Абаджян) впоследствии заняли видное место в зарубежной армянской музыке.

Значительно раздвинулись рамки всегда привлекавшей Комитаса артистической деятельности. Он организовал ог-

ромный хор, которому дал название «Гусан». Слава «Гусана» стала одной из достопримечательностей Константинополя. Его концерты привлекали многочисленную аудиторию. На некоторых из них в полном составе присутствовал дипломатический корпус. Восторженно отзывались о хоре армянские и турецкие газеты.

В работе с «Гусаном» в полную силу раскрылось замечательное мастерство Комитаса-хормейстера. Слаженность ансамбля, необыкновенно мягкий «органный» тембр звучания, богатство оттенков—от могучих динамических нарастаний до нежнейшего, как дуновение ветерка, пиано—производили неотразимое впечатление на слушателей.

Часто с концертами и лекциями Комитас выезжал за пределы Константинополя. Большой отклик получили его выступления в Измире, Александрии и Каире. Египетские газеты «Эль-Моккатам» и «Эль-Ватан» с искренним восхищением отмечали искусство Комитаса. Они расценивали его деятельность как начало могучего возрождения богатейшей музыкальной культуры Востока. Совершенно покорила арабских слушателей Комитас-певец. Та же газета «Эль-Ватан» сравнивала его с легендарным певцом Востока Ибрагимом ибн-эль-Маати,

который, по преданию, искусством своего пения укрощал диких зверей. «Должны признаться,—писала газета,—в этот вечер осуществилось то, что нам казалось невозможным: мы убедились в правдивости рассказа о великом певце Ибрагиме ибн-эль-Маати. Это было торжество не только армянского народа, но и торжество всего Востока, и мы гордимся, что имеем в своей среде такую личность, как Комитас».

В 1912 году Комитасу удалось издать в Лейпциге два небольших сборника. В них вошли обработки народных песен, написанные в основном после 1907 года. Как включенные в сборники, так и новые, созданные в это время, но не опубликованные при жизни Комитаса песни,—вершина его искусства, наиболее полное воплощение его новаторских устремлений.

В сочетании возвышенной поэтичности с живостью и сочностью красок подлинно народного искусства раскрывается характерная черта стиля Комитаса этих лет. В хоровых обработках поражает возросшее мастерство: он научился извлекать из хора поистине волшебные звучания. Каждый голос здесь имеет самостоятельное значение и все вместе, сливаясь в чудесную гармонию, они образуют переливающуюся бесконечным

разнообразием оттенков, полную жизни музыкальную ткань.

В хоровой свадебной «Аравотун бари лус» («Утренний привет») композитор словно касается самых чистых и таинственных струн девичьей души. Серебристо нежный, «светящийся» колорит еще сильнее подчеркивает волнующее очарование этой небольшой музыкальной поэмы о Невесте. В жанровой «Хумар» слышится непринужденное веселье, топот танцующих, ритмичные удары хлопков. В пасторали «Иичу Бингелы мтар» («Зачем вошел в Бингел¹») — ощущение свежести омытого росой зеленого дуга. Сверкающая, праздничная «Сона яр» увлекает выраженным народным силой и мощи.

Все это — лишь отдельные примеры хорового наследия Комитаса, которое до сих пор остается недостижимым образцом в музыкальном искусстве Армении. Хоровые сочинения Комитаса по праву могут быть причислены и к самым высоким достижениям мировой классической хоровой литературы.

В песнях для голоса и фортепиано этого периода также заметны новые черты. Лирика стала изысканнее и одухотворенней. В фортепианном сопровожде-

¹ Бингел — название озера.

нии возросло значение звуковой живописи, почти импрессионистической по тончайшему ощущению колорита. Здесь каждый намек полон значения и даже малейшее изменение звуковой ткани как бы мгновенно освещает образ с новой стороны, с новой грани. Песни «Келер цолер» («Ходил сверкая»), «Келе-келе» («Шествуй, шествуй»), «Кужи ара» («Взяла кувшин»), «Алагяз», «Канче крунк» («Ты пой, журавль»), «Ес сарен куган» («Я с гор пришел») — великолепные примеры вокальной лирики Комитаса этого периода.

Во всех этих песнях — звучит ли в них тема любви в самых различных своих проявлениях или тема скитальца, тоскующего по родине — примечательна одна особенность: зримое или незримое присутствие образа Армении. Ощущение этого образа возникает из порой едва очерченных, но вполне конкретных по образному смыслу примет, которые может «зорко» подметить и передать только душа большого мастера. Прозрачный, звенящий воздух горных вершин, сверкающий под солнцем блик затерянного в траве ручья, тающая дымка уходящих вдаль силуэтов гор; чувство величия и простора, определенной суровости, но не дикой и мрачной, а как бы смягченной контрастным разнообразием кра-

сок—вот та неповторимая атмосфера музыки Комитаса, в которой угадывается лицо Армении. И вот, собственно, почему безыскусственные народные напевы с прикосновением его магической руки обрели новую жизнь, включаясь в русло высокого *современного* искусства.

Армения последних песен Комитаса словно одета в светлый *весенний* наряд—символ пробуждения. Такой он хотел ее видеть и уже видел в мечтах—горьких и радостных, как музыка его песни «Весна».

Услышал дрозд горлицы стон.
«Что слезы льешь?—молвил ей он,—
Их слей в ручей—с гор, под уклон».
И слышит вновь горлицу он:
«Ах, всех взяла осень в полон.
Нет воды—ключ истощен,
Нет травы—луг умерщвлен,
Перепелок смолкнул звон.
Так мне горька смена времен,
Что кровью взор мой замутнен.
Птенцам моим голод сужден».
Он ей: «Спугнет осенний сон
Горячий ветер южных сторон,
Вновь будет свет в мире зажжен,
Весь бедный люд будет спасен».
Растаял выюг зимний полон,
Журчит вода—ключ пробужден,

Дрожит в ручье струй перезвон,
Стала шумят—тесен загон,
Солнечный свет—будь восхвален!

Перевод А. Кочеткова

В константинопольский период из научных проблем Комитаса особенно занимала тайна хазов. Ее раскрытию он посвятил около 20 лет жизни, и сейчас, вновь вернувшись к ней, он был на пороге важнейшего открытия.

Проблему хазов Комитас справедливо считал проблемой большого международного значения. Из музыки тех далеких лет в мире почти ничего не сохранилось. И хазы, если оказалось бы возможным их прочесть, могли пролить свет не только на древнюю армянскую музыку, но и музыку других народов. Кроме того, Комитас, пытаясь «восстановить» звучание старинных мелодий, как бы хотел проверить правильность найденного им музыкального стиля. Ему казалось, что только расшифрованные хазы могли ответить, верно ли он понял дух и склад армянской песни, который знали далекие предки и который так бережно пронес сквозь невзгоды простой народ, затерянный в селах.

В хазях было скрыто также *подлинное* звучание многих церковных мело-



Памятник на могиле Комитаса



дий. Из-за этого он постоянно оттягивал завершение работы над своей «Литургией», которая коренным образом должна была отличаться от «Литургии» Екмаляна. Концепция капитальнейшего сочинения Комитаса была близка духу всего его предыдущего творчества. Он мечтал воплотить в «Литургии» образ народа, показанного в широкой исторической перспективе и в наиболее существенных душевных проявлениях.

О проблеме хазов Комитас беседовал во время встречи с известным русским композитором М. Гнесиным, навестившим его в Константинополе в 1914 году. По свидетельству Гнесина, Комитас далеко продвинулся в разгадке тайны хазов. В этой же беседе Комитас с особой теплотой отзывался о русской музыке, о русских композиторах. «Комитас очень хорошо говорил по-русски,— писал Гнесин в воспоминаниях.— Узнав, что я был учеником Римского-Корсакова, он сказал мне, что преисполнен огромного уважения к этому художнику, и указал на кипу нот и книг на столе:

—Некоторые сочинения Римского-Корсакова и его учебник по гармонии,— мои настольные книги.

Это было мне, разумеется, чрезвычайно приятно слышать».

В июне 1914 года в Париже состоялся очередной конгресс Международного музыкального общества. На нем Комитас прочитал доклады об армянской народной музыке и о нотописии в армянской духовной музыке—старой (хазы) и новой. Он выступил и с исполнением своих произведений.

В Париже Комитас пережил последний и едва ли не самый блестящий триумф в своей жизни. По свидетельству авторитетных музыкантов, как армянских, так и зарубежных, выступления Комитаса оставили на участников конгресса незабываемое впечатление. «На парижском Международном конгрессе 1914 года,—писал впоследствии профессор Сорбонского университета Фредерик Маклер,—Комитас дал концерт из армянских народных и духовных песен, вызвав восхищение всех присутствующих.

Его доклады о народной музыке, в том числе и о трудовых песнях, надо сказать, были самыми памятными на заседаниях конгресса.

Когда Комитас сел за рояль и тихо запел армянскую песню, все словно окаменело, захваченные тем обаянием величия и высшей простоты, которое так характерно для армянской музыки».

Выступления Комитаса в Париже, международное признание армянской

музыки широко освещались и обсуждались на страницах армянской прессы. Его возвращение в Константинополь ожидалось с большим нетерпением. Комитас стал героем дня.

Приехав в Константинополь, Комитас дал интервью корреспонденту газеты «Азатамарт».

«—Какое впечатление оставили изложенные вами положения об армянской музыке—церковной и народной?—спросили мы.—Прежде всего сообщение мое об армянской духовной и крестьянской музыке было чем-то новым, в частности, для тех, кто еще год назад ничего не знал о самобытной армянской музыке или же отрицал самое ее существование. Очень многие, имевшие самое поверхностное представление об армянской музыке, после моих лекций сами поспешили признать, что армянская музыка представляет собой высокую художественную ценность; что она сохранилась в более неприкосновенном виде, чем музыка некоторых других народов, и более благородна. Крупнейшие музыковеды не могли сдержать свое изумление и восхищение после знакомства с этой чуждой для них музыкой, которая была не просто новостью, но новостью ошеломляющей... Я радуюсь тому, что все эти прославленные мастера смогли проникнуть, насколько

ко это оказалось возможным, в самую глубину армянской музыки и открыто признали ее силу и нежность, не поколебавшись даже провозгласить ее «божественной»...

—А что Вы скажете, дорогой маэстро, о том воле, который прозвучал на болоте здешних «тирацу»? Я говорю о той невежественной кампании, которую повели против Вас в связи с вопросом о злосчастном граммофоне армянские «тирацу» Константинополя, воспользовавшись бессмысленным смятением в Духовном Соборе?¹

Комитас, говоривший до этого с воодушевлением и ликованием, вдруг замолк. В его глазах я подметил скуку и горечь, которые он тщетно старался скрыть от меня. И я видел, как эта горечь постепенно вытесняется безразличием.

—В течение ряда лет я наметил себе, непрерывно трудясь, жизненный путь, по

¹ С участием Комитаса во время его пребывания за границей был записан на граммофонные пластинки ряд народных и старинных духовных мелодий. Реакционное духовенство, используя этот факт как удобный предлог, начало новую кампанию травли Комитаса. Тирацу—здесь священнослужитель.

которому шел до сих пор и буду идти
отныне, пока в жилах у меня останется
хоть капля крови! — спокойно ответил
он. — Никакая преграда не может поме-
шать мне выполнить мою миссию, в за-
ветность которой я верю всем сердцем!

— А после этого что Вы намерены
предпринять, маэстро?

— Продолжать мой путь! — коротко и
решительно ответил он.

Но продолжить свой путь Комитасу
не удалось. Уже прозвучали выстрелы в
Сараево, и мир неудержимо катился к
катастрофе. Вскоре началась первая ми-
ровая война, в которой Турция выступи-
ла на стороне Германии и ее союзников.

Правительство младотурок, стояв-
шее у власти, поставило себе целью ис-
пользовать войну для окончательного
решения «армянского вопроса». Был со-
ставлен чудовищный план истребления
всех армян, проживавших на территории
Турции. С методической точностью и
тщательностью план этот начал прово-
диться в жизнь. Первый удар был на-
правлен против армянской интеллиген-
ции. В ночь с 24 на 25 апреля 1915 года
были арестованы первые двести чело-
век — видные армянские писатели, общест-
венные деятели, журналисты, врачи,
юристы. Среди них был и Комитас. Че-
рез несколько дней число арестованных

только в Константинополе достигло шестисот.

30 апреля началась высылка арестованных в глубь страны. Высылкой лично руководил глава жандармерии Бедрн-бей. Арестованные (в их числе и Комитас) были выведены на площадь, запруженную полицейскими и солдатами регулярной армии, и построены в колонну. Движение на улицах было полностью приостановлено. Под строжайшим конвоем колонна арестованных прошла к порту. Их погрузили на судно и отправили на противоположный берег. Здесь их ожидал специальный поезд.

Поезд отправился в сторону Анкары. Окна вагонов были тщательно занавешены, на обычных стоянках поезд не останавливался. Около местечка Айаш по списку вызвали 90 человек и увели. Больше они не вернулись. Остальные ссыльные были доставлены в поселок Чангр — пустынную и безлюдную область Внутренней Анатолии. Их принял местный военный комендант. При тусклом свете ручного фонаря турецкий офицер внимательно разглядывал проходивших мимо арестованных. На его лице все более открыто выражалось удивление и недоумение. Из столицы он получил правительственную телеграмму, в которой сообщалось о прибытии в Чангр «банды особо

опасных преступников», которую необходимо было немедленно ликвидировать. Он же видел перед собой людей, которых хорошо знала вся его страна. Будучи уверен, что произошло трагическое недоразумение, он отказался выполнить приказ и под свою ответственность расселил арестованных в близлежащих домах (у него не было даже достаточного числа солдат для охраны такого большого количества арестованных).

Но беспощадная машина истребления уже была пущена на полный ход. На запрос коменданта последовал ответ, подтверждавший ранее полученный приказ. Появились и новые высокопоставленные чины. Участь ссыльных была предрешена. Почти ежедневно зачитывались списки арестованных, которые якобы направлялись в Днарбекир для разбирательства их дела в военно-полевом суде. Сущность этого жалкого предлога была всем ясна. По дороге арестованных зверски убивали. Так погибли выдающиеся поэты и писатели Варужан, Снаманто, Рубен Севак, знаменитый писатель и депутат турецкого парламента Григор Зограб и многие другие славные представители армянской культуры, науки, просвещения. По свидетельству немецкого историка доктора Лепснуса, из всех арестованных деятелей

армянской культуры только восьми удалось избежать гибели...

Из ссылки Комитас вернулся совершенно другим человеком. Прежняя живость ума, веселая общительность права сменились подавленностью и меланхолией. Он словно отгородился от внешнего мира, замкнувшись в себе, в своих мрачных и тяжелых думах. Часто в его доме происходили душераздирающие сцены, — это случалось, когда приходили родственники арестованных и просили рассказать о судьбе близких. Что он мог сказать им?..

Постепенно в Константинополь стали просачиваться слухи о беспримерной трагедии, разыгрывавшейся во всех областях страны, где проживало армянское население. После расправы с армянской интеллигенцией и призыва на военную службу армян-мужчин (которые сразу же изолировались, ссылались в отдаленные провинции и там постепенно, по группам, уничтожались) руки у палачей оказались развязанными. Настала очередь женщин, детей, стариков, оставшихся совершенно беззащитными.

Министр внутренних дел турецкого правительства Талаат-бей в одной из своих телеграмм, адресованных губернатору Алеппо, предписывал: «Вам уже сообщалось о том, что по указанию Дже-

мнета (руководящего комитета младотурок.—*Г. Г.*) было решено полностью уничтожить проживающих в Турции армян. Те, кто выступает против этого решения, не могут оставаться на официальных постах. Как бы жестоки ни были принятые меры, должен быть положен конец существованию армян. Не обращайтесь никакого внимания ни на возраст, ни на пол, ни на угрызения совести».

За короткий период массовой резни погибло около полутера миллиона армян.

Французский публицист Анри Барби, посетивший Западную Армению в 1916 году, писал: «Кто ни проезжает сейчас по опустошенной Армении, не может не содрогаться, так необычайно много говорят эти бесконечные дали развалин и смерти. Нет ни одного дерева, ни одного утеса, ни одного клочка мха, который не был бы осквернен потоками пролитой крови. Нет ни одного протока, реки или речки, которая не несла бы к вечному забвению сотни, тысячи мертвых тел. Нет ни одной пропасти, ни одного ущелья, которые не были бы могилами под открытым небом, в глубине которых не белели бы открытые груды скелетов, так как почти нигде убийцы не дали себе ни времени, ни труда хоронить свои жертвы.

В этих обширных областях, когда-то оживленных цветущими армянскими поселениями, царствует сегодня разорение и безлюдие»¹.

...Приступы меланхолии все чаще одолевали Комитаса и становились все продолжительнее. Страшная картина гибели целого народа и полная безучастность окружающего мира к свершающейся трагедии казались ему чем-то непостижимым, превосходящим границы человеческого разума. В последнем документе, оставленном им, когда в воспаленном мозгу еще не погасли последние искры сознания, звучит безысходность и глубокое отчаяние.

«Стадо без пастыря, смятенное и растерянное... Волны, невиданные и яростные, бурно сотрясают глубины нашего многострадального моря жизни... Атмосфера источает яд, и нет спасительной силы. Ужас, разорение и наглое насилие—на одной стороне, на другой—равнодушие, чужепоклонство, грязные сердца... Где наш мудрый Хоренац, пусть восстанет из-под отягченной кровью земли и скорбит о наших незрелых сердцах и душах, мыслях и делах...

¹ Эти документы цитируются по сборнику «Геноцид армян в Османской империи» под редакцией М. Г. Нерсисяна, Ереван, 1966.



Сердце мое—разрушенный дом...».

Весной 1916 года состояние здоровья Комитаса резко ухудшилось, и его поместили в клинику для душевнобольных. После окончания войны его перевезли в Париж. Однако самая квалифицированная врачебная помощь оказалась бессильной изменить течение болезни. Надежды на исцеление не было никакой. Свой последний приют он нашел в больнице парижского пригорода Виль-Жуиф...

События 1915 года, арест Комитаса и последовавшая болезнь самым трагическим образом отразились на судьбе архива великого музыканта. Его рукописи были рассеяны по всему свету, а многие окончательно утеряны. Бесследно исчез его капитальный научный труд о хазах, до сих пор не найдено большинство записей народных мелодий, нет и значительного числа его оригинальных сочинений¹...

¹ В начале болезни Комитаса в Париже была образована специальная Комитасовская комиссия, цель которой заключалась в оказании материальной помощи композитору и подготовке к изданию его неопубликованных рукописей. Комиссия провела благодарную работу по собиранию архива Комитаса. Впоследствии эту рабо-

Смерть композитора наступила утром 22 октября 1935 года. Его останки были перевезены в Ереван и здесь при огромном стечении народа погребены в пантеоне деятелей армянской культуры.

ту продолжили музыканты Советской Армении. В настоящее время значительная часть архива сосредоточена в Ереване в Музее литературы и искусства. С 1960 года Институтом искусств Академии наук Арм. ССР начато издание Полного собрания сочинений Комитаса (редактор Р. Атаян).

Розыски рукописей Комитаса продолжаются.

Народная песня сыграет большую роль в определении путей развития будущей истинной музыки...

Комитас

Все жизненное такое искусство, поверьте, станет совсем другим. Оно будет более радостным и скромным. Это неизбежно, и это счастье. С него спадет шелуха меланхолической амбициозности, и новая чистота, новая безмятежность составят его существо. И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, непатетическое, беспечально-доверчивое, побратанное с человечеством.

Т. Манн. „Доктор Фаустус“.

О творчестве и личности Комитаса существует обширная и во многом ценная литература. Знакомство с ней дает возможность проследить историческую эволюцию взглядов на роль и значение Комитаса. Каждое поколение словно открывало его для себя заново. Вернее, находило в его творчестве новые стороны,

новые оттенки, неведомые их предшественникам. В известном смысле процесс все более глубокого постижения его искусства продолжается и в наши дни. В этом нет ничего необычного: такова судьба творческого наследия каждого великого художника.

Однако верному пониманию истинных масштабов деятельности Комитаса мешали обстоятельства и совсем иного порядка. По существу, то, что знал внешний мир о Комитасе при его жизни, основывалось лишь на незначительной части его богатейшего творческого наследия. Неблагоприятные исторические условия и тяжелый жизненный путь самого композитора, вынужденного в одиночку вести борьбу с многочисленными препятствиями, не дали тогда возможности хоть сколько-нибудь полно представить его творчество и почти скрыли от внешнего мира титанический размах деятельности Комитаса-фольклориста. Пожалуй, этим можно объяснить, почему значение Комитаса на протяжении долгих лет рассматривалось почти исключительно в пределах национальной музыки. Между тем, если попытаться осмыслить деятельность Комитаса в широкой исторической перспективе, то он предстанет как одна из интереснейших и примечательных фигур мирового музыкального искусства

на рубеже XIX—XX веков. Кстати, только в таком аспекте возможно и более верное понимание значения Комитаса как национального художника. С творчеством Комитаса новая армянская профессиональная музыка внесла свой первый самостоятельный вклад в общее развитие европейского искусства, в фантастически короткий срок завоевав право занимать равное положение в ряду передовых музыкальных культур. В этой исторической заслуге—одно из коренных отличий Комитаса от его предшественников и современников в армянской музыке.

В чем заключался этот вклад? Прежде всего в новом подходе к народному искусству.

Несомненно, что характернейшей чертой развития многих национальных композиторских школ XIX века, среди которых особенно выделялась русская, было пристальное внимание к народному творчеству, как источнику, питающему профессиональное искусство. Творчество Комитаса также формировалось в русле этого направления мировой музыки. Но было бы неверным считать, что само отношение композиторов к народному искусству оставалось неизменным на протяжении всего XIX, а затем и начала XX веков. Напротив, здесь обнаружива-

ется определенная эволюция, которая непосредственно была связана с эволюцией самого музыкального искусства.

Академик Б. Асафьев раскрывает существо метода Глинка как «выявление народно-монументального стиля в границах классически стройной, рациональнейшей европейской техники». Подобным образом можно определить и многие музыкальные явления в других национальных школах, формировавшихся в прошлом столетии. И это было естественно, потому что сложившаяся на протяжении веков европейская музыкальная система, «классически стройная и рациональнейшая» (по удивительно меткому определению Асафьева), к началу XIX века была еще полна могучих жизненных сил и таила в себе огромные потенциальные возможности. Используя эти возможности, композиторы XIX века создали великое искусство, и этот век вошел в историю как «золотой век» музыки. Однако с конца прошлого столетия положение в европейской музыке заметно изменилось. В ней все более явно стали обнаруживаться кризисные явления.

Как часто бывает в искусстве, определенные технические приемы, средства выразительности, вызванные к жизни художественными требованиями своей

эпохи и потому полные смысла и значения, с течением времени как бы обесцениваются, теряют свою прежнюю выразительную силу. Принимая характер «вечных», «незыблемых» правил искусства, эти приемы на определенном этапе вырождаются в формальную, бессодержательную технику. В таких случаях художник в своем творчестве питается не непосредственными впечатлениями действительности, а варьировает, изменяет (порой не без виртуозного блеска, если он, конечно, талантлив) то, что уже было найдено его предшественниками. Подобный процесс академизации (которая, как правило, возникает в моменты высокого развития *техники* искусства, когда, по словам Ромэна Роллана, «усовершенствование языка создает слишком часто иллюзию над внутренней его пустотой») стал для европейской музыки в конце XIX века реальной опасностью.

С нескрываемой тревогой делился своими мыслями по этому поводу Лист в беседе с Бородиным: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но боже, до чего это все плоско! Ни одной живой мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас».

В обращении к образам Востока,

которые все чаще и чаще привлекают европейских композиторов, особенно русских и французских, также сказалось стремление к обновлению, «освежению» традиционного европейского музыкального материала.

В начале этой главы в качестве эпиграфа приведены слова Леверкюна из романа Томаса Манна «Доктор Фаустус». Леверкюн, главный герой романа — гениальный композитор, заплутавший в густом тумане изощреннейшего индивидуалистического искусства XX века. В его словах звучит искренняя тоска по новой музыке, по новому искусству, которое должно, наконец, вырваться из заколдованной атмосферы изоляции и «прорваться» к народу.

Образ Леверкюна — крайнее выражение тех субъективистских направлений, которые широко распространились в европейском искусстве первой половины XX века. Однако многие передовые художники уже намного раньше ощущали эту опасность и настойчиво искали путей ее преодоления. Их взоры снова и все чаще обращались к «объективным» музыкальным ценностям и в первую очередь к народному искусству.

Именно в постижении законов самой народной музыки и претворении их в профессиональное творчество виделась

возможность радикального обновления и обогащения традиционно сложившейся европейской музыкальной системы. Тенденции эти, возникшие со второй половины XIX века, — пророческим в этом отношении был опыт Мусоргского, — с особой яркостью проявляются уже в начале нашего века. Нетрудно заметить, что более общие взгляды на фольклор, типичные для предыдущей эпохи, сменяются дифференцированным, научным подходом к явлениям народного искусства. Идут поиски по выявлению наиболее самобытных, «глубинных» пластов музыкального фольклора. Стремление, с одной стороны, к обнаружению «подлинных» образцов народной музыки и с другой — к возможно точной записи народных мелодий, так, как они звучат в самом народе, — становится своеобразным знаменем времени и оказывает исключительное влияние на творческую практику. Характерно признание крупнейшего реформатора музыки XX века венгерского композитора Белы Бартока: «Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо оно помогло мне освободиться из-под единовластия мажороминорной системы... Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не

утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты... Когда я познакомился с произведениями Дебюсси и начал их изучать, то с удивлением обнаружил, что в его мелосе также играют большую роль пентатонные обороты, как и в нашем фольклоре... Аналогичные явления мы находим и у Стравинского. *Кажется, наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия крестьянской музыки»* (выделено нами.—Г. Г.).

Важно отметить, что Комитас и как фольклорист, и как художник выступил одним из зачинателей этой характернейшей тенденции в развитии музыки нового времени. По широте же охвата образцов крестьянского фольклора (Комитасом было записано, как уже отмечалось, несколько тысяч народных мелодий), по постижению на основе многолетних систематических наблюдений важнейших закономерностей народной музыки и претворению их в творчестве деятельности Комитаса была почти беспрецедентной в практике мировой музыкальной культуры того времени. Ее можно, пожалуй, сопоставить только с деятель-

ностью подобного рода Бэлы Бартока и Золтана Кодая в Венгрии.

Комитас к народным песням подходил не как к специфическому и интересному *материалу* для будущих собственных произведений (что в целом было характерно для практики романтической музыки XIX века). Он глубоко верил в *самостоятельную художественную ценность* произведений народного искусства. В этом отношении армянская народная песня, несомненно, представляла объект чрезвычайно благодарный. Пройдя тысячелетний путь развития, она достигла высокого совершенства. «В ней чувствуется,—отмечал еще В. Брюсов,—большая зрелость народа, с самой колыбели брошенного в среду культурнейших наций земли... Народная армянская поэзия принадлежит к числу наиболее замечательных среди всех, какие мне известны: немногие народы могут гордиться, что их народные песни достигают такого же художественного уровня, так изысканно-пленительны, так оригинально самобытны при всей их непосредственной простоте и безыскусственной откровенности».

И Комитасу суждено было стать, если воспользоваться выражением А. В. Луначарского, «гениальным редактором» армянской народной песни. Совершенное знание народного искусства и гени-

альная интуиция художника позволили ему из «хаотического, бездонного» моря народного творчества отобрать образцы художественно наиболее яркие, самобытные, «чистые». Из них он создал целую музыкальную эпопею народной жизни, развернувшейся в образах, полных мужества и силы, героической одушевленности и сурового трагического величия, нежнейшей лирики и непринужденного народного юмора. В этом смысле Комитаса можно было бы назвать Гомером армянской музыки...

Страстная убежденность в отстаивании самобытной ценности народного искусства и то настойчивое внимание, которое Комитас уделял новаторским устремлениям русской и новейшей французской музыкальных школ, помогли ему смело перешагнуть через многие традиционно принятые представления его времени. Он не пытался, как его предшественники, «примприть» оригинальный склад родной музыкальной речи с сложившейся европейской музыкальной техникой. Напротив, в самобытных вековых традициях армянской музыки он нашел возможности, которые могли существенно обогатить принятые нормы европейского музыкального мышления. В характерных чертах музыкального стиля Комитаса (отказ от единовластия европейского ма-

жоро-минора, широкое использование новых аккордовых структур, обращение к ладовой гармонии, свободный полифонический принцип развития и т. д.) проявился во многом новый в мировой музыкальной литературе подход к принципам организации музыкального материала. Комитас был среди тех, кто стоял у истоков могучего обновляющего движения, которое вскоре захватило многие национальные музыкальные культуры Европы и дало жизнь современной музыке, музыке XX века.

Комитас вступил на творческую арену в очень трудное для музыкального искусства время—эпоху начинающегося кризиса, ломки многих традиционных представлений. В этих условиях новое не всегда было синонимом передового, а поиски нового зачастую принимали формально-самодовлеющий характер, уводя музыкальное искусство в безвыходные тупики. Новаторство ради новаторства для такого художника высоких этических идеалов, каким всегда был Комитас, конечно, не имело никакого смысла. Его новые принципы организации музыкального материала возникли из стремления более полно и глубоко постичь и выразить сущность народного искусства, народной музыки. И как показала история—это был один из самых действенных

и перспективных путей истинного обновления музыкального искусства нашего времени.

Творческая деятельность Комитаса заложила прочную основу всего дальнейшего развития армянской профессиональной музыки. Обобщив и критически переработав опыт своих предшественников, Комитас придал армянской музыке совершенно новое качество. Решение наиболее актуальных проблем своей национальной культуры он сумел поднять до уровня решения проблем, стоявших перед всем музыкальным искусством XX века. Творчество Комитаса как бы раскрыло необозримую даль прошлых веков национальной музыки, вело к самым истокам ее зарождения и в то же время оно было обращено в будущее, неразрывно связано с новой эпохой в развитии мирового музыкального искусства. Именно этим и можно объяснить всеобъемлющий характер влияния искусства Комитаса на последующие поколения армянских композиторов. Как бы ни были они различны по своему индивидуальному облику и стилистической направленности, обращаясь к Комитасу, они находили и находят в его творчестве неисчерпаемый источник животворных художественных идей.

С особой силой могучее воздействие

основополагающих принципов народного и демократического искусства Комитаса проявилось в советские годы, когда начался процесс действительного возрождения армянского народа. Свое «второе рождение» в Советской Армении пережил и Комитас. Многочисленные публикации как известных, так и ранее неизданных его сочинений, записей народных песен и научных трудов показали Комитаса в его подлинном величии и блеске. Вдохновенная музыка Комитаса каждый день звучит в концертах, по радио и телевидению, ему посвящаются лекции и научные конференции, его жизнь и творчество стали предметом тщательного изучения. Имя Комитаса присвоено первой в истории армянского народа национальной консерватории, о создании которой он в свое время так мечтал.

За советские годы музыкальная жизнь в Армении претерпела коренные перемены. Ее по-современному напряженный и динамичный пульс определяют многочисленные ежегодные премьеры национальных опер, балетов, симфоний, вокальных и инструментальных сочинений различных жанров—от простых до самых сложных. И в этом сказочном расцвете армянского советского музыкального искусства мы постоянно ощущаем живое дыхание бессмертного гения Комитаса.

ГЕОДАКЯН ГЕОРГИЙ ШМАВОНОВИЧ

КОМИТАС

*Печатается по решению ученого совета
Института искусств АН Арм. ССР*



Отв. редактор М. П. Тер-Симонян
Редактор издательства В. Б. Андреасян
Худож. оформление Н. Г. Ханзадян
Технич. редактор С. К. Закарян
Корректор Г. А. Абрамян

ВФ 03514. Заказ 539. Изд. № 3217. РИСО 122+.
Тираж 5000. Слано в производство 4/VIII 1969 г.,
Подписано к печати 18/IX 1969 г. Печ. л. 6,88+
5 вкл., усл. п. л. 4,0, изд. 3,24 л. Бумага № 1,
70×90¹/₃₂. Цена 27 коп.

Типография Изд. АН Арм. ССР г. Эчмпадин

ЦЕНА 27 К.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН 1969

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



110035704

P^T
35704