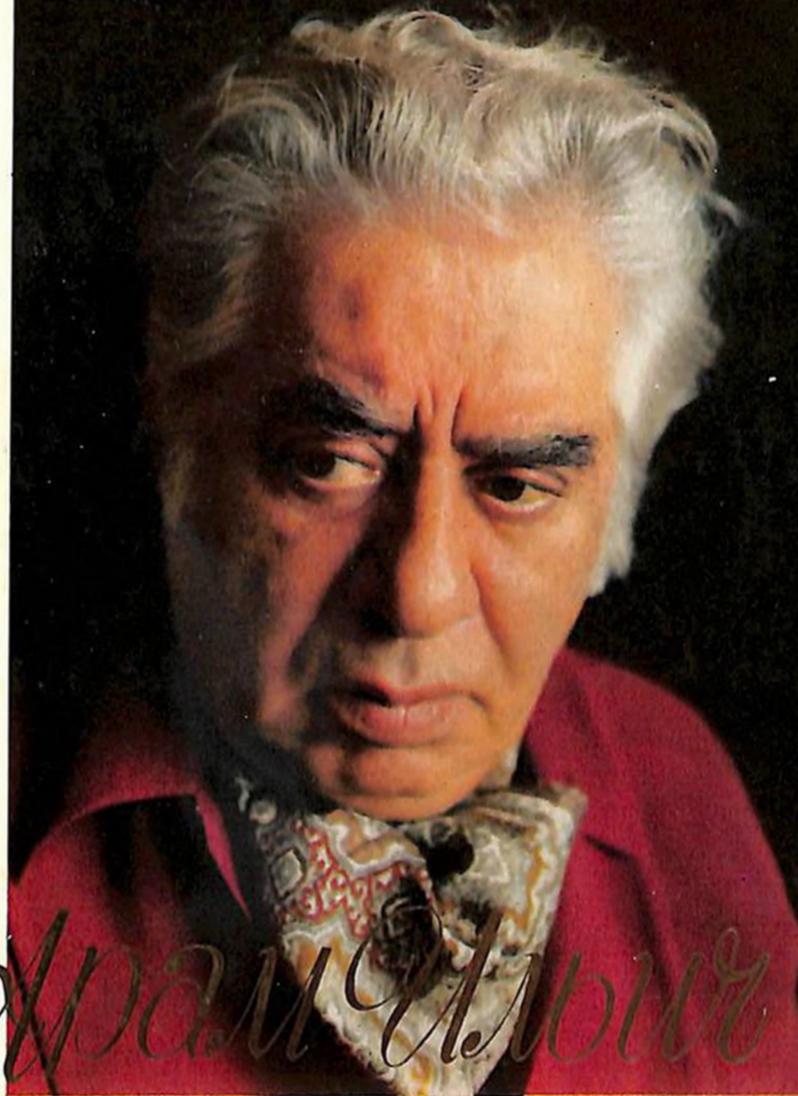


Г. ТИГРАНОВ



*Арам Чатурян*

**ХАЧАТУРЯН**

V-n  
piano

Handwritten musical notation for Violin (V-n) and Piano parts. The Violin part is in G major, 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part is in G major, 4/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

V-

Handwritten musical notation for a Violin (V-) part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

COHANA - MOHOLOZ  
Poco sostenuto e cantabile,  $l. 1-69$

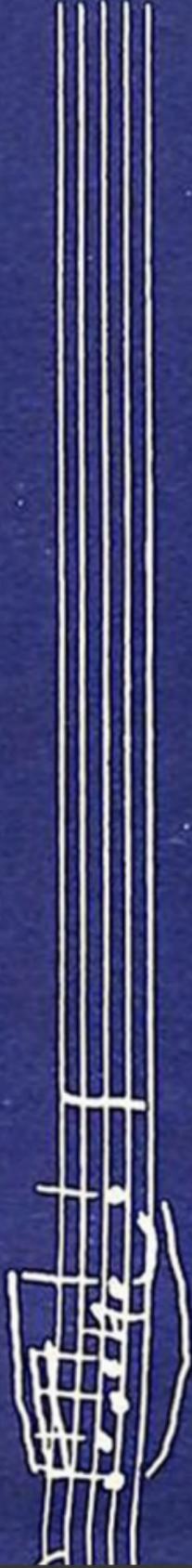
Handwritten musical notation for the main piece, consisting of three staves. The first staff is for the Violin (V-), the second for the Violoncello (Vcllo), and the third for the Bass (Basso). The music is in G major, 4/4 time, and is marked 'Poco sostenuto e cantabile'. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Andante con

Handwritten musical notation for the final section, marked 'Andante con'. It consists of a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

Кокерин - панчо паш

1959-1967



наш





180

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
Ленинградское отделение · 1978



*Предлагаемая читателю книга посвящена одному из крупнейших музыкантов современности, выдающемуся советскому композитору, народному артисту СССР, лауреату Ленинской и Государственных премий, Герою Социалистического Труда Араму Ильичу Хачатуряну. В лаконичной и доступной форме освещены в ней основные этапы, важнейшие события жизни композитора, его разносторонняя деятельность. Автор знакомит с наиболее значительными произведениями А. Хачатуряна, с их идейно-образным содержанием, особенностями стиля, языка, а также характеризует его роль в истории советской и мировой музыкальной культуры XX века. Творческий путь А. Хачатуряна рассматривается в связи с историческими условиями, общественной и художественной жизнью нашей страны.*

*Издание богато иллюстрировано photographиями, запечатлевшими композитора в моменты творческой работы, в обстановке концертных выступлений, многочисленных поездок по нашей стране и за рубежом. Фотоматериалы дают представление о широком круге общения Хачатуряна, о его встречах с рабочими, колхозниками, деятелями советской и зарубежной культуры. В книге впервые воспроизведен ряд потных автографов композитора.*

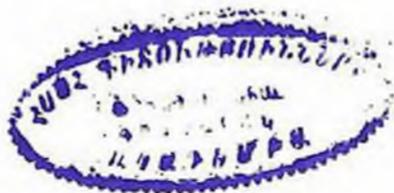
*Книга рассчитана как на музыкантов-профессионалов, так и на широкий круг любителей музыки.*

Г. Т И Г Р А Н О В

25-  
142709

Арам Ильич  
**ХАЧАТУРЯН**

*Очерк жизни и творчества*





## *Предисловие*

Есть художники, творчество которых словно озарено сверкающими лучами солнца. Сквозь «бури и грозы» истории несут они людям веру в жизнь, в торжество свободы и счастья. В XX веке одним из таких художников явился наш замечательный современник, выдающийся советский композитор Арам Ильич Хачатурян. Его имя пользуется широкой известностью, произведения

исполняются во всем мире, на лучших столичных театральных сценах, концертных эстрадах и в самых отдаленных местах корифеями музыкального исполнительства и народными музыкантами, самодеятельными коллективами. Музыка Хачатуряна звучит по радио, телевидению, в кино. Напомним, что ЮНЕСКО называет Хачатуряна среди самых известных композиторов XX века, а в перечне наиболее популярных музыкальных произведений нашего времени помещает на одном из первых мест его «Танец с саблями».

Чем же объясняется поистине феноменальная популярность музыки Хачатуряна, ее равнодоступность как специалистам-музыкантам, так и широчайшим кругам любителей музыкального искусства? Здесь невозможен однозначный ответ. Конечно, ее нужно объяснить громадной силой таланта, блеском мастерства и творческой щедростью композитора, подлинной народностью, реалистичностью, глубиной содержания и совершенством художественной формы его музыки. Хачатурян обладает драгоценным даром слышать время, чувствовать его пульс; он умеет в выразительной, ясной и доступной форме переплавлять многообразные явления жизни, сложные социальные и нравственные проблемы эпохи, мысли и чувства современников в музыку жизненно правдивую, образно конкретную. Доходчивость для него высокое понятие, один из критериев художественности, демократичности искусства. Он не мыслит музыку иначе, как взволнованную, искреннюю речь, обращенную к людям; ему не безразлично, будет ли он понят, дойдет ли его музыкальное слово до сердца слушателя.

Хачатурян не просто талантливейший композитор нашего времени, произведения которого вошли в музыкальную классику XX века. Это один из тех художников, которые своим творчеством, всей разносторонней деятельностью утверждают искусство нового мира, искусство раскрепощенного народа, торжествующей человечности, высоких идеалов коммунизма. Жизненный и творческий путь композитора тесно связан с судьбами

нашей страны, произведения его запечатлели существенные стороны жизни, мыслей, стремлений советских людей.

Поднявшись до вершин искусства XX века, завоевав широкую известность как один из крупнейших и авторитетнейших деятелей всей советской многонациональной музыкальной культуры, Арам Хачатурян остается сыном своего народа, сохраняет кровную связь с Советской Арменией.

В ладонях гор, расколотых  
Стозвучным молотом времени,  
Как яблоко из золота  
Стоит Армения.

Н. Тихонов

Армения!.. Неповторимо прекрасна ее природа, не раз воспетая поэтами, музыкантами. Величественные горы, вершины которых покрыты вечными снегами, суровые скалы и бездонные пропасти, грохочущие водопады и красивейшее высокогорное озеро Севан, густые леса и цветущие долины... И над всем этим лазурное небо, ослепительное солнце. Какая щедрость красок!

Уходящая в глубь столетий история Армении — волнующая летопись борьбы, страданий и надежд народа. Здесь постоянно дули ветры истории, сгущались грозные тучи нашествий, сверкали молнии бушующих войн. Многочисленные завоеватели — монголы, арабы, сельджуки, персы, турки — разоряли страну, вынуждали семьи покидать родные места. Проявляя исключительное мужество, стойкость и «строительный дух», армяне веками боролись за свою независимость и национальное достоинство.

Огромное значение в истории Армении имело освобождение в начале XIX века ее большей части от ига восточных феодальных деспотий (шахской Персии, султанской Турции) и присоединение к России. Освободительное движение армянского народа в XIX и начале XX века слилось с революционной борьбой в России против самодержавия, национального и классового угнетения.

Своего подлинного раскрепощения Армения достигла после Великой Октябрьской социалистической революции и провозглаше-

ния здесь 29 ноября 1920 года Советской власти. В содружестве братских народов Советского Союза, обретя свою государственность и независимость, Армения превратилась в процветающую Советскую социалистическую республику, с передовой экономикой и культурой, уверенно идущую по пути к коммунизму. Сквозь века пронес армянский народ свою богатую, ярко самобытную культуру. Широко отразились в ней жизнь, освободительная борьба, характер и психический склад народа, его мудрость и чувство прекрасного. Лучшие творения армянской литературы и искусства стали неотъемлемой частью духовной жизни нашей страны, вошли в сокровищницу мировой художественной культуры. Всемирной известностью пользуются замечательные памятники древнеармянского зодчества (Звартноц, Гехард, Гарни), филигранно отточенное искусство средневековой миниатюры (Рослина), а рядом с ними великолепные образцы современной архитектуры и живописи: здания правительства, ЦК Коммунистической партии Армении, Театра оперы и балета, памятник Давиду Сасунскому, монументальный мемориал «Эребуни — 2750 лет» и сверкающие солнцем картины М. Сарьяна. Широкое признание получили армянский театр, насчитывающий более 2000 лет своего существования, литература, поэзия, представленная О. Туманяном, Е. Чаренцом, А. Исаакяном и другими. Глубоко самобытна армянская народная музыка. Многообразием жанров отличаются песни — трудовые, обрядовые, эпические, лирические. Замечательные строки в свое время посвятил им выдающийся русский поэт В. Брюсов. Указывая на то, что в армянской песне «чувствуется большая зрелость народа, с самой колыбели брошенного в ряд культурнейших наций земли», В. Брюсов отмечает присущие ей утонченность мысли и изысканность: «При всей своей страстности армянская песня целомудренна, при всей пламенности — сдержанна в выражениях»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Брюсов В. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. — В сб.: Поэзия Армении. М., 1916, с. 38.

Разнообразны армянские народные танцы: сольные и групповые; женские, полные грации, изящества, с особой пластикой движения рук («пение рук»), и мужские, отмеченные силой, энергией, темпераментом. Образно описывает их М. Горький, подчеркивая в мужских «...слитность, спаянность многих в едином действии», а в женских «...удивительную красоту жестов, гармоничность и грацию»<sup>1</sup>. Самобытно развивающиеся древние традиции творчества випасанов, гусанов, ашугов, из своей среды выдвинувших замечательного поэта-музыканта Саят-Нову.

Следует сказать и об инструментальной музыке, популярном в народе искусстве дудукистов, кеманчистов, таристов, зурначей, о различных видах народно-инструментальных ансамблей и даже оркестров, а также о получившей своеобразное преломление на армянской почве широко распространенной у многих народов Востока культуре мугамата. Армянская народная музыка относится к развитым формам монодии, хотя на ее основе и возникли различные виды многоголосия. Она отличается исключительной пластичностью и выразительностью мелодий, ладовым, интонационным и ритмическим своеобразием и богатством, веками выработанными приемами интонационно-ритмического варьирования, импровизационностью и т. п.

Наряду с народной музыкой — крестьянской, городской — на ранних этапах исторической эволюции получала распространение и музыка придворная, замковая, сопровождающая пиршества, торжественные церемонии, празднества, охоту, а также духовная — шараканы, вохбы, мистерии.

Во второй половине XIX и начале XX века как одно из проявлений крепнущего национального самосознания возникла армянская композиторская школа. Среди первых талантливых армянских композиторов-профессионалов Т. Чухаджян, Н. Тигранян, М. Екмальян, Х. Кара-Мурза, А. Тигранян. Передовые музыканты собирали и изучали народное творчество, приобщались к тради-

<sup>1</sup> Горький М. Соч., т. 17, М., 1952, с. 137, 138.

циям классической музыки. Им предстояло овладеть различными формами многоголосия, положить начало развитию отсутствовавших до того времени в армянской музыке жанров (камерных, симфонических, оперных), выработанных опытом европейского музыкального искусства. Огромную роль в формировании армянской композиторской школы сыграла русская музыкальная культура, ее передовые деятели, богатейший опыт и традиции. С наибольшей силой, талантом и полнотой прогрессивные устремления тех лет в области национального музыкального творчества выразили Комитас (1862 — 1935) и А. Спендиаров (1869 — 1928). «По моему глубокому убеждению, — говорил Хачатурян в беседе с автором этой книги, — Спендиаров и Комитас являются родоначальниками армянской классической музыки; они наметили главные пути развития армянского творчества на многие десятилетия вперед».

До революции становление армянской музыкальной культуры наталкивалось на многие, зачастую непреодолимые препятствия, безмерно затруднявшие ее поступательное движение. В условиях советской действительности она получила широчайшие возможности для своего свободного и всестороннего расцвета. В новую стадию развития вступила армянская композиторская школа, успешно решающая в национальных формах важные творческие задачи, выдвинутые современной эпохой перед всей советской культурой. Широкую известность получило творчество талантливых армянских композиторов разных поколений: Р. Меликяна, А. Тер-Гевондяна, А. Степаняна, Г. Егиазаряна, А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Э. Мирзояна, Л. Сарьяна, Э. Оганесяна, А. Тертеряна, Т. Мансуряна и других.

Самые выдающиеся достижения армянской советской музыки связаны с именем Арама Хачатуряна. Благодаря его творчеству она приобрела подлинно интернациональное значение, вышла на мировую арену, поднялась до высших достижений музыкального искусства XX века. Хачатурян стал одним из выдающихся представителей всей советской музыкальной культуры.



## *Юность. Первые годы в Москве*

Арам Ильич Хачатурян родился 6 июня (по новому стилю) 1903 года в Коджори, предместье Тифлиса (ныне Тбилиси — столицы Грузинской ССР), в армянской семье. Родители его выходцы из деревень Верхняя и Нижняя Аза, бывшего Нахичеванского уезда. Отец Арама Эгия (Илья) Восканович Хачатурян тринадцатилетним мальчуганом «в крестьянских лаптях, имея в кармане

несколько медных монет»<sup>1</sup>, пришел на заработки в Тифлис и поступил учеником в переплетную мастерскую. Впоследствии он стал одним из лучших переплетчиков города.

Семья Хачатурянов жила на Арагвинской улице. Дом, «построенный на склоне, выходит на улицу тремя этажами. Если подняться по крутой лестнице во двор, то дом предстанет двухэтажным, а если выглянуть с верхнего этажа в окно, выходящее на противоположную от улицы сторону, то мы окажемся на первом этаже — до уровня земли не более полутора метров»<sup>2</sup>. Здесь прошли детские и юношеские годы будущего композитора.

Живой, любознательный, впечатлительный мальчик учился охотно и хорошо, сперва в пансионе С. В. Аргутинской-Долгоруковой (в разное время его окончили немало видных деятелей армянской и грузинской культуры), а затем в коммерческом училище. Проявляя интерес к живописи, поэзии, литературе, театру, Арам все сильнее увлекался музыкой, о которой мог бы сказать словами Глинки: «Музыка — душа моя». Он любил петь — дома, во время загородных прогулок с товарищами, в хоре, играл на трубе в духовом оркестре. Отец его приобрел старинный прямострунный рояль, на котором действовала лишь половина клавишей. Мальчик самостоятельно выучился играть на нем. С величайшим увлечением часами «подбирал» он понравившиеся ему мелодии, импровизировал, вслушивался в своеобразные гармонические звучания. Вскоре среди товарищей, друзей и родных мальчик прослыл пианистом, его приглашали на семейные торжества, вечеринки, где он исполнял популярные танцы, аккомпанировал певцам.

«Старый Тифлис — звучащий город, — писал он впоследствии, — музыкальный город. Достаточно было пройти по улицам и переулкам, лежащим в стороне от центра, чтобы окунуться в музыкальную атмосферу, создаваемую самыми разнообразными источ-

<sup>1</sup> Хачатурян А. Из воспоминаний. — «Советская музыка», 1973, № 6, с. 27.

<sup>2</sup> Там же.

никами: вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара; пройдешь подальше — натыкаешься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Южный город живет кипучей уличной жизнью, встречая каждое утро музыкальными выкриками торговцев фруктами, рыбой, мацони и завершая свой день сложной многоголосной полифонией несущихся со всех сторон армянских, грузинских, русских напевов, обрывков итальянских оперных арий, громоздких военных маршей, доносящихся из городского сада, где играет духовой оркестр... Нередки встречи и с хранителями древней народной культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на народных инструментах — сазе, таре, кеманче»<sup>1</sup>. Эту яркую и красочную зарисовку можно было бы дополнить упоминаниями о колоритнейших грузинских и армянских танцах, остроумных куплетах кинто. В Тифлисе было отделение Русского музыкального общества, музыкальное училище, которое одно время возглавлял М. М. Ипполитов-Иванов, итальянский оперный театр, сюда приезжали Ф. Шаляпин, Л. Собинин, С. Рахманинов, К. Игумнов. Наконец, здесь жили талантливые музыканты, сыгравшие видную роль в становлении грузинской и армянской композиторских школ: М. Баланчивадзе, З. Палиашвили, М. Екмялян, Р. Меликян, А. Тигранян и другие.

Все это составляло основу ранних музыкальных впечатлений Арама Хачатуряна. Своеобразный многонациональный интонационный «сплав» входил в его слуховой опыт. В семье Хачатурянов постоянно звучала армянская народная музыка, произведения армянских композиторов. С особой нежностью вспоминает Арам Ильич о своей матери, Кумаш Сергеевне, знавшей множество армянских и азербайджанских народных песен и превосходно исполнявшей их. Некоторые из напетых ею мелодий позже «проросли» в его творчестве. Один из замечательных примеров тому —

<sup>1</sup> Хачатурян А. Из воспоминаний. — «Советская музыка», 1973, № 6, с. 32.



*Семья Хачатурянов.  
В центре сидит: мать, Арам и отец.  
Слева направо: братья Арاما — Сурен, Левон, Вагиник*

песня «Ворскан ахпер» («Братец охотник»), получившая широкое симфоническое развитие во Второй симфонии. И сегодня в кабинете Хачатуряна висит на стене большой портрет матери композитора в национальном армянском костюме. Тонкие красивые черты лица, стройная, полная грации и изящества фигура. «В ней все было пластично — движения, жесты, походка, речь, — вспоминает Хачатурян. — Она двигалась легко, красиво, прекрасно танцевала и пела». По словам композитора, отец тоже знал много армянских народных песен и пел их под аккомпанемент тара.



*Мать композитора*

сознание, как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои вкусы, первоначальная музыкальная основа... оставалась естественной почвой для моего творчества»<sup>1</sup>. При этом Хачатурян сумел услышать не только то, что отличало музыку одного народа Закавказья от другого, но и то, что их объединяло, отразив в интонациях многие черты общности исторических судеб, обычаев, представлений. Это позволило композитору, ставшему впоследствии классиком армянской музыки, передать в своем творчестве интернациональную близость культур Закавказья.

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

Любили искусство, были художественно одаренными людьми и братья Арама. Левон имел хороший баритон и стал довольно известным певцом; Сурен, окончив студию Станиславского при МХАТе в Москве, работал актером и режиссером; Вагинак часто выступал в любительских спектаклях.

Вспоминая о раннем периоде своей жизни, Хачатурян писал: «Я рос в атмосфере богатейшего народного быта. Жизнь народа, его празднества, обряды, его горести и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов — все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое

Первым крупным музыкально-сценическим произведением, которое услышал Хачатурян, была поставленная в Тифлисе опера З. Палиашвили «Абесалом и Этери». Она произвела на него сильное впечатление.

Детские и юношеские годы Арама Хачатуряна совпали с событиями громадного исторического значения: революция 1905 года, первая мировая война, Февральская революция, Великая Октябрьская социалистическая революция, гражданская война. В городе неоднократно менялась власть: грузинские меньшевики, немецкие, английские оккупанты. Простые люди-труженики, а с ними и семья Хачатурянов, сочувственно и с надеждой относились к нарастанию революционного движения и установлению в 1921 году в Грузии Советской власти.

Конечно, тогда еще совсем юный Арам вряд ли понимал историческое значение происходящего, но «всем своим существом ощущал рождение нового мира»<sup>1</sup>. Это новое бурно ворвалось в его жизнь. Летом 1921 года он выехал со специальным агитпоездом в Армению. «Перед нашей группой стояла задача разъяснять населению городов и сел Армении великие идеи Октября, распространять листовки, брошюры, организовывать и проводить концерты-лекции»<sup>2</sup>. Хачатурян играл на рояле и руководил хором. В музыкальное сознание молодого музыканта входили новые ритмоинтонации революционных массовых песен.

В этом же году в жизни Хачатуряна произошло событие, определившее его дальнейшую судьбу. В Тбилиси приехал из Москвы его старший брат Сурен Ильич, видный театральный деятель, организатор и руководитель недавно созданной в Москве армянской драматической студии. Ему предстояло отобрать для студии одаренную молодежь. Родители отпустили с ним двух младших сыновей — Левона и Арама. По условиям того времени путешествие было трудным, длилось оно двадцать четыре дня.

<sup>1</sup> Хачатурян А. Из воспоминаний. — «Советская музыка», 1973, № 6, с. 34.

<sup>2</sup> Там же, с. 35.

«Так мы и ехали, простаивая сутками на больших станциях, — вспоминает А. Хачатурян, — ехали дружной семьей, с песнями, плясками, веселыми приключениями... Импровизационные выступления студийцев неизменно встречали горячий отклик местной публики».

Наконец, Москва!.. Молодого Арама Хачатуряна поразили грандиозные масштабы города, величественная самобытная русская архитектура и напряженный пульс жизни столицы.

По совету брата А. Хачатурян поступил осенью 1922 года на биологическое отделение физико-математического факультета Московского университета и одновременно в Музыкальный техникум имени Гнесиных в класс виолончели к С. Ф. Бычкову, а затем к профессору А. А. Борисяку. Музыкальное развитие Хачатуряна происходило необычайно быстро. За короткий срок он не только наверстал упущенное, но и выдвинулся в число лучших учеников, удостоившись выступать на ученических концертах (соло и в ансамблях) в Малом, а однажды и в Большом зале Московской консерватории.

В 1925 году в техникуме открыли класс композиции. Хачатурян перешел в него, проявив и в этой области незаурядные способности. Руководил классом серьезный, высокообразованный музыкант, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова — М. Ф. Гнесин. Для Хачатуряна началась пора приобщения к профессиональному композиторскому искусству. Он знакомится с множеством музыкальных произведений, изучает музыкально-теоретические дисциплины, усваивает основы композиции, пишет свои первые сочинения.

М. Ф. Гнесин, как вспоминает Хачатурян, придавал особое значение идейному замыслу сочинений, прививал своим воспитанникам любовь к фольклору, развивал гармоническое чутье, вкус к импровизации, к варьированию заданной темы. Особенно ценил он в учениках проявление индивидуальности. М. Ф. Гнесин хорошо знал и любил музыку Востока и, в частности, армянскую, был лично знаком с Комитасом и Спендиаровым, в его классе



*Музыкальный техникум имени Гиссинь.  
В центре профессор А. Бориев, первый скрипка А. Хачатурян*

Р. 17 08  
Училось немало армян, в том числе и такой талантливый композитор как Аро Степанян. Педагог сумел по достоинству оценить дарование Хачатуряна, особенности его творческой индивидуальности. «Сочинения, которые он [Хачатурян] стал писать чуть ли не к концу второго года занятий, были так ярки, что уже ставили вопрос о возможности их обнародования. Ряд пьес, вскоре же создавших известность Хачатуряну, был написан им в бытность учеником музыкального училища. С самого же начала

ՀԱՅԿ ԳԵՏՈՒՆԱՅԻՆՆԵՐԻ  
ՀԱՅԿ ԳԵՏՈՒՆԱՅԻՆՆԵՐԻ  
ՀԱՅԿ ԳԵՏՈՒՆԱՅԻՆՆԵՐԻ

в сочинениях Хачатуряна заметны были зерна самостоятельного музыкального мышления и чувствовалась совершенно иная молодая и современная жизненная пульсация»<sup>1</sup>.

В 1929 году, после успешного окончания Музыкального техникума, Хачатурян поступил в Московскую консерваторию, в класс сочинения М. Ф. Гнесина, а со 2-го курса — Н. Я. Мясковского.

Выдающийся композитор-мыслитель, человек огромного обаяния, широчайшего кругозора, автор крупных симфонических и камерных сочинений, Н. Я. Мясковский создал одну из лучших композиторских школ нашей страны — «Школу Мясковского». Здесь царил атмосфера высоких интеллектуальных интересов, этического отношения к искусству. Среди учеников Н. Я. Мясковского — Д. Кабалевский, В. Мурадели, В. Шебалин, Н. Макарова и многие другие. Н. Я. Мясковский пользовался огромным авторитетом: он был учителем в самом высоком смысле слова — учителем не только мастерства, но и самой жизни. Под его руководством Хачатурян овладевал «тайнами» высокого профессионализма.

«С первых же занятий у Николая Яковлевича я был захвачен новой, необычайной для меня обстановкой. Приходя к Мясковскому, мы словно переступали порог, за которым нам открывалось во всем величии своем наше замечательное искусство, которое до того мы любили слепо, — пишет Хачатурян. — Н. Я. учил нас музыке, широко учил культуре композиторского труда и попутно связывал все это со многими явлениями в классическом и современном искусстве»<sup>2</sup>.

С большой благодарностью вспоминает Хачатурян о М. Ф. Гнесине, Н. Я. Мясковском, а также о Р. М. Глиэре и С. В. Василенко, у которых он занимался по инструментовке. Уместно напомнить, что Гнесин и Мясковский были одними из первых советских композиторов, которые стремились в крупных симфониче-

<sup>1</sup> Гнесин М. Мои встречи. — В сб.: Дружба. М., 1957, с. 343.

<sup>2</sup> Арам Хачатурян. К 60-летию со дня рождения. М., 1963.



*Профессор М. Гнесин (в центре).  
Позади него А. Хачатурян*

ских формах воплотить тему революции. Назовем хотя бы посвященный событиям 1905 года «Симфонический монумент» Гнесина и Шестую симфонию Мясковского, где в обобщенных, психологически углубленных музыкальных образах раскрыты грандиозные конфликты эпохи крушения старого и рождения нового мира, а также проблема «художник и революция». Молодой композитор участвовал в так называемом Производственном коллективе («Проколл») студентов композиторского отделения

консерватории, установивших тесный контакт с фабриками, заводами, воинскими частями, куда они выезжали с концертами и для которых писали свои сочинения. Это была одна из форм сближения студентов с рабочей аудиторией.

Неизгладимое впечатление произвело на Хачатуряна посещение в 1933 году класса Н. Я. Мясковского С. С. Прокофьевым. Творчество гениального композитора все больше и больше захватывало Хачатуряна. В свою очередь, сочинения ученика Мясковского настолько заинтересовали Прокофьева, что он увез их с собою в Париж, где они тогда же и были исполнены.

В 1934 году Арам Хачатурян окончил консерваторию с золотой медалью, и его имя занесено на мраморную доску почета. В следующие 1934—1936 годы он продолжал совершенствоваться у Н. Я. Мясковского в аспирантуре Московской консерватории. Однако воспитывала А. Хачатуряна не только освещенная великими традициями *Alma mater* — Московская консерватория, но и духовная атмосфера столицы первого в истории свободного государства рабочих и крестьян. Несмотря на трудности, связанные с решением важнейших политических, экономических, хозяйственных задач, культурная жизнь Москвы была ключом. Осуществлялась глубокая демократизация искусства, приобщение к нему широких масс трудящихся.

Это было время «бури и натиска», полное революционной романтики, огромного подъема. На обломках старой буржуазно-дворянской России рождалось новое общество. Возникла социалистическая культура, в основу которой легли ленинские принципы народности, партийности, революционного новаторства и преемственной связи с лучшим культурным наследием. Искусство обрело подлинно демократическую основу. Напомним, что прошло совсем немного времени после того, как В. И. Лениным был подписан декрет о национализации театров, консерваторий, музеев, филармоний и стали осуществляться его предначертания об искусстве, принадлежащем народу. В художественное творчество входили новые идеи, темы, образы. Рож-

*И. Миславский  
и А. Хачатурян*



денные революционной действительностью, они требовали и новых жанровых, композиционных решений, новых выразительных средств.

Становление советской музыкальной культуры отнюдь не было гладким. Шла борьба направлений, группировок, ассоциаций. Наиболее остро протекала она между Ассоциацией современной музыки и Ассоциацией пролетарских музыкантов. Сталкивались различные концепции развития искусства. У одних оно связывалось с изменением тематики (при сохранении традиционных форм и средств воплощения), у других, наоборот, — лишь с формальным новаторством. Искусство будущего виделось то как индустриальное, машинизированное (своеобразный вариант урбанизма, конструктивизма), то в условных формах революционной символики. Порою массовое заслоняло старое. Но через эти трудности роста, через все крайности и односторонности рождалось и крепло истинно новое, советское искусство высоких помыслов и глубоких чувств.

Большое значение для дальнейшего развития советской художественной культуры имело постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и создание в этом же году творческих союзов, в том числе и Союза композиторов СССР.

Все это будоражило мысль молодого Хачатуряна, требовало своего отношения, осмысления, способности отличить исторически прогрессивное, необходимое, подлинное от случайного, преходящего. В этой сложной обстановке, в сплетении многообразнейших впечатлений складывалось мировоззрение, эстетические позиции молодого композитора. Хачатурян не принимал крайностей и Ассоциации современной музыки, и Ассоциации пролетарских музыкантов. Он, как и другие передовые деятели советской культуры, шел «к новым берегам» своим путем. Многообразны впечатления Хачатуряна от культурной жизни Москвы. Он посещает театры, музеи, литературные вечера, диспуты, концер-

**МАЛЫЙ ЗАЛ**  
**24** МАЯ

**КОНЦЕРТ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**  
**АСПИРАНТА**  
Школы Высшего Мастерства

ДРАМА

**ХАЧАТУРЯНА**

**Н. ВАЛЬТЕР**    **А. ГАБРИЭЛЯН**    **А. М. ГОТЛИБ**  
**А. КЛУМОВ**    **Н. МУСИНЯН**    **А. СЕМЕНОВ**  
**Я. ТАРГОНСКИЙ**    **П. ХАЧАТУРОВ**

18 ч. 30 м. 1932

ты, репетиции, оперные и балетные спектакли. «Вместе с новыми товарищами... аплодировал Маяковскому, выступавшему с чтением новых стихов в большой аудитории Политехнического института, — вспоминает Хачатурян. — В его творчестве меня захватывало и остросовременное содержание, проникнутое дыханием революции, и поражающе смелая форма стиха, и удивительное мастерство „агитатора, горлана-главаря“, остроумнейшего полемиста, безжалостно расправлявшегося со своими литературными врагами»<sup>1</sup>. В семье брата Сурена Ильича (где он жил первое время) Арам Хачатурян познакомился со многими видными деятелями культуры: А. Неждановой, Л. Собиновым, К. Игумновым, В. Качаловым, Е. Вахтанговым, В. Мейерхольдом и другими. Громадное впечатление производят на Хачатуряна театральные постановки Вахтангова и Таирова, Станиславского и Мейерхольда. Он вспоминает о «рабочих театрах», о выступлениях «Синей блузы».

Хачатурян знакомился с произведениями Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, композиторов-романтиков, особенно полюбившихся ему Берлиоза, Листа, Вагнера. Новые горизонты открыли ему произведения классиков русской музыки — Глинки, Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Стравинского, Прокофьева. Не раз впоследствии говорил он о большом значении для него «русской музыки о Востоке»: «Она показала мне уже тогда не только возможность, но и необходимость сближения и взаимообогащения культур Востока и Запада, музыки народов Закавказья и русской, — говорил Хачатурян в беседе с автором этой книги. — Восточные элементы в „Руслане“ Глинки, в балакиревских „Тамаре“ и „Исламее“, в корсаковской „Шехеразаде“, в сочинениях Рахманинова явились для меня замечательным примером и сильным импульсом к новым художественным, творческим исканиям в этом направлении».

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Шнейерсон Г. Арам Хачатурян. М., 1958, с. 12.

На связь музыки А. Хачатуряна с традициями русской музыки о Востоке одним из первых указывал Б. В. Асафьев в своих блестящих, проникновенных по мысли и афористических по форме высказываниях.

С интересом относился молодой Хачатурян к произведениям композиторов XX века: Хиндемита, Онеггера, Шёнберга, Берга, хотя и никогда не увлекался ими. Ему ближе были яркая красочность и свежесть музыки Дебюсси, Равеля. Привлекало творчество И. Стравинского, Р. Штрауса, Б. Бартока, С. Прокофьева.

Вспоминая об одном из наиболее ярких музыкальных впечатлений тех лет, Хачатурян называет концерт в Большом зале Московской консерватории, где прозвучала Девятая симфония Бетховена и Второй концерт Рахманинова в исполнении К. Игумнова. Часто бывал он в доме прекрасной пианистки Е. А. Бекман-Щербины, где приобщался к культуре просвещенного музицирования, знакомился с известными деятелями искусства, с новыми для него произведениями Скрябина, Дебюсси, Равеля.

Уже с тех лет молодой композитор внимательно и с большой заинтересованностью следит за новыми явлениями советского музыкального искусства. Позже он вспоминает об услышанных им тогда произведениях Глиэра, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, о ярких впечатлениях от выступлений молодых тогда В. Софроницкого, Л. Оборина, С. Лемешева, И. Козловского, Е. Мравинского, А. Мелик-Пашаева и других, утверждавших передовые принципы советского исполнительского искусства.

Большую культурно-просветительскую работу в те годы проводил в Москве Дом культуры Советской Армении, где давались концерты, лекции, ставились спектакли. Арам Хачатурян исполнял здесь свои произведения, писал музыку к постановкам армянской драматической студии, руководимой Рубеном Симоновым. В личном архиве композитора сохранились авторские рукописи нот его музыкального оформления спектаклей «Разоренный очаг» и «Хатабала» Г. Сундукяна, «Багдасар Ахпар» и «Восточный дантист» А. Пароняна, а также «Макбет» Шекспира.

В этом очаге армянской культуры молодой композитор расширил свои познания истории и культуры Армении, познакомился с классиком армянской музыки А. Спендиаровым, сразу же почувствовавшим яркий талант молодого композитора и оказавшим ему поддержку. Здесь же он встречался с замечательным художником М. Сарьяном, с видным дирижером, другом Мяскового, Прокофьева и первым интерпретатором их многих сочинений К. Сараджевым, с создателями и участниками струнного квартета имени Комитаса, с известным армянским певцом Шара Тальяном и другими. Все это укрепляло и расширяло его творческие связи с Арменией и ее культурой.

Огромное значение имела также поездка Хачатуряна летом 1929 года вместе с драматической студией Дома культуры Армении на родину своих предков. Он восторгается памятниками древней архитектуры, природой, музыкой, которую слушал в той обстановке, где она рождалась и бытовала. Молодой композитор общался с рабочими, крестьянами, комсомольцами, энергично создающими новую жизнь.

В годы учебы замечательное творческое дарование Арама Хачатуряна крепло и развивалось необычайно быстро, интенсивно и целенаправленно. Он пишет много произведений в разных жанрах и формах, которые сразу же привлекли к себе внимание музыкальной общественности своей самобытностью, красочностью, темпераментом, ярким национальным колоритом, интонационной близостью армянской народной музыки. Становилось ясным: на горизонте советской музыки появилась новая звезда. Еще студентом Хачатурян был принят в Союз композиторов СССР, с которым теснейшим образом связана, вот уже более сорока пяти лет, его творческая и общественная деятельность.

Много занимался Хачатурян обработками народных песен. С большим вкусом, бережным отношением к первоисточникам и вместе с тем творчески смело обрабатывает он народные песни, танцы армянские, грузинские, азербайджанские, русские, украинские, турецкие, венгерские, таджикские, узбекские и другие.

Хочется особо отметить, что Хачатуряну всегда было чуждо любое проявление национальной ограниченности. С глубоким уважением, живым интересом относился он к музыке разных народов. Интернационализм становился одной из характернейших особенностей мировоззрения и творчества Хачатуряна.

Постоянное общение с фольклором, обработка народных песен и плясок позволили композитору глубоко постичь дух и характер народного интонирования, помогли ему выработать свой ярко индивидуальный, хачатуряновский музыкальный язык. Это явилось для композитора своеобразной творческой «лабораторией», где формировались принципы и приемы претворения народных мелодий, их ладовых, ритмических, композиционных особенностей, искались пути гармонического, полифонического, вариационного развития и создания на основе фольклорных образцов крупных (вплоть до циклических) сочинений. Конечно, это были еще первые опыты молодого композитора на том сложном, но плодотворном пути, который привел его впоследствии к блестящим результатам, когда, выражаясь словами Б. В. Асафьева, «народная музыка вкоренилась в сознание композитора как собственный язык».

Широта интересов Хачатуряна, тесная связь с современностью проявились, в частности, в созданных в это время вокальных произведениях, как обработках, так и оригинальных. Большинство из них представляют собой сольные и хоровые песни, посвященные теме нового быта, труда, молодежи, рабочего класса, воинов Красной Армии. Назовем некоторые из них: «Заводская-станковая» (сл. А. Безыменского), «Самолет» (обработка бурятской песни), «Краснофлотский марш» (сл. С. Михалкова), «Новая песня» (сл. Е. Чаренца), «Товарищ Гасан» (сл. Хнко Апера), «Пионерский барабан» (сл. С. Михалкова), «Комсомолец и комсомолка» (сл. Хнко Апера), «Комсомольская шахтерская» (сл. А. Ситковского), «Наше будущее» (сл. К. Бурунова, обработка туркменской песни) и другие. Актуальные по содержанию, ясные и доступные по форме, выразительные по музыкальному

Хочется особо отметить, что Хачатуряну всегда было чуждо любое проявление национальной ограниченности. С глубоким уважением, живым интересом относился он к музыке разных народов. Интернационализм становился одной из характернейших особенностей мировоззрения и творчества Хачатуряна.

Постоянное общение с фольклором, обработка народных песен и плясок позволили композитору глубоко постичь дух и характер народного интонирования, помогли ему выработать свой ярко индивидуальный, хачатуряновский музыкальный язык. Это явилось для композитора своеобразной творческой «лабораторией», где формировались принципы и приемы претворения народных мелодий, их ладовых, ритмических, композиционных особенностей, искались пути гармонического, полифонического, вариационного развития и создания на основе фольклорных образцов крупных (вплоть до циклических) сочинений. Конечно, это были еще первые опыты молодого композитора на том сложном, но плодотворном пути, который привел его впоследствии к блестящим результатам, когда, выражаясь словами Б. В. Асафьева, «народная музыка вкоренилась в сознание композитора как собственный язык».

Широта интересов Хачатуряна, тесная связь с современностью проявились, в частности, в созданных в это время вокальных произведениях, как обработках, так и оригинальных. Большинство из них представляют собой сольные и хоровые песни, посвященные теме нового быта, труда, молодежи, рабочего класса, воинов Красной Армии. Назовем некоторые из них: «Заводская-станковая» (сл. А. Безыменского), «Самолет» (обработка бурятской песни), «Краснофлотский марш» (сл. С. Михалкова), «Новая песня» (сл. Е. Чаренца), «Товарищ Гасан» (сл. Хнко Апера), «Пионерский барабан» (сл. С. Михалкова), «Комсомолец и комсомолка» (сл. Хнко Апера), «Комсомольская шахтерская» (сл. А. Ситковского), «Наше будущее» (сл. К. Бурунова, обработка туркменской песни) и другие. Актуальные по содержанию, ясные и доступные по форме, выразительные по музыкальному

опубликованное произведение молодого композитора), изящный, полный обаяния «Вальс-каприз» для фортепиано и «Танец» для фортепиано, в котором, наряду с армянской темой, Хачатурян использовал и узбекскую. Стремительные ритмы, заставляющие вспомнить армянские мужские пляски, сочетаются с поэтичной мелодией и нежно опевающими голосами.

Отмеченные черты показательны и для последующих инструментальных пьес Хачатуряна. Однако в музыкальной стилистике композитора важную роль играют также и иные закономерности. Речь идет об импровизационности, многообразных приемах варьирования, а также имитации тембровых эффектов, широко распространенных в восточной инструментальной музыке. В этих сочинениях появляются и такие элементы стилистики Хачатуряна, как его «знаменитые секунды», ритмические остинато. Сам Хачатурян замечает: «Эти секунды у меня — от многократно слышанных в детстве звучаний трио народных инструментов: сазандар — тар, кеманча и бубен. От восточной музыки идет и мое пристрастие к органным пунктам».

Все это легко заметить в «Поэме» для фортепиано (1927), в которой даже музыкальная «фактура — сама по себе уже звучала очень национально»<sup>1</sup>. Здесь пленяет прежде всего широта и экспрессия свободно льющегося лирического мелоса, заставляющего вспомнить замечательные армянские монодии и, в свою очередь, предвосхищающего вдохновенную кантилену II части Фортепианного концерта Хачатуряна.

Патетическая взволнованность, ритмическая раскованность, импровизационность еще ярче проявились в «Песне-поэме» для скрипки и фортепиано (1929), имеющей подзаголовок «В честь ашугов». Удачно назвал ее Г. Хубов — «концертная транскрипция ашугского искусства». Подобно тому как ашуг, достигая в своем повествовании эмоциональной кульминации, начинал петь, в «Песне-поэме» из речитативно-декламационного вступления

<sup>1</sup> Мирзоян Э. — В сб.: Арам Хачатурян. М., 1975, с. 33.

А. ХАЧАТУРЯН

Соч. 3

ПОЭМА cis-moll

для фортепиано

А. КНАТЧАТОУРИАН

Op. 3

РОЭМЕ cis-moll

pour Piano

Հ. Մ. Ի. Հ. Կոմպոզիտոր  
Наркомпрос С. С. Р. Армении  
Commissariat pour L'Instruction Publique  
de S. S. R. Armenie

рождается широко развитая мелодия, сопровождаемая выразительнейшими подголосками, ритмическими узорами. Партия рояля имитирует звучание восточных народных музыкальных инструментов саза и кеманчи.

Во всех этих сочинениях Хачатуряна можно заметить сочетание «восточной основы» с традициями русской классической музыки и некоторыми приемами музыкального импрессионизма Дебюсси (в «Танце» для скрипки и фортепиано) и Равеля (в «Поэме» для фортепиано).

Кроме указанных произведений композитор пишет «Аллегретто» для скрипки и фортепиано, «Детский альбом» для фортепиано, сюиту для альта и фортепиано, а также ряд сочинений массовых жанров: три марша для фортепиано, два марша для духового оркестра, две «Плясовые» для духового оркестра на армянскую и узбекскую темы, «Массовый танец» и «Буденовка» для фортепиано на тему известной песни А. Давиденко.

Постепенно Хачатурян переходил от мелких форм к более развернутым, от «обработки» народно-песенного и танцевального материала к его «разработке», применяя средства интонационно-тематического развития, прорастания, варьирования, по-разному проявляющиеся в армянской народной мелодике и европейской инструментальной музыке. В этой связи следует назвать струнный квартет с двойной фугой (1931), сонату для скрипки и фортепиано (1932), сюиту для фортепиано (1932), первая часть которой «Токката» завоевала широкую известность и вошла в репертуар многих пианистов. Обратясь к старинной форме, Хачатурян трактует ее по-новому. Это «восточная», «хачатуряновская» токката, с приметами музыки XX века. Характерная для данного жанра ритмическая острота, моторность, сливаются у Хачатуряна со своеобразными ритмами плясок народов Закавказья и общей динамикой звучания восточных ударных инструментов. Проявляя большую изобретательность, композитор варьирует, развивает музыкальный материал, создает непрерывное нарастание звучания. Безудержной стихии ритма, энергии, воли, напору про-

тивопоставлен в сочинении рапсодический, проникновенно лирический эпизод (*Andante espressivo e rubato*). Нельзя не подивиться мастерству, с которым молодой композитор достигает средствами пианистической техники эффекта, имитирующего звучание восточных народных инструментов (канон, дойра).

«Токката» Хачатуряна выдержала испытание временем. Созданная им в юные годы, она и сейчас сохранила всю свою прелесть и силу воздействия. «Прошло много лет со дня возникновения этой динамичной, блестящей пьесы, но исполнение ее и поныне вызывает энтузиазм публики, — пишет Р. Щедрин. — Эта полнокровная, ярко эмоциональная музыка звучит постоянно в концертных залах, в эфире, дворцах культуры, клубах. Нет профессионала, который не знал бы ее наизусть, который не относился бы к ней с чувством горячей симпатии»<sup>1</sup>.

Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1932) — замечательный пример творческого воссоздания манеры восточного музицирования. Этим, в частности, обусловлен и выбор инструментов, и характер их использования. Звучание кларнета и скрипки ассоциируется с дудуком и кеманчой, а рояль выполняет функции ударных инструментов (дойра, дафф, доол). Самобытно ладоинтонационное содержание музыки этого произведения, многофантазии проявил композитор в вариационном развитии музыкального тематизма. Особенно интересна в этом отношении I часть, представляющая собой 15 вариаций на выдержанную в духе армянских народных лирических песен тему. Каждая вариация, внося те или иные ладовые, ритмические, гармонические, тембровые изменения, словно показывает тему с разных сторон, раскрывает в ней различные нюансы, оттенки. Сочная жанровая зарисовка народной игры, полной энергии, силы и задора, дается в скерцо, также написанном в вариационной форме. В основе последней части лежит узбекская народная танцевальная тема, претерпевающая различные образные трансформации.

<sup>1</sup> Щедрин Р. Пир Музыки. — «Советская культура», 1962, 29 апреля.

Классики армянской музыки Комитас и Спендиаров не раз высказывали мысль о том, что для армянской профессиональной музыки особенно широкие возможности открывает полифония. Справедливость этого подтверждается и творчеством Хачатуряна. Еще в студенческие годы, будучи учеником знатока полифонии, «Танеева советской музыки» — Мясковского, он с большим увлечением написал несколько фуг для фортепиано (1928), представляющих значительный интерес. Это были первые шаги молодого композитора на пути создания индивидуального полифонического стиля, оказавшего влияние на творчество последующих поколений армянских музыкантов.

Длительное время фуги эти были мало известны, не публиковались и не исполнялись. Их считали ученическими работами. Лишь эпизодически вспоминал о них и сам автор, используя, в частности, две фуги в финальных частях в своих «Детских сборниках» для фортепиано. В 1968—1970 годах композитор вернулся к своим ранним фугам, сделал новые редакции и предварил каждую из пьес речитативом. Опубликованные в таком виде, они привлекли к себе внимание исполнителей и музыковедов. Знакомство с ними показывает, что созданные в самом начале творческого пути Хачатуряна, они сохранили, тем не менее, свою художественную ценность и в наше время.

Речитативы и фуги разнообразны по характеру, жанру, приемам полифонического письма. Некоторые из них носят бытовой народно-песенный и танцевальный характер. Так, например, тема фуги № 7 близка армянскому мужскому танцу «Кочари», в № 4 слышатся интонации массовой революционной песни 20-х годов. Другие развивают сферу лирическую, пасторальную, как в фуге № 6. Наконец, имеются произведения более обобщенного плана, среди которых особенно выделяется № 1. Между отдельными фугами протягиваются внутренние интонационно-тематические связи (например, 1, 4 и 7), придающие единство всему циклу. Своеобразие трактовки Хачатуряном этого старинного жанра профессиональной музыки

заключается в замене предваряющих фуги прелюдий речитативами. В этом проявились отчасти традиции армянской народной музыки, где роль речитативно-декламационного начала чрезвычайно велика.



Наряду с имитационной техникой, Хачатурян использует также одновременное сочетание в разных голосах различных мелодических линий, интонационных пластов, ритмических рисунков. Показательна в этом отношении d-moll'ная двойная fuga № 4. В 1933 году было исполнено новое произведение Хачатуряна «Танцевальная сюита» для симфонического оркестра. Д. Кабалевский писал: «Первое исполнение этого сочинения, излучавшего солнечный свет, радость жизни, душевную силу, прошло с огромным успехом и сразу же ввело молодого композитора, еще не расставшегося со студенческой скамьей, — в первые ряды советских композиторов»<sup>1</sup>. По мнению Кабалевского, «Танцевальная сюита» относится к ряду тех сочинений, которые подготовили расцвет советской музыки 30-х годов. Встречавшееся в более ранних сочинениях Хачатуряна лишь эпизодически сочетание музыкального фольклора Армении и других народов стало в «Танцевальной сюите» творческим кредо композитора. Часто, как, например, в финале балета «Гаянэ», это ассоциировалось с важным для советских людей идейным мотивом дружбы народов. Первые два номера сюиты (*Allegretto*, *Allegro ma non troppo*) — армянские. Красочная картина народного праздника в первом

<sup>1</sup> Кабалевский Д. Трижды богатый. — В сб.: Арам Хачатурян. М., 1975. с. 20.

из них построена на выразительной музыкальной теме, интонационно близкой армянской песне-пляске (пари ерг) «Чем у чем»; в основе другой — армянский круговой танец. В двух следующих номерах (*Largo*, *Allegro ma non troppo*) звучат узбекские напевы: свободная в своем импровизационном развитии любовная песня, танец и марш, создающий образ народного шествия. Заключает сюиту грузинская лезгинка (*Presto*), стремительная в своем движении, то изящно-грациозная, то огненно-темпераментная. Внезапно стихия танцевальных ритмов сменяется лирическим эпизодом, основанным на проникновенной мелодии изумительной красоты. Нарастающее развитие тем приводит к кульминации, завершающей сюиту.

Как и в предыдущих сочинениях Хачатуряна, в «Танцевальной сюите» привлекали мелодическая щедрость, выразительность тематизма, острота ритмического рисунка, яркость национального колорита, близость народной музыке Востока, проявляющаяся в ладо-интонационном, ритмическом, тембровом своеобразии произведения.

Однако было здесь и много нового. Молодой автор показал свое незаурядное оркестровое мастерство и склонность к симфоническому мышлению. В празднично нарядной, красочной партитуре «Танцевальной сюиты» ясно проступали контуры ярко индивидуального оркестрового стиля Хачатуряна. Сквозь образные, жанровые, мелодические, ритмические контрасты можно заметить стремление композитора к интонационно-тематическим связям между частями, которые, вместе с общим нарастанием динамики звучания к финалу сюиты, придают ей черты внутреннего единства. Обращали на себя внимание в «Танцевальной сюите» не только яркость, свежесть интонаций, тем, но и оригинальное применение методов мотивного, вариационного, полифонического развития.

«В танцевальной сюите я использовал несколько подлинных народных армянских мелодий. Беря народную мелодию в качестве основы, я развивал тот или иной мелодический или ритмический

образ оригинала, наслаивая на него самостоятельные мотивные образования, подголоски, гармонические краски. В результате появлялись качественно новые мелодии и ритмы, которые, однако, — я в этом убежден — ни в чем не противоречили национальной стихии армянской музыки», — писал А. Хачатурян<sup>1</sup>.

Вспоминая о некоторых ранних сочинениях Хачатуряна, Б. Ярустовский подчеркивал, что «острая полиритмия Финала „Танцевальной сюиты“... и буйная ритмическая сила „Токкаты“, и многое другое были тогда для многих в диковинку, подлинными „звуковыми открытиями“»<sup>2</sup>.

В 1935 году в Большом зале Московской консерватории в исполнении оркестра под управлением Э. Сенкара прозвучала Первая симфония Хачатуряна. Представленная как дипломная работа на окончание консерватории, она завершала плодотворнейший период учебы, подводила итог его творческих устремлений этих лет. Вместе с тем она начинала новый этап в жизни и творчестве композитора, вступавшего в пору зрелости. Аудитория, пресса, коллеги и друзья отмечали большую художественную ценность нового сочинения талантливого композитора, оригинальность и общественную значимость его содержания, богатство мелодий, щедрость гармонических и оркестровых красок и особенно яркий национальный характер музыки. «Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостями жизни», — писал Д. Шостакович<sup>3</sup>.

После сочных музыкальных «зарисовок с натуры» в своих прежних сочинениях Хачатурян в Первой симфонии вплотную подо-

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5, с. 40.

<sup>2</sup> Я р у с т о в с к и й Б. Еще раз о народности и современности в творчестве Хачатуряна. — В сб.: Арам Хачатурян. М., 1975, с. 112.

<sup>3</sup> Ш о с т а к о в и ч Д. Арам Хачатурян. — В сб.: Дружба, с. 601.

шел к идее создания крупного концепционно-целостного произведения, повествующего о прошлом и настоящем Армении, о ее прекрасной природе, мужественном, талантливом и вольнолюбивом народе, строящем новую жизнь. Симфония посвящена 15-летию установления Советской власти в республике. С этим связана ее «программа». Первая часть представляет собой эпико-драматическое повествование об историческом прошлом Армении: возникают картины многовековой борьбы за независимость и свободу, образ народа — труженика, героя. В патетически приподнятом вступлении появляются интонационные обороты, развивающиеся на протяжении всей симфонии, мотив клича, как бы собирающего народ, поступенно нисходящие интонации, выразительные опевания, оживленное соло кларнета.

Достигнув кульминации, музыка вступления постепенно затухает, подводя к основному разделу I части (*Allegro ma non troppo*). Он начинается мужественной эпической, с волевыми маршевыми ритмами, главной темой в расширенном мажоро-минорном ладу. Излагаемая первоначально октавами струнных басов<sup>1</sup> на педали валторн, она уже в экспозиции разрабатывается, заполняет в различных полифонических сочетаниях, а затем в аккордовой фактуре звучность всего оркестра. Динамика нарастает, возникает огромная звуковая «перспектива». Большую напряженность движению придают ритмические смещения, синкопы, элементы полиритмии, активные остинато в басах.

Далее на трепетном мерцающем фоне прозрачных гармоний, сопровождаемая ласковыми, нежными фразами флейт, арфы, фортепиано и альтов (*sul ponticello*), льется у виолончелей в высоком регистре широко напевная выразительная мелодия, напоминающая армянские крестьянские лирические песни. Это — проникнутая светлым и тонким поэтическим настроением побочная тема. С каждым новым появлением, благодаря гармониче-

<sup>1</sup> Следует отметить своеобразный тембровый эффект: часть инструментов играет *pizzicato*, а часть *arco*.



скому и оркестровому колорированию, она становится все более красочной.

После разработки, построенной в основном на образном переосмыслении интонаций тем побочной партии и вступления, следует реприза, где проведен весь основной музыкальный материал I части. В последний раз одновременно звучат мотивы из главной и побочной партий, и мощным оркестровым *tutti* завершается вся часть.

Содержание II части (*Adagio sostenuto*) можно определить как одухотворенное созерцание природы. Тонкими красками — мерцающие октавы в высоких регистрах флейт, арфы, а затем фортелиано, выдержанные «пустые» кварты у кларнетов — создает Хачатурян опозитизированную, полную воздуха картину притихшей южной ночи. Возникают ассоциации с музыкальными пейзажами Комитаса. На этом фоне, подобно свободной импровизации народного музыканта, льется у кларнета широкая лирическая кантилена с характерными опеваниями ладовых устоев и секвентным развитием мелодии. Ее сменяет другой, близкий по характеру, напев английского рожка. Варьируясь, обогащаясь мягкими подголосками, захватывая все новые голоса оркестра, темы достигают кульминации в контрапунктическом проведении. Это прекрасный пример симфонизации армянского народного лирического мелоса. В среднем разделе дается небольшая жанровая сценка. Над *pizzicato* струнных как бы парит танцевальная тема у флейт и гобоев, напоминающая грациозные и изящные армянские женские танцы.

В III части (*Allegro risoluto*) господствует стихия танцевальности. Стремительно врывается огненный, темпераментный мотив. Хачатурян проявляет исключительную выдумку и мастерство ритмоинтонационного варьирования. Звучность оркестра усиливается. Создается яркая картина народного празднества, веселья. Ей контрастирует психологически углубленный по настроению эпизод. И вновь все захватывает танцевальная музыка, в которой ясно различимы интонации мотива клича из Вступления

к симфонии. Излагаемый в басах, он приобретает мужественно-героические черты. Празднично-ликующим звучанием tutti оркестра заканчивается произведение.

Создавая свою симфонию, Хачатурян искал новые, соответствующие замыслу, жанровые и композиционные решения, пытался ответить на многие вопросы, которые стояли перед музыкальным творчеством Советского Востока. Наиболее сложный из них заключался в необходимости глубоко, органично сочетать закономерности, присущие армянской народной музыке, искусству ашугов, со сложившимися традициями классического симфонизма. Это открывало новые пути и перспективы развития симфонизма в композиторских школах многих народов Востока.

Как уже отмечалось, рапсодичность, импровизационность играют большую роль в творчестве Хачатуряна. Сочинение произведения в самом процессе исполнения он считает особым и одним из высших видов художественного творчества. Истоки импровизационности своей музыки композитор видит в песенной и инструментальной культуре народов Востока, в органичных и клавирных импровизациях старых европейских мастеров, а также в современной музыке. Важно, конечно, и то, что эта особенность лежит в самой природе творчества Хачатуряна. «Импровизационность моей музыки, вероятно, связана с народными истоками. Однако это мое органическое свойство композитора нельзя понимать как стремление к анархической свободе. Импровизационность — это не блуждание „без руля и ветрил“ по клавишам рояля в поисках вкусных звучаний. Импровизационность хороша, когда ты твердо знаешь, чего хочешь, чего ищешь. Тогда она помогает взлету фантазии, подъему творческих сил, созданию стройной архитектоники целого. Рядом с импровизационностью должно идти чувство логики в строении формы, вытекающей из общего идейного замысла произведения, из его содержания»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Шнейерсон Г. Арам Хачатурян, с. 27.

Свойственное музыке Хачатуряна своеобразное взаимодействие принципов импровизационности и сонатности обнаруживается и в Первой симфонии. Зародившееся еще в Трио для кларнета, скрипки и фортепиано и «Танцевальной сюите» стремление молодого композитора к единству и цельности формы, сквозному развитию реализуется в симфонии более органично. Об этом свидетельствуют многообразные внутренние интонационно-тематические связи, приемы трансформации тем и их проведение в разных частях, наконец, сама «лепка» циклической формы из одного интонационного «зерна» и т. д. В Первой симфонии углубились и стали разностороннее связи с армянской крестьянской и городской музыкой, искусством ашугов, культурой мугамов, что можно заметить во всем ладо-интонационном и метроритмическом строе сочинения, в отдельных жанровых признаках, композиционных приемах. Помимо этого симфония интересна свободным претворением в ней традиций русского классического симфонизма Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова и в особенности Бородина и Чайковского. «На моей памяти не много случаев, когда первое знакомство с новым произведением молодого композитора оставило бы столь яркое и сильное впечатление, как это было во время первого исполнения в Ленинграде Первой симфонии А. Хачатуряна. Еще до этого события мы в Ленинграде уже знали о появлении нового, многообещающего таланта, воспитанного в классе Н. Я. Мясковского», — писал Д. Шостакович<sup>1</sup>. Отмеченная глубоким чувством любви к Родине, прозвучавшая как вдохновенный, горячий и страстный голос социалистической Армении, Первая симфония положила начало целому ряду крупных произведений композитора, воспевающих новую жизнь.

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1959, № 6, с. 13.



## *Певец родной страны*

Наступил новый период в жизни Хачатуряна — период творческой зрелости, интенсивной и разносторонней деятельности. Он совпал с годами большого подъема в общественно-политической и культурной жизни Советского Союза во второй половине 30-х годов. В это время осуществлялось широкое социалистическое строительство в нашей стране. Вступали в строй первенцы пяти-

леток, проходила развернутая коллективизация сельского хозяйства. В 1936 году на Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов была принята новая Конституция Советского Союза. Весь мир восхищался легендарными полетами Чкалова, арктическими походами. Крепла братская дружба республик СССР. Рос международный авторитет нашего государства. Невиданный расцвет достигался огромным трудом и напряжением творческих сил народа, борьбой против всего враждебного революционному движению по пути прогресса. Летопись 30-х годов хранит память о героических подвигах советских воинов у озера Хасан, в районе Халхин-Гола, о пролетарской солидарности с борющейся против франкистов республиканской Испанией.

Все это находило отражение в советском искусстве, насыщая его верой в грядущее, в светлые идеалы коммунизма, волей к борьбе и энергией. Но вместе с тем и чувством настороженности, бдительности. Пришедший к власти в Италии и Германии фашизм развязал захватнические войны и оккупировал одну страну Европы за другой. Война подступала к границам СССР.

Советское музыкальное искусство достигло в эти годы значительных успехов, имевших большое принципиальное значение. Появились выдающиеся произведения, вошедшие в музыкальную классику XX века: балет «Ромео и Джульетта», опера «Семен Котко», кантата «Александр Невский» Прокофьева, Пятая симфония, Фортепианный квинтет Шостаковича, симфонии Мясковского и другие. Всенародную известность завоевали песни А. Александрова, И. Дунаевского. С 1936 года в Москве проводились декады литературы и искусства братских республик Советского Союза, демонстрировавшие громадные достижения художественной культуры народов СССР. Успешно развивалось музыкальное исполнительство. В Москве выступали выдающиеся музыканты старшего поколения и талантливая молодежь. Зарубежные гастролеры наряду с классикой показывали новые произведения современных западных композиторов Хиндемита, Шёнберга, Берга, Онеггера и других.

Только действительно большой, оригинально мыслящий, со своеобразным видением жизни художник мог выступить в это время со своими идеями, темами, творческими проблемами. Иначе легко было подпасть под чье-либо сильное влияние, утратить национальное своеобразие, либо, наоборот, скрупулезно охраняя его, пройти мимо многих новых явлений.

Арам Хачатурян оказался художником такого масштаба, такой яркой индивидуальности, что ему оказалось по плечу самостоятельное решение задач, выдвинутых временем перед музыкальным искусством. Уже в начале творческого пути Арам Хачатурян выступил «как советский художник, видящий свою высшую задачу в утверждении передового политического и нравственного идеала эпохи»<sup>1</sup>. Во второй половине 30-х годов укреплялись и расширялись его связи с нашей действительностью, жизнью советского общества. В его творчестве тех лет с большой силой, ярко и талантливо выразились ее многие стороны, дух, динамика, ритм времени.

Деятельность Хачатуряна становится все более разносторонней. В 1937 году он избирается заместителем председателя оргкомитета Союза композиторов СССР, где ведет большую работу, направленную на развитие советского многонационального музыкального искусства. Хачатурян знакомится со многими писателями, художниками, режиссерами, композиторами, исполнителями. С некоторыми из них завязываются прочные дружеские отношения.

Хачатурян интенсивно работает в разных жанрах, его популярность растет. Лучшие из сочинений композитора становятся заметными явлениями в музыкальной жизни не только Москвы, но и далеко за ее пределами.

Большое место в творчестве Хачатуряна занимает музыка для драматических театров. Любовь его к театру с юношеских лет

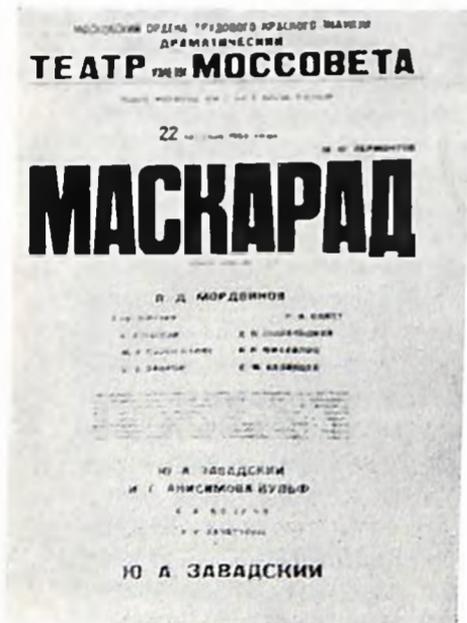
<sup>1</sup> Хренников Т. Певец социалистической действительности. — В сб.: Арам Хачатурян. М., 1975, с. 12.

была настолько сильной, что он впоследствии не раз подчеркивал: «Моя страсть к театру такова, что, если бы музыка в свое время не занимала бы мои думы, я наверное бы стал актером».

Музыка Хачатуряна становилась неотъемлемым компонентом спектакля, играющим активную роль в выявлении драматического замысла, ярко обрисовывающим эпоху, время и место действия, способствующим раскрытию характеров, психологических переживаний героев. Она развивается по законам не только театра, но и сквозной симфонизированной музыкальной формы.

Наиболее показательна в этом отношении музыка к «Валенсианской вдове» по одноименной пьесе Лопе де Вега (1940) и к «Маскараду» Лермонтова (1941). С большим увлечением работал Хачатурян над партитурой к первому из названных произведений. Ему была близка эта созданная в эпоху Возрождения блестящая комедия, в которой ситуации, перипетии, интриги служат утверждению гуманистической идеи, прославлению силы, достоинства и духовной красоты: человеческой личности. Хачатурян создал искрометную и праздничную музыку, не только полностью соответствующую стилю и характеру литературного источника, но и открывающую новые возможности музыкально-интонационного воплощения образов классической драматургии. Отдельные музыкальные номера — вступление, ноктюрн, серенады трех влюбленных, шуточная песенка Урбана, ариозо Валерио, серенада Камино, танцы — объединены логикой сквозного развития. Композитор удачно передал национальный испанский колорит и характеристики действующих лиц. В музыке хорошо схвачен дух времени, в ней много танцевальности, комедийного и лирического. Особенно удался композитору музыкальный образ Леонарды.

Новым подтверждением широты творческих интересов Хачатуряна было участие его в создании спектакля «Маскарад» Лермонтова. Совершенно иная эпоха, идейно-художественная концепция, творческий стиль. Хачатурян создал превосходную музыку к спектаклю, в которой удивительно тонко переданы



и ощущение времени, среды, и сущность драматического конфликта, и характеры действующих лиц, особенно Арбенина и Нины. Наиболее удачны в этом смысле вдохновенный, полный грусти романс Нины, поэтичный ноктюрн, галоп, проходящая словно *motto* через всю музыку лейттема браслета и, наконец, завоевавший широчайшую известность вальс. «Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если б сказать Вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, Вы не поверите. Это Лермонтов! Это его победительная и прекрасная скорбь, торжество его стиха, его мысли», — писал один

из лучших знатоков Лермонтова Ираклий Андроников. И далее отмечал он, что это «музыка глубоко современная и по фактуре, и по ощущению Лермонтова, совершенно свободная от какой-либо стилизации, от попытки „подделать“ так, чтоб трудно было отличить эту музыку от подлинного произведения эпохи»<sup>1</sup>. Симфонические сюиты, созданные на основе музыки к спектаклям, получили самостоятельную концертную жизнь. В 30-е годы Хачатурян начал работу в театре над пьесами советских авторов на современные темы. В этом он видел еще одну возможность для своего участия в решении выдвинутых нашей

<sup>1</sup> Андроников И. Вальс Арбенина. — «Огонек», 1960, № 1. с. 23.

# Вальс

3 жизни и драм Ксенофова „Маскарад“

А. Хачатурян



действительностью жизненных проблем и общения с широкой аудиторией. Здесь возникали свои задачи и трудности, вызванные обращением к нетрадиционной тематике.

В 1931 году МХАТ-2 поставил новую пьесу украинского драматурга Н. Микитенко «Дело чести», о рабочем классе, шахтерах Донбасса, о новом отношении к труду. Пьеса и спектакль были выдержаны в духе драматического плаката. Поэтому и в музыке доминируют маршевые интонации, эпизоды, напоминающие выступления «живых газет», «агитбригад».

Следующими работами Хачатуряна в этой области были: музыка к пьесе Н. Никитина «Баку» («Апшеронская ночь»), поставленной в Ленинграде в театре-студии С. Радлова (1937), и к «Большому дню» В. Киршона (Центральный театр Красной Армии, 1937).

Первая — историко-революционная хроника — повествует о борьбе за Советскую власть в Азербайджане. Пафос революционной борьбы, интернациональной солидарности трудящихся близки Хачатуряну, и именно эти главные темы спектакля получили наиболее яркое музыкальное воплощение. Запоминались героический марш аскеров, элегическая песня моряка-азербайджанца Мир Али и написанная в духе старых русских песен «воли и борьбы» песня Еремеева.

Много развернутых музыкальных номеров написал Хачатурян к пьесе «Большой день» В. Киршона о вооруженных силах Советского Союза. В центре произведения судьба сына погибшего командира Красной Армии Зори — восторженного, преданного Родине мальчика, талантливого юного композитора. Ему посвящены наиболее яркие симфонизированные музыкальные номера спектакля, завершающегося героическим реквиемом.

Театральная музыка Хачатуряна неразрывно связана с другими областями творчества композитора, в частности, с симфонической, испытывает на себе ее влияние и, в свою очередь, воздействует на нее. Не случайно крупнейший советский режиссер Ю. Завадский, вспоминая о совместной работе с Хачатуряном в театре, отмечал: «Я всегда соединяю имя Хачатуряна с театром. И дело здесь не только в том, что многие (причем превосходные) его сочинения крепко связаны с театром, музыкальным и драматическим, вся музыка композитора, включая его замечательные симфонии и инструментальные концерты, пронизана внутренним драматизмом, она всегда действенна и в высоком смысле слова театральна»<sup>1</sup>.

С неменьшим вниманием и интересом относится Хачатурян в эти годы к киноискусству, показывая отличное ощущение его специфических законов, понимание действенной роли музыки в раскрытии замысла синтетического целого. Композитор пишет музыку к двум фильмам, поставленным известным режиссером

<sup>1</sup> Арам Хачатурян. Ереван, 1972, с. 64.

А. Бек-Назаровым на студии Арменкино. Различные по теме, эпохе, жанру, они рассказывают о судьбе армянского народа и освободительной борьбе. Первая из них «Пэпо» (1935), по одноименной драме классика армянской литературы Г. Сундукяна, рисует жизнь, нравы тифлисских армян XIX века, показывает социальный антагонизм простого городского люда, ремесленников, бедного рыбака Пэпо и его друзей, с одной стороны, и армянской знати, нуворишей, буржуа — с другой. Хачатурян, отлично знавший с юных лет жизнь Тифлиса, создал красочную музыку, отмеченную тонким национальным колоритом.

«Народная песня пронизывает всю картину от первого до последнего кадра. Тут и ставшая популярной песня Пэпо, и грустная, протяжная песня женщин (обряд осмотра невесты в бане), где использована народная песня „Армянские девушки“, тут и веселые плясовые напевы друзей Пэпо, и плач дудука в сцене тревожного ожидания Пэпо»<sup>1</sup>. В финальных же кадрах, в большой массовой сцене, музыка основана на героической народной песне «Кер-оглы». Вместе с тем композитору удалось передать драматическую линию фильма, связанную с судьбой вольнолюбивых главных героев, с их переживаниями и борьбой.

Другая работа — большой историко-революционный фильм «Зангезур» (1938), повествующий о революции и гражданской войне в Армении, о борьбе народа против дашнаков за Советскую власть. Музыка Хачатуряна полна романтики, героического пафоса, насыщена драматизмом. Здесь также широко использована армянская народная песня, получающая интенсивное симфоническое развитие. Особенно показательна в этом отношении «Песня ашуга», выражающая мысли и чаяния народа, его вековую мечту о свободе. В соответствии с развитием драматического действия она трансформируется в боевую песню, плач, похоронный марш. Арам Хачатурян «поднял армянскую песню в кино до высот

<sup>1</sup> Барутчева Э., Симонян К. Музыка кино. — В сб.: Музыка Советской Армении. М., 1960, с. 323.

больших симфонических обобщений, создал метод действенной сквозной музыкальной драматургии, основанной на органичном внутреннем единстве всех компонентов кинематографической речи»<sup>1</sup>. Кроме того, Хачатурян написал в 1938 году музыку к первому таджикскому звуковому фильму «Сад», поставленному режиссером Н. Досталем, а в 1940 году — к историко-революционной ленте «Салават Юлаев» режиссера В. Протазанова.

Зазвучали в это время и новые песни композитора, живо откликнувшегося на злободневные темы. Среди них «На бульваре Го голя» (сл. С. Михалкова), «В бой, камарадос» (сл. А. Смоляна) — отклик на героическую борьбу испанского народа против фашизма, «Мы победим» (сл. Г. Лахути) — обработка таджикской народной песни, «Дочери Ирана» (сл. Г. Лахути, перевод с персидского), «Авиамарш» (сл. А. Жарова), «Песня Пэпо» (из одноименного кинофильма) и другие. Выразительные, запоминающиеся мелодии, активный динамичный ритм, тонкое ощущение национального колорита, близость интонациям современной массовой песни способствовали популярности песен Хачатуряна, занявших свое место в истории советской музыки.

Наиболее ярко композиторское дарование Хачатуряна раскрылось в его симфонических произведениях: с громадным успехом прозвучали и быстро завоевали симпатии слушателя концерты для фортепиано с оркестром и для скрипки с оркестром. В них получили дальнейшее развитие наметившиеся еще в «Танцевальной сюите» и Первой симфонии тенденции, но возникло и много нового.

Прежде всего, это появление у Хачатуряна концертности, ставшей впоследствии одной из характернейших особенностей его стиля. «Очевидно, моей творческой индивидуальности свойственна тяга к „концертности“, к стилю красочно-виртуозного письма. Мне по сердцу задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования со-

<sup>1</sup> Барутчева Э., Симонян К. Цит. статья, с. 325.

*А. Хачатурян  
и Л. Оборин*



листа-виртуоза с симфоническим оркестром», — писал Хачатурян<sup>1</sup>. К этому жанру композитор обращался неоднократно и сделал в нем немало интересных и смелых открытий. Уже первый концерт Хачатуряна, — для фортепиано с оркестром, написанный в 1936 году и впервые исполненный 12 июля 1937 года в Москве, в Сокольниках, Львом Обориным и оркестром под управлением Л. Штейнберга — стал значительным явлением в советской музыке. Критики писали о триумфальном шествии Концерта, который стал «подлинным праздником советского фортепианного творчества»<sup>2</sup>, одним из самых «репертуарных» произведений на концертных эстрадах мира. Вспоминая ошеломляющий успех премьеры Концерта в Бостоне 9 октября 1953 года, известный композитор Сэмюэл Барбер писал: «Где бы ни появлялся отныне его первый (в США) исполнитель Уильям Капелл, публика всегда заставляла его играть это сочинение. Она так и требовала:

<sup>1</sup> Из высказываний Арама Хачатуряна. — В сб.: Арам Хачатурян. Ереван, 1972, с. 27.

<sup>2</sup> Харраджанян Р. Фортепианное творчество Хачатуряна. Ереван, 1973, с. 82.

„Концерт!“ Уже во время репетиции Кусевицкий сказал мне со своей таинственной и заинтриговывающей улыбкой, приберегаемой обычно для самых больших событий: „Вы сейчас кое-что услышите, мой дорогой“. Он был прав. И сегодня, через двадцать лет, я живо вспоминаю первое впечатление от хачатуряновских красок и ритмов. Оно не стало с годами менее свежим, так как Хачатурян говорит голосом своей страны и голосом своего народа»<sup>1</sup>. Добавим еще — голосом раскрепощенного, свободного народа, уверенно строящего новую жизнь. Отсюда такая сила жизнеутверждения в музыке Концерта, отмеченного патетической приподнятостью и виртуозным блеском. От Концерта веет молодостью и радостью бытия.

Фортепианный концерт Хачатуряна — произведение новаторское. Творчески претворив особенно близкие ему традиции концертного стиля Листа, Чайковского, Рахманинова, Равеля, Прокофьева, Хачатурян открыл новые горизонты в развитии этого жанра, в трактовке его формы, композиционного строения, характера тематизма. Концерт насыщен замечательными по выразительности и красоте, разнообразными по характеру музыкальными темами, уходящими своими глубочайшими истоками к различным пластам народной музыки Востока. Мужественные и женственно-лирические, задумчивые и шуточные, песенные и танцевальные, обаятельно нежные или огненно темпераментные, они сверкают, переливаются красками, придавая музыке жизненную образность, национальную характерность, неповторимые черты хачатуряновского стиля. Полная воли и энергии, словно все увлекающая за собой, тема главной партии (*Allegro ma non troppo e maestoso*) и изысканно грациозная, поэтичная побочная определяют в своем взаимодействии и развитии лирико-эпический характер I части. Множество виртуозных пассажей, токатных фигур перемежаются с лирически напевными эпизодами в III части, в которой вновь появляется тема главной партии I части,

<sup>1</sup> Арам Хачатурян. М., 1975, с. 72.

Концерт № 18 Ф-но — А. Хачатурян  
 Andante con anima 1 = 72

звучащая здесь особенно празднично и способствующая цельности цикла.

Подлинным шедевром является II, медленная часть (Andante con anima). Здесь получает наиболее полное воплощение лирическое начало. После короткого задумчивого вступления (речитатив бас-кларнета) на мягком, колышавшемся фоне оркестра вступает чудесная, задушевная, восточная по своему складу, мелодия у рояля — основная тема части. Как вспоминает Хачатурян, она родилась из одной популярной мелодии. «Это была довольно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья. Путем коренного переосмысления этой мелодии, ее расширения и существенного развития я пришел к своей теме»<sup>1</sup>. Вот убедительный пример того, как простенькая, быть может, несколько банальная песенка превращается у большого композитора в широко развитую, классически совершенную кантилену и органично включается в новую систему художественных образов.

<sup>1</sup> Хачатурян А. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5, с. 40.



В концерте, как и в некоторых более ранних произведениях, композитор воссоздает средствами симфонического оркестра звучание народных музыкальных инструментов Закавказья.

«В концерте был сделан значительный шаг вперед по сравнению с Первой симфонией, — писал Д. Шостакович. — При большом виртуозном блеске этого произведения в нем чувствовалась глубокая мысль и еще больший симфонический размах, нежели в Первой симфонии. В этом концерте Хачатуряну удалось сочетать виртуозное богатство с глубиной содержания»<sup>1</sup>.

Летом 1940 года в подмосковном доме творчества «Руза», в окружении замечательной русской природы, в тиши, способствовавшей предельной концентрации творческой мысли, за два с половиной месяца Хачатурян написал одно из своих лучших произведений — Скрипичный концерт. Осенью этого же года, 16 сентября, сочинение прозвучало в Москве во время декады советской музыки. Исполнил его тогда еще молодой, но уже всемирно известный скрипач Давид Ойстрах. Публика и пресса восторженно приняли новый концерт. «Никогда не забыть мне праздничный вечер в только что построенном Зале имени Чайковского, когда состоялась премьера... В зале, среди слушателей, были Прокофьев, Мясковский, Шостакович, — вспоминает Д. Ойстрах и далее отмечает: — То, чем живет наша страна, сам ритм нашего времени неизменно находит воплощение в его музыке, делая ее современной в самом настоящем смысле слова»<sup>2</sup>. Вскоре Концерт приобрел широчайшую известность как одно из лучших достижений советского музыкального творчества и вошел в репертуар почти всех скрипачей мира. В 1941 году он был удостоен Государственной премии.

Б. Асафьев охарактеризовал музыку Хачатуряна как «пиршество звуков». Быть может, прежде всего это следует отнести к Концерту для скрипки. В замечательном произведении все сверкает

<sup>1</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — В сб.: Дружба, с. 454, 455.

<sup>2</sup> Ойстрах Д. Слово о художнике. — В сб.: Арам Хачатурян. М., 1975, с. 38.



*В минуту  
вдохновения*

и блестит, переливается красками, словно освещено лучами солнца. Проникнутый оптимистическим мироощущением, радостью бытия, упоением жизнью, эмоциональным накалом, он увлекает романтической приподнятостью, поражает ослепительной яркостью красок. В нем напряженно бьется пульс нашего времени.

Три части концерта — словно выхваченные из самой действительности и опозитизированные картины народной жизни, чудесной природы Армении. Мы слышим восторженный гимн жизни, родине, красоте. Музыка этого произведения удивительно поэтична, темпераментна, согрета искренним лирическим чувством, она изобилует выразительными темами, прекрасными мелодиями, привлекает остротой ритма, красочными гармониями и блестящей оркестровкой.

В Скрипичном концерте особенно ярко проявились органичные связи творчества Хачатуряна с армянской народной музыкой. Но здесь они стали опосредованнее, свободнее. Хачатурян вплотную подошел к постижению глубинных принципов народного творчества. Вместе с тем композитор претворяет традиции классических скрипичных концертов Чайковского, Глазунова и других. Произведение начинается с «призыва ко вниманию», клича. Это энергичная, остро ритмованная тема, содержащая в себе интонационные, ритмические элементы многих тем концерта и, прежде всего, стремительной, полной воли и мужественной силы главной партии. Близкая по своему ритмоинтонационному рисунку армянским мужским пляскам, она вместе с тем с первого же такта сразу узнается как типично хачатуряновская. Смело и талантливо композитор переосмысливает и переводит в иной образный строй интонации армянской лирической песни «Келе, келе» («Шествуй»). Здесь она звучит ps-концертному броско, блестяще, с большой силой и темпераментом. Интересен ее жизнеутверждающий характер, вопреки семантике использованного в ней минорного лада. Столь же народна, национальна по характеру тема побочной партии, полная поэзии, лиризма, женственной грации. Неудержимая стихия ритма главной партии сменяется здесь свободно льющимся мелосом. Фантазия композитора вносит все новые интонационные повороты, краски, расширяет диапазон развития. В теме побочной партии, как и во многих других кантиленах Хачатуряна, слились древние традиции армянской монодии с культурой европейского симфонизма. Разработка представляет собой концертное соревнование солиста и оркестра. В ней получают интенсивное развитие основные образно-интонационные сферы экспозиции. Эффектная каденция и реприза непосредственно подводят к коде, завершающей I часть торжественным утверждением темы вступления.

Во II части (*Andante con anima*) лирическое начало раскрывается с наибольшей полнотой. Это и поэтическое созерцание природы

в начале части, и сердечное излияние чувств, и страстная песня любви (основная тема). Проникновенная мелодия скрипки «расцветает», опеваётся подголосками, становится все более экспрессивной. Лишь в среднем эпизоде музыка звучит элегически, тревожно-задумчиво.

Третья часть (*Allegro brillante*) захватывает стремительным потоком быстро сменяющихся, полных огня и задора мотивов, танцевальных ритмов, интонационных, динамических, темповых контрастов, смелых полиритмических эффектов. Здесь господствует ощущение радости, силы, энергии, возникает яркая картина народного празднества, торжества, ликования.

После исполнения Скрипичного концерта в Нью-Йорке местная газета писала: «Вот нечто новое и свежее. Концерт, обладающий широтой, размахом, огненным темпераментом. Если свет — чистый свет, со всем его блеском — может быть переплавлен в звук (а в наш электронный век это, наверно, возможно), то именно это сделал Хачатурян в его шедевре»<sup>1</sup>.

С каждым годом связи Хачатуряна с жизнью, художественной культурой Армении становятся все более тесными и органичными. В 1938 году он избирается депутатом Верховного Совета Армянской ССР. Ереванский государственный театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова заказывает ему для предстоящей в следующем сезоне в Москве декады армянской литературы и искусства балет «Счастье».

Танец, пластика движений с юных лет привлекали А. Хачатуряна. Он любил смотреть, как танцует народ на свадьбах, праздниках, в быту. В эти минуты перед ним раскрывался целый мир — прекрасный, вдохновенный и глубоко человеческий.

Естественно, что особенно близкими Хачатуряну всегда были родные ему армянские танцы. Именно они прежде всего вошли в его музыку. Однако танец для Хачатуряна не только область бытовой музыки. Его влечет к себе и высокая романтика этого

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Шнейерсон Г. Арам Хачатурян. М., 1958, с. 36.

искусства. В стихии танца композитор находит широчайшие возможности художественного обобщения, музыкально-драматического развития, воплощения лирических, драматических, героических образов.

Многогранные впечатления от богатейшего народного танцевального искусства органично сливались в сознании Хачатуряна с воспринятым им прекрасным миром симфонического и музыкально-сценического танца Чайковского, Стравинского, Прокофьева.

Пластичность ритма, мелоса стала одной из отличительных черт музыки Хачатуряна. Танец же сделался элементом крупной формы — камерной, симфонической, музыкально-сценической.

«Первой стадией моей работы, — писал композитор, — было ознакомление с тем материалом, которым мне предстояло оперировать. Сюда относилась и запись различных мелодий, и прослушивание этих мелодий в исполнении различных коллективов армянской филармонии»<sup>1</sup>. Богатство впечатлений, непосредственное соприкосновение с жизнью и культурой народа обусловили воодушевление и быстроту творческого процесса. «Работа над балетом, — вспоминает далее Хачатурян, — шла необычайно интенсивно, я бы сказал, по конвейеру. Написанная мною музыка (я, как всегда, записывал ее сразу в партитуре) немедленно передавалась частями переписчикам, а затем в оркестр. Исполнение шло, так сказать, по пятам за сочинением, и я сразу же мог слышать отдельные куски созданной музыки в реальном звучании. Оркестром руководил замечательный, опытнейший дирижер К. Сараджев, оказавший мне в процессе работы большую помощь». В сентябре того же года состоялась премьера.

Балет «Счастье» (либретто Г. Ованесяна) повествует о жизни, труде и борьбе пограничников, колхозников, деревенской молодежи. В нем затрагиваются актуальные для советской литературы

<sup>1</sup> Хачатурян А. Как я работал над балетом «Счастье». — «Литература и искусство», 1939, 10 ноября.

и искусства 30-х годов темы труда, обороны страны, патриотизма. Действие протекает в армянской колхозной деревне, в цветущих садах Араратской долины, на пограничной заставе; в центре сюжета — любовь колхозной девушки Каринэ и молодого воина Армена.

Композитор создал красочные музыкальные зарисовки народной жизни. Большое впечатление оставляли массовые танцевальные сцены: проводы призывников в Красную Армию (1-я картина), сбор колхозного урожая (3-я картина), полная тревог и опасностей жизнь пограничной заставы (2-я, 4-я картины), наконец, праздник в колхозе (5-я картина).

Наряду с образом народа, меткие музыкальные характеристики получили в балете и некоторые действующие лица. Прежде всего, это относится к лирическому, отмеченному женственностью и обаянием образу главной героини Каринэ. Ее образ развит в ряде сольных танцев с подругами (в проникнутом мягкой грустью соло в I акте или плавном, грациозном танце в III акте), в массовой сцене сбора урожая, в сцене прощания Каринэ и Армена (I акт). Удачные находки имеются в музыкальной обрисовке Армена (в частности, в сцене его борьбы с диверсантами), старика Габо-бидзы (образ которого наделят подлинно народным юмором), балагура и весельчака Авета.

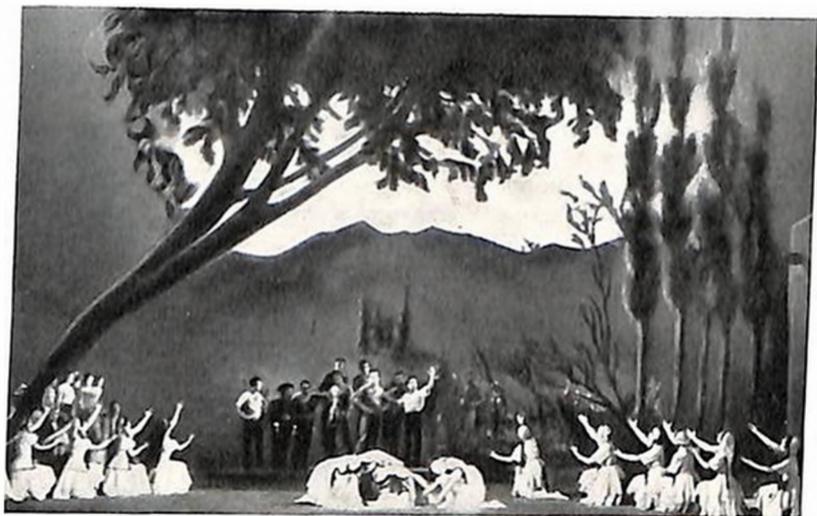
Балет содержит симфонизированные музыкальные сцены, раскрывающие наиболее драматические ситуации. Такова, например, симфоническая картина «Граница», построенная на столкновении и противоборстве главных лейтмотивов балета. Подобно некоторым другим советским композиторам, Хачатурян, стремясь усилить выразительность звучания финала, ввел в него хор, славящий Родину.

Основное достоинство музыки балета «Счастье» в ее эмоциональности, лиричности, подлинной народности. Композитор использовал замечательные образцы народно-танцевального творчества. Музыкальная ткань балета насыщена фольклорными интонациями. В ней привлекает разнообразие ритма, восходящего

к богатым в этом отношении армянским народным танцам. Средствами симфонического оркестра композитор тонко передает тембры музыкальных инструментов Кавказа.

Балет «Счастье» был показан Ереванским театром оперы и балета во время декады армянского искусства в Москве 24 октября 1939 года на сцене Большого театра Союза ССР. Общественность и пресса дали положительную оценку музыке Хачатуряна, отметили инициативу композитора, воплотившего актуальную тему в музыкально-хореографическом искусстве. Вместе с тем отмечались и недостатки сочинения. В основном они касались либретто, которое страдало схематичностью сюжетных положений, рыхлостью драматургии, слабой разработкой характеров действующих лиц. В известной мере относилось это и к музыке. Обращалось внимание на недостаточно глубокое развитие ряда музыкальных образов, иллюстративность некоторых сцен. Недостатки сочинения ощущал и сам композитор, приступивший вскоре к созданию нового балета «Гаянэ», где использовал ряд сюжетных положений и много музыкальных номеров из «Счастья».

Как уже говорилось, к концу 30-х годов А. Хачатурян выдвинулся в ряды наиболее известных и талантливых советских музыкантов. Его произведения стали исполняться по всей нашей стране и далеко за ее пределами. В ярко индивидуальном творчестве композитора отразились общие тенденции развития нашего музыкального искусства, некоторые важнейшие идейно-эстетические принципы социалистического реализма: чувство неразрывной связи с действительностью, с жизнью народа, понимание высокого общественного назначения искусства, гражданского долга художника.



## *В годы испытаний*

Огнем и пламенем ворвался 1941 год в жизнь нашей страны. Величайшие испытания выпали на долю народа. Вероломное нападение немецко-фашистских войск. Война... Проявив невиданную стойкость, мужество и отвагу, изумившие весь мир, грудью встали советские люди на защиту социалистического Отечества. Все материальные и духовные силы государства были подчинены единой цели: отстоять Родину, разгромить врага, победить.

Многие советские композиторы ушли на фронт и с оружием в руках защищали Отчизну, немало из них пало смертью храбрых. Другие верно служили Отечеству на фронте и в тылу своим искусством. Сильным духовным оружием народа в его борьбе стала музыка: она воодушевляла на подвиги, будила гнев и ненависть к врагу, в ней выражались патриотические чувства советских людей, их любовь к Родине, интернационализм. Вспомним выражавшие всенародные чувства советских людей песни «Священная война» А. Александрова, «Вечер на рейде» В. Соловьёва-Седого или такие правдивейшие художественные документы эпохи Великой Отечественной войны, как Седьмая («Ленинградская») и Восьмая симфонии Д. Шостаковича, Пятая — С. Прокофьева.

Среди композиторов-патриотов, жизнь и творчество которых полностью слились с борьбой народа, был и А. Хачатурян. С самого начала войны, с исторической битвы за Москву, и до полного разгрома врага он находился в столице нашей родины<sup>1</sup>. Москва, превратившаяся в прифронтный город, в то же время оставалась «мозгом и сердцем» всей нашей страны. В ставке Главнокомандующего рождались грандиозные планы обороны и победы. В труднейших условиях военного времени Хачатурян ведет огромную организаторскую работу на посту заместителя председателя оргкомитета Союза композиторов СССР, выступает с концертами перед воинами, в госпиталях перед ранеными, на заводах, в колхозах, пишет много новых сочинений.

В 1943 году его принимают в ряды Коммунистической партии Советского Союза. Творчество композитора вступило в новый период, оно насытилось большой драматической силой, гражданским содержанием. Ярко, выразительно зазвучала в нем героико-патриотическая тема, встали образы народного бедствия, гнева, борьбы.

<sup>1</sup> Лишь краткое время провел он в 1943 году в Доме творчества композиторов в Иванове, завершая Вторую симфонию.

В это суровое время Хачатуряном созданы песни «Море Балтийское», «Уральцы бьют здорово», «Могучий Урал» и другие. Особую известность получила его песня «Капитан Гастелло», посвященная легендарному подвигу летчика, который на своем подбитом самолете таранил фашистский военный эшелон. Композитором написаны также «Гвардейский марш», марш для духового оркестра «Героям Отечественной войны», «Русская фантазия» для симфонического оркестра, музыка к антифашистскому кинофильму «Человек № 217» (реж. М. Ромм), к трем спектаклям драматического театра. Первый из них — «Кремлевские куранты» Н. Погодина (МХАТ, 1942) — одно из наиболее значительных произведений советской драматургии, повествующее о первых годах социалистического строительства в нашей стране, о ленинском плане электрификации. Для этого спектакля Хачатурян написал большой симфонический эпизод «Ленин у карты электрификации страны», гимн Ленину в финале, песню матроса Рыбакова, ставшую одной из популярных песен Великой Отечественной войны. Через весь спектакль как своеобразная лейт-тема проходит «Интернационал».

Другой спектакль с музыкой Хачатуряна также посвящен теме социалистического строительства, романтике труда и повествует о разведке нефти в Азербайджанской ССР. Это пьеса «Глубокая разведка» А. Крона, поставленная МХАТом в 1943 году. Центральным героем является рабочий Газанфар — восторженный, целеустремленный, влюбленный в свое дело, мечтающий стать квалифицированным бурильщиком, разведчиком нефти. Яркая, художественно одаренная натура Газанфара проявляется и в том, что по жизни проходит он с песней, выражая в ней и горе и радость. С этим образом и связана, в основном, музыка Хачатуряна — три песни Газанфара: лирическая, героическая и в финале гимническая.

Третья пьеса «Последний день» («Проклятое кафе») В. Шкваркина, поставленная Театром имени Вахтангова в 1943 году, посвящена заключительному периоду Великой Отечественной войны,



А. ХАЧАТУРЯНИ

# КАПИТАН ГАСТЕЛЛО



ПЕСНЯ ДЛЯ ГОЛОСА с Ф. П.  
стихи А. ЛУГНИНА

МУЗГИЗ · МОСКВА · 1941 · ЛЕНИНГРАД

борьбе в тылу врага. Но сама пьеса оказалась мало удачной, легковесно трактовавшей большую, волнующую тему, и это в известном смысле сказалось и на качестве музыки.

Многие из названных произведений Хачатуряна часто исполнялись в период войны и полюбили слушателя, нашедшему в них отклик своим мыслям и чувствам. В 1944 году Хачатурян написал государственный гимн Армянской ССР.

Среди сочинений Хачатуряна, созданных в это время, особое значение приобрели балет «Гаянэ» и Вторая симфония.

В 1940 году Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова предложил Хачатуряну создать на основе музыки «Счастье» новый балет. К. Державиним было написано либретто «Гаянэ», в котором, в соответствии с пожеланиями композитора, сохранились некоторые сюжетные положения и ряд действующих лиц из первого балета. Новое либретто отличается более последовательным развитием сюжета, драматического конфликта, хотя оно также имеет недостатки в драматургии и в трактовке отдельных образов. Либретто К. Державина дало возможность Хачатуряну использовать в партитуре нового сочинения все лучшие номера из «Счастья». Но музыка «Гаянэ» в целом богаче, обобщеннее, симфоничнее. Партитура была завершена Хачатуряном в конце 1942 года.

В балете «Гаянэ» утверждаются идеи советского патриотизма, кровной связи в нашей стране интересов личных и общественных, воспеваются счастливая трудовая жизнь, братская дружба народов, высокие душевные качества советских людей, клеймятся позором враги социалистического общества. Преодолев во многом хроникальность, бытовизм, драматургическую рыхлость либретто, Хачатурян сумел создать музыку глубоко реалистичную, показать в ней столкновение характеров, чувства и переживания героев, народный быт и романтически опозтизированные

---

*А. Хачатурян с женой П. Макаровой проигрывает отрывки из балета „Гаянэ“*



картины природы. Прозаизмы литературного источника отступили перед силой лирического звучания музыки.

Балет «Гаянэ» — реалистическая музыкально-хореографическая повесть о советских людях, «одно из удивительных и редких по эмоциональной яркости явлений современного искусства»<sup>1</sup>.

Очень поэтичны, колоритны массовые народные сцены. Таков, например, весь I акт — сочная жанровая зарисовка, где в едином симфоническом развитии чередуются массовые танцы: «Сбор хлопка», «Танец хлопка», «Танец мужчин». Они передают радость свободного труда. Полон обаяния, грации танец девушек-ковровщиц из II акта. Изящными мелодиями, мягкими подголосками, имитациями, тонкими ладовыми сопоставлениями, удивительной напевностью музыка этого танца напоминает некоторые девичьи лирические хоры и танцы Комитаса и Спендиарова. Своеобразны мужественные, оживленные курдские пляски в III акте. Воинственные кличи, волевой, активный ритм, подчеркнутый ударными инструментами, создают ощущение неудержимой, стихийно прорвавшейся силы.

Финал балета — целая танцевальная сюита, основанная на плясовых мелодиях разных народов Советского Союза. Здесь и огненно-темпераментная лезгинка, и мужественная, полная задора и удали русская плясовая, и бурный гопак, и два контрастирующих друг другу, ритмически очень своеобразных армянских танца «Шалахо» и «Узундара». За овечьим восточным колоритом вальсом следует один из самых ярких и оригинальных номеров — «Танец с саблями». В нем проявилась стремительность и героический дух воинственных плясок народов Закавказья. Большого эффекта достигает композитор в среднем эпизоде, вводя в это «неистовство ритма» пленительную, напевную мелодию у альтового саксофона, скрипок, виолончелей. Особую нежность придают ей мягкие подголоски флейт.

<sup>1</sup> Киселев М. Балет. — В сб.: Очерки советского музыкального творчества. М.—Л., 1947, с. 53.



*„Ганна“. Сцена из IV акта.  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова*

Музыка IV акта насыщена огромной эмоциональной силой, темпераментом, динамикой, все танцы здесь органично дополняют друг друга и сливаются в едином нарастающем к финалу потоке звучания. Возникает обобщенный образ народного празднества, гимн труду, свободе, счастью. Здесь получает логическое завершение одна из ведущих идей балета — идея братской дружбы народов.

Непосредственно связаны с народными сценами и музыкальные пейзажи. Природа не просто живописный фон; она способствует более полному раскрытию содержания балета. Таковы, например, музыкальные картины в I и III актах («Сбор урожая» и «Рассвет»). В музыке «Рассвета» колоритные политональные

сопоставления, тремолирующие октавы струнных, флажолеты альтов, томные «вздохи» виолончелей и арфы, выдержанные звуки в басу, наконец, орнаментированная мелодия флейты-пикколо создают ощущение воздуха, простора, пробуждающейся природы.

Через все сочинение проходит тема духовной красоты и подвига простой советской женщины, смело вступающей в борьбу с врагами колхозной жизни; Гаянэ олицетворяет образ нового человека — носителя новой морали. И это не «резонерская фигура», а живой человек с богатым духовным миром, глубокими психологическими переживаниями; это нежно любящая мать и патриотка, преданная общественным интересам, находящая в себе силы обличить перед народом мужа-преступника. Композитор показывает глубину ее страданий и полноту завоеванного и обретенного счастья. Образ Гаянэ полон обаяния, удивительной теплоты. Вдохновенная музыка, характеризующая Гаянэ, — естественна, задушевна, она органично «вобрала» в себя интонации многих лирических тем Хачатуряна. Музыкальный язык композитора, обычно броский и красочный, становится здесь мягче, нежнее, прозрачнее. Это проявляется и в мелодике, и в гармонии, и в оркестровке. Создав многогранный образ главной героини, Хачатурян вплотную подошел к решению одной из наиболее важных и сложных задач советского искусства — художественному воплощению положительного героя, нашего современника. На протяжении всего балета Гаянэ показана в неразрывной связи с жизнью народа. Интонационная характеристика Гаянэ отмечена большим внутренним единством, подлинным симфонизмом. Впервые она предстает перед нами в I акте, в сцене ссоры с Гико (№ 3 а). Здесь звучит мотив, который в дальнейшем будет выражать активность природы Гаянэ. Насыщенный большой эмоциональной силой, он передает гнев, возмущение молодой женщины поведением мужа, лодыря и пьяницы. В наиболее драматических сценах этот мотив не раз будет сталкиваться с мотивом «враздебных сил».

В сцене ссоры и особенно в заключающем ее эпизоде (*Andante*) раскрываются и другие стороны характера Гаянэ: женственность, нежность, нравственная чистота и душевное благородство. *Andante* является эмоциональным выводом, кульминацией всей сцены. После небольшого импровизационного вступления, основанного на печально-встревоженных фразах фагота, возникает на фоне аккордов арфы и струнного квинтета выразительная, проникнутая глубоким чувством мелодия солирующей скрипки. Напевная, удивительно пластичная в своем движении, она приобретает значение лейттемы Гаянэ и будет неоднократно появляться, изменяясь и варьируясь в зависимости от музыкально-сценического действия. Так, в ее изложении виолончелями, а затем засурдиненными скрипками (№ 6) появляются интонации мольбы, сдержанной боли. Светлую грусть придают трепетно взволнованные арпеджио арфы (№ 8 а).

Во II акте Гаянэ показана сначала среди родных, подруг, друзей, пытающихся развлечь ее. Один за другим следуют грациозный танец девушек-ковровщиц, полные игривости и кокетства вариации Нунэ с их капризно причудливой ритмикой, тяжеловатый комедийный танец стариков. И вдруг атмосфера веселья и дружеской приветливости нарушается приходом Гико. Печально звучит преображенная лирическая тема Гаянэ (соло альты). Появляется ее мотив из сцены ссоры (условно назовем его мотивом гнева, стойкости). На этот раз он становится еще более взволнованным. Вновь, как и в сцене ссоры, но в усиленном звучании (тромбон, туба) вступает зловещий мотив Гико.

Гости уходят. Гаянэ укачивает ребенка и предается своим мыслям. Звучит колыбельная (№ 13) — один из самых вдохновенных номеров балета. Начинается она «всхлипывающими» фразами гобоя, затем возникает нежная, задушевная мелодия. Большой экспрессии достигает музыка в средней части, где она приобретает характер страстного душевного излияния.

К Гико приходят злоумышленники. Они решают поджечь колхоз. Тщетно пытается Гаянэ преградить им дорогу, убедить мужа



*„Гарма“. Танец курдов  
(Н. Гейслер и К. Рассадин)  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова*

не совершать преступления; она зовет на помощь. Гико отталкивает ее и скрывается вместе с преступниками. Эта сцена, отмеченная напряженным драматизмом, является продолжением сцены ссоры из I акта. В ней с новой силой сталкиваются темы Гаянэ и Гико. Грозному, зловещему мотиву «враждебных сил» противопоставляются тревожные, стонущие интонации колыбельной Гаянэ. Накопившись, у бас-кларнета возникает искаженная тема Гаянэ. Музыкальное развитие органично подводит к заключающему акт эпизоду, раскрывающему образ страдающей молодой женщины.

В дальнейшем Гаянэ появляется в последних сценах III акта: «Раскрытие заговора» и «Пожар». Вдали вспыхивает зарево, горят склады. Колхозники тушат огонь. На помощь к ним спешат пограничники и горцы. Гико пытается скрыться, но его останавливает и обличает перед народом Гаянэ. В порыве злобы и отчаяния Гико ранит ее ножом. Преступника берут под стражу и уводят. Музыка этих сцен насыщена большим драматизмом. Зловеще «крадется» в басах мотив «враждебных сил», постепенно его звучание усиливается, он захватывает все новые регистры оркестра, покрывая своим звучанием мощное tutti. Каждому



*Гаянэ — Э. Веско.  
Берлин. Немецкая  
государственная опера*

его проведению противостоят героические мотивы, среди которых и уже знакомые нам мотивы гнева и стойкости Гаянэ. Эмоциональный вывод всей картины в лирическом *Adagio* Гаянэ, где ее лейттема приобретает характер *lamento*.

Прошло время. Пострадавший от пожара колхоз «Счастье» снова вступил в строй. На праздник в честь богатого урожая приехали гости. Радостно встречаются Казаков и выздоровевшая Гаянэ. Их связывает чувство возвышенной и чистой любви. Зародившееся еще в начале драматических событий, оно раскрывается здесь полностью. Любовь Гаянэ и Казакова в данном контексте служит также утверждению идеи дружбы русского и армянского народов. Музыка словно озарена лучами солнца, проникнута ощущением света, жизни, полноты счастья. На фоне арпеджио арфы, трелей флейт и кларнета возникает восторженный импровизационный напев, напоминающий народные гимны солнцу — «Саари». Обрамленная радостными танцевальными мелодиями, появляется напевная ликующая, словно «расцветшая», лейттема Гаянэ.

Меткие музыкальные характеристики имеют и другие действующие лица. Нунэ, подруга Гаянэ, обрисована интонациями игривыми, скерцозными; Айша, курдская девушка, — нежными, томными и вместе с тем темпераментными; Армен — мужественными, волевыми, героическими. Менее выразителен Казаков (фанфарная тема), то же можно сказать и о Гико (зловещие хроматические фразы в басах).

В балете «Гаянэ» Хачатурян талантливо решил трудную творческую задачу синтеза традиций классического балета и народно-национального музыкального и хореографического искусства. Композитор удачно пользуется многообразными типами и формами «характерного» танца. Насыщенные интонациями и ритмами народной музыки, они обрисовывают быт и некоторых

---

*Гаянэ — Т. Фесенко, Гико — В. Островский.*  
*Ленинградский Малый театр оперы и балета*



персонажей. Таковы мужской танец и танцы девушек в I акте, курдский танец — в III. Для основных героев — Гаянэ, Армена, Нунэ — композитор создает танцы-портреты. Напомним отличающиеся друг от друга вариации Армена, Нунэ, а также Гаянэ — своеобразный лирический монолог, комедийный дуэт Нунэ и Карена, вызывающий ассоциации с армянскими народными дуэтами типа «Абрбан», наконец, драматическую сцену ссоры (II акт). Партитура балета «Гаянэ» содержит развернутые симфонические картины («Рассвет», «Пожар»), непосредственно включенные в развитие действия. В них проявились талант и мастерство Хачатуряна-симфониста. «Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку. Я это задание твердо поставил перед собой, и мне кажется, что всякий пишущий оперу или балет должен это сделать»<sup>1</sup>.

В зависимости от содержания, драматургической роли каждой сцены, Хачатурян обращается к различным музыкальным формам — от простейших куплетных, двух- и трехчастных до сложных сонатных построений. Отдельные номера объединены в развернутые сцены. Показательны в этом отношении I акт, обрамленный интонационной и тональной аркой; непрерывный в своем драматическом нарастании, насыщенный сильными контрастами II акт.

Значительное место в интонационной драматургии балета занимают лейтмотивы (Гаянэ, Армена, Казакова, Гико, «враждебных сил» и др.), развитие которых придает музыке единство, способствует раскрытию образов, обуславливает симфонизм балета. Широко использует Хачатурян в «Гаянэ» подлинные образцы народной музыки: трудовые, шуточные, лирические, героические песни и танцы (армянские, русские, украинские, грузинские, курдские). Обогащенные хачатуряновской гармонией, полифонией, оркестровкой, мощным симфоническим развитием, народные

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. Моя работа над балетом «Счастье». — «Хорурдаин Айастан» (на арм. яз.), 1939, 2 октября.

мелодии засверкали яркими красками, приобрели новое художественно-образное значение. В «Сборе хлопка», например, композитор обработал народную мелодию «Пшати цар» («Пшатовое дерево»), применив ритмоинтонационное варьирование, мотивное дробление, объединение отдельных попевок. В «Танце хлопка» чередование мелодии лирической народной песни-пляски «Гна ари ман ари» («Иди и возвратись») и двух массовых танцев-гёндов образует своеобразную форму рондо. Стремительный в своем движении «Танец мужчин» вырастает из мотивов народных мужских плясок. Замечательно переданы в нем колорит армянских героических и свадебных танцев, характер звучания народных инструментов (композитор ввел в партитуру и народный ударный инструмент дайру). Особенно большое симфоническое развитие получают народные танцы «Шалахо», «Узундара», «Русская плясовая», «Гопак», а также украинская песня «Как пошел, пошел козел» в IV акте. Композитор показал тонкое понимание характерных особенностей музыки разных народов, нередко «инкрустируя» свою музыку отдельными попевками, фрагментами народных мелодий.

Народная музыка звучит в «Гаянэ» не только в фольклорных эпизодах. Ее интонациями проникнута вся партитура балета, собственные темы Хачатуряна, подголоски, орнаменты. Замечательным примером народности музыкального языка служит «Колыбельная». В каждой ее интонации, в приемах развития можно обнаружить черты, свойственные армянским лирическим песням. Вступление имеет в своей основе народный причет; начало мелодии «Колыбельной» типично для зачинов многих армянских народных песен; в конце среднего раздела органично введен мотив из танцевальной песни «Чем, чем крна хагал» («Нет, не могу плясать»).

Партитура «Гаянэ» дает яркое представление об отмечавшемся ранее творческом претворении Хачатуряном традиций русской классической музыки. Это сказывается в характере развития народных тем, в создании на их основе развернутых музыкальных



*„Ганго“. Лейпциг. Большой оперный театр*

*Ганго — М. Дроздова, Армен — В. Гордеса.  
Музыкальный театр имени К. С. Станиславского  
и В. И. Немировича-Данченко* ▶



форм, в приемах симфонизации танцевальной музыки, в сочной жанровой звукописи, в интенсивности лирического высказывания, наконец, в самой трактовке балета как музыкально-хореографической поэмы, драмы.

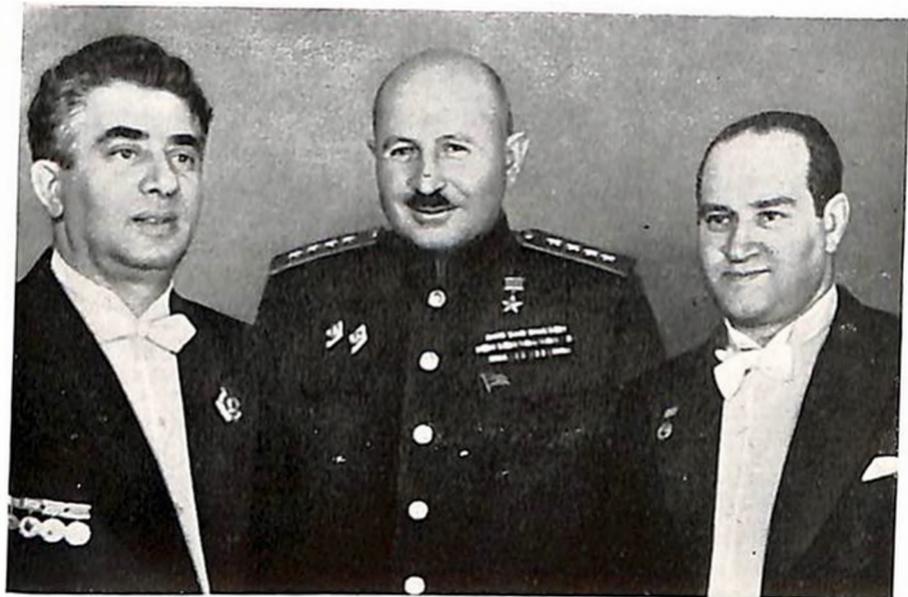
Балет «Гаянэ» прочно вошел в репертуар советских и зарубежных театров. Как уже говорилось, впервые он был поставлен Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета имени С. М. Кирова в декабре 1942 года в Перми, где в военные годы находился театр. Новые постановки тем же театром были осуществлены в 1945 и 1952 годах. Весною 1943 года «Гаянэ» была удостоена Государственной премии. В дальнейшем балет ставился в Ереванском театре оперы и балета имени А. Спендиарова, в Москве, в Государственном академическом Большом театре Союза ССР, а также в других городах нашей страны и за рубежом.

Широчайшую популярность завоевали и три симфонические сюиты, составленные Хачатуряном из музыки балета «Гаянэ».

«Музыка „Гаянэ“ покоряет слушателя необыкновенной напоенностью жизнью, светом, радостью. Она рождена любовью к своей родине, к ее замечательным людям, к ее богатой, сказочной природе, — писал Д. Кабалевский. — В музыке „Гаянэ“ много мелодической красоты, гармонической свежести, метроритмической изобретательности. Ее оркестровое звучание великолепно»<sup>1</sup>.

Сценическая судьба балета «Гаянэ» сложилась необычно. Почти в каждой постановке пытались более полно и убедительно раскрыть партитуру. Нередко вводились новые драматические ситуации, придававшие злободневный характер отдельным картинам. В связи с этим частично изменяли сюжет, иногда даже вопреки характеру и стилю музыки. Для спектакля Большого театра Союза ССР Б. Плетневым было написано либретто с совер-

<sup>1</sup> Кабалевский Д. «Емельян Пугачев» и «Гаянэ». — В сб.: Советская музыка, вып. 1. М., 1943, с. 53, 54.



*... с маршалом И. Баграмяном и Д. Ойстрахом*

шенно новым сюжетом, драматическим конфликтом, действующими лицами. Оно повествует о жизни охотников в горах Армении, воспеваает любовь и дружбу, верность и мужество, клеймит позором измену, эгоизм, преступление против долга. Надо сказать, что это либретто потребовало от композитора не только кардинальной перепланировки партитуры балета, но и написания новых музыкальных номеров. К ним относятся драматизированные танцевальные эпизоды, в которых использованы популярные песни композитора. Например, начало I акта и аналогичный эпизод в последней картине построены на известной хачатуряновской «Песне о Ереване»; в одном из сольных танцев I акта звучат интонации «Армянской застольной», а в финале 2-й картины

II акта — «Песня девушки». В новой партитуре еще более интенсивное симфоническое развитие получили лейтмотивы.

Балет «Гаянэ» вошел в сокровищницу нашего музыкально-хореографического искусства как талантливое воплощение важной и актуальной темы современности. «Балет А. Хачатуряна „Гаянэ“, — писал Ю. В. Келдыш, — одно из выдающихся произведений советского музыкального театра. Музыка „Гаянэ“ завоевала широчайшую популярность. Яркая национальная характерность, огненная темпераментность, выразительность и богатство мелодического языка, наконец, увлекательное разнообразие звуковой палитры в сочетании с широким размахом и драматургической образностью — таковы основные качества этого замечательного произведения»<sup>1</sup>.

Созданная в годы Великой Отечественной войны Вторая симфония — героико-трагическая эпопея, повествующая о борьбе за свободу и независимость Родины, о величии духовного подвига народа, о патриотизме советских людей. Это монументальное произведение, насыщенное драматизмом, острыми эмоциональными контрастами, сильнейшими кульминациями. В нем бушуют бури и грозы, сталкиваются противоборствующие силы, раскрываются поистине эпохальные коллизии. Как Седьмая и Восьмая Шостаковича, Пятая Прокофьева, Вторая симфония Хачатуряна проникнута подлинным гуманизмом, верой в победу советского народа. «Создавая ее, я стремился воплотить в музыке те думы и чувства, которыми живет сегодня наш народ», — говорил Хачатурян. Композитор вспоминает, что мысль о создании Второй симфонии появилась у него еще в самом начале войны, в героическое время «борьбы за Москву». Он много думал об этом замысле, делал наброски. Но вплотную к созданию симфонии приступил летом 1943 года, во время своего пребывания в Доме творчества композиторов в Иваново. Работа шла необычайно

<sup>1</sup> Келдыш Ю. Новая постановка «Гаянэ». — «Советская музыка», 1952, № 2, с. 85.



... с С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем

быстро, и уже 30 декабря 1943 года произведение с громадным успехом исполнялось в Большом зале Московской консерватории государственным оркестром СССР, под управлением Б. Хайкина. В 1946 году Второй симфонии была присвоена Государственная премия.

В этом сочинении раскрылись новые стороны творчества Хачатуряна, его музыка обогатилась новыми красками, ей стали ведомы и героика, и трагедия. «Вторая симфония — это, пожалуй, первое сочинение Хачатуряна, в котором трагическое начало поднимается на такую большую высоту, — писал Шостакович. — Но несмотря на свою трагическую сущность, это произведение полно

глубокого оптимизма и глубокой веры в наше правое дело, в нашу победу. В симфонии много траурных звучаний и в то же время ликующего торжества. Сочетание трагического и жизнеутверждающего приобретает здесь большую силу»<sup>1</sup>.

Симфония охватывает большой круг образов, в ней сочетаются высокая гражданственность с проникновенной лирикой, трагедийность с героикой, эпос с драмой. Это целостная музыкально-драматургическая концепция, отмеченная внутренним единством и тематической связью частей, интенсивным сквозным развитием. Ярко самобытный музыкальный язык симфонии отличается разнообразием и богатством оркестровых, гармонических средств, приемов полифонического письма. Обращают на себя внимание, в частности, используемые композитором в драматургических целях приемы контрастной полифонии, полиритмия, политональные соотношения, применение лейтмотивов, лейтритмов, лейттембров.

Музыка симфонии захватывает большой эмоциональностью, образностью. Яркий национальный характер придают ей органичные связи с ладоинтонационными, метrorитмическими особенностями армянской народной музыки. Особо следует подчеркнуть ладовое своеобразие (переменные, расширенные лады, включающие элементы различных ладовых сфер), обуславливающее выразительность мелодий, гармоний (со смелыми политональными образованиями), полифонии и т. п. Вместе с тем новаторская по содержанию и языку симфония Хачатуряна развивает классические традиции, особенно Бородина, Чайковского, в ней немало общего и с симфониями Прокофьева и Шостаковича.

I часть (*Andante maestoso. Allegro agitato*), написанная в классической сонатной форме, начинается развернутым вступлением, вводящим в драматически напряженное музыкальное действие симфонии. Здесь зарождаются отдельные интонации, ко-

<sup>1</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — В сб.: Дружба, с. 605.

тые играют большую роль в становлении всего музыкального тематизма симфонии. Вступление построено на двух контрастных мотивах. Первый — мотив набата. Грозно и тревожно, как весть о надвинувшихся на страну бедствиях, как призыв к борьбе, звучит он у всего оркестра фортиссимо на фоне барабанной дроби, тремоло литавр и контрабасов.

Особую напряженность ему придают нисходящие интонационные обороты по ступеням уменьшенного септаккорда, тонический органный пункт в басу, тритоновые созвучия, ритм медленного марша, тембры колокола и фортепиано<sup>1</sup>.

Второй мотив (струнный квинтет) насыщен скорбными интонациями, близкими армянским народным причетам, плачам. Здесь обращают на себя внимание экспрессивные трагические гармонии (уменьшенные с задержаниями, побочными тонами). Это словно отклик народа на грозную весть о войне.

Сопровождаемая сумрачно настороженными октавными ходами струнных басов (*pizzicato*), вступает у альтов мужественная и вместе с тем сдержанно-печальная тема главной партии. Начало ее содержит интонации армянской народной песни «О чем, родная, плачешь ты». Однако в симфонии лирической мелодии придан волевой, «наступательный» характер. Ее можно назвать темой борьбы, мужества, стойкости. Во втором проведении вновь слышится мотив набата, стремительно врываются ритмоинтонации, восходящие в своих истоках к армянским героическим пляскам типа «Кочари». На их основе возникает в замедленном движении у фагота первая тема побочной партии. Вторая тема побочной партии представляет собой страстное лирическое высказывание, полное тревоги и печали.

Разработка — яркая картина борьбы. В напряженном драматическом столкновении получают развитие основные темы. Все более мужественной, героической становится тема главной партии.

<sup>1</sup> Именно эта набатная тема и дала основание Г. Хубову назвать произведение «Симфонией с колоколом».

В музыку врывается танцевальный мотив из побочной партии. В своеобразном тембре деревянных, труб, малого барабана и ксилофона он приобретает зловещие черты «пляски смерти». Тема главной партии (тема борьбы) звучит с богатырской силой, огромным напором в мощном аккордовом изложении сперва у трех труб, а затем у четырех валторн и двух тромбонов. Из нее вычленяются героические интонации (унисон четырех тромбонов, литавр, контрабасов *pizzicato*).

После небольшой интермедии наступает смысловая кульминация разработки. Она основана на лирических интонациях вступления и побочной партии, сопровождаемых сумрачно звучащей у бас-кларнета и фагота трансформированной темой борьбы. После репризы в постепенно затухающей звучности небольшой коды слышатся отголоски видоизмененных темы борьбы и мотива набата.

Вторая часть (*Allegro risoluto*) — скерцо, полное мужественной силы, огненного темперамента. По мысли композитора, оно рисует отдых после бранных трудов. Но это не просто жанровая зарисовка. В музыке скерцо развиваются образы тревоги, воли к борьбе, а в эпизоде *Andante con passione* и лирические настроения. В основе II части лежат ритмоинтонации из побочной партии I части. Возникнув в тревожно приглушенном звучании скрипок, они, варьируясь, захватывают все новые группы оркестра, словно набирая силу и энергию. Напряженность усиливается остинатными триолями у струнных басов и подчеркнуто резкими сигналами меди. Как воспоминание о мирной жизни, возникает пленительно нежная, полная грации мелодия поэтического танца. И вновь все сметает стремительное развитие основного мотива.

В среднем разделе музыка драматизируется. Подобно призывным сигналам звучит в различных голосах оркестра основной мотив, напряженность нарастает. В бушующем звуковом потоке слышатся печальные, скорбные интонации. Из них возникает лирический эпизод — полифонический ансамбль трех виолончелей



с английским рожком и альтом, завершающий средний раздел II части. Включение в самый «разгар» драматического действия, либо сразу после него, лирических эпизодов (как эмоциональных откликов на события) — характерный для Хачатуряна прием. Третья часть (*Andante sostenuto*) — грандиозное траурное шествие, реквием памяти героев, обобщенное выражение всенародного горя. На фоне напряженно звучащего в ритме похоронного марша оstinатного баса (литавры, ударяемые палочкой от малого барабана, арфа, фортепиано, виолончели *pizzicato*) вступает выразительная тема, полная глубокой и сдержанной скорби. В основе ее лежит армянская народная песня на слова поэта А. Исаакяна «Ворскан ахпер» («Братец охотник»). В ней поется о матери, обращающейся к охотнику в надежде узнать у него о своем пропавшем сыне. Охотник рассказывает ей о подвигах и гибели ее сына-героя. Композитор творчески переосмыслил мелодию народной песни. Широкая в своем импровизационном развитии, своеобразная в ладовом отношении, тема насыщена интонациями причета, стона, плача. Троекратное, все нарастающее проведение ее создает впечатление приближающегося траурного шествия. На том же оstinатном ритме секстаккордами у струнных излагается средневековая секвенция «*Dies irae*». После сильного *crescendo* она проходит (у скрипок и альтов) одновременно с главной темой части (у английского рожка, валторны и виолончелей).

В напряженном становлении музыки III части постепенно возникают интонации набата, призывного клича, гневные возгласы. Горе, скорбь народа рождает гнев, неуклонную волю к борьбе. Трагическое сливается с героическим. Постепенно музыка затихает. В последний раз проходит основная скорбная тема, и, наконец, остается лишь ритм траурного марша (литавры и арфа), «снимаемый» струнными басами.

IV часть (*Andante maestoso, Allegro sostenuto*) — развязка драматического конфликта, идейный вывод всей симфонии. Утверждается непоколебимая вера в конечную победу советского народа

в священной борьбе. Ликующе и вместе с тем сурово звучат победные фанфары (трубы, а затем вместе с ними валторны и тромбоны). Отголоском грозных событий проносится тревожное тремоло струнных, содержащее в себе интонации мотива набата и темы «Dies irae». На фоне широких фигураций струнных медные инструменты поют торжественный гимн — славу народу-герою. Возникает представление о многоголосном хоре. Звучность все ширится и достигает громадной силы. Особую мощь и грозный характер придают теме гимна восходящие и нисходящие (в противодвижении) поступенные ходы, напоминающие интонации из I части. Это один из характерных примеров интонационно-тематических связей и перевоплощений. В большом среднем разделе рождается вторая тема. Основу ее составляют мелодические взлеты, патетические возгласы, широкая интервалика, скорбно ниспадающие задержанные секунды. В развернутой репризе гимн звучит с новой силой, торжественно и величаво. Но борьба еще не закончена, в музыке репризы сохраняется мужественно-суровый колорит, ощущение тревожной настороженности. Завершает симфонию кода, в которой мощно звучит грозно-торжественный мотив набата, сочетающийся с интонациями темы-гимна.



### *На вершине творческого пути*

Кончилась война. Пройдя через тяжелые испытания, изумив весь мир своей стойкостью, мужеством и героизмом, советский народ одержал великую победу. Страна ликовала. После долгих месяцев затемнений вновь зажегся свет в городах и селах. Лица людей озарились радостной улыбкой. Домой возвращались воины. Радость победы и завоеванной мирной жизни наполнила искус-

ство первых послевоенных лет. Она нашла яркое выражение в творчестве многих советских композиторов, в том числе и в новых произведениях Хачатуряна, прежде всего в Третьей симфонии и Концерте для виолончели с оркестром. Трагические коллизии, драматизм и тревожность Второй симфонии сменились в этих сочинениях образами счастья и красоты. Композитор словно говорил, обращаясь к людям: цените завоеванную жизнь, в которой все прекрасно, цените свободу. В Музыкае Хачатуряна снова засверкало солнце. Светлая лирика озарила ее. Нескончаемым потоком полились восторженные, полнозвучные мелодии. Наиболее характерным в этом отношении сочинением явилась одночастная Третья симфония, посвященная победе советского народа и приуроченная к празднованию 30-летия Великого Октября. «Я хотел в этом сочинении выразить чувство радости и гордости советского народа за свою великую и могучую родину», — говорил Хачатурян в беседе с автором этой книги. Как справедливо отмечал Г. Хубов, композитора увлекла смелая идея создания современной «Победной симфонии»<sup>1</sup>.

Задуманное как масштабное произведение, вызывающее ассоциации с грандиозными музыкальными «полотнами» Берлиоза, композиторов французской революции 1789 года, она как бы предназначена для исполнения на улице, площади, перед многотысячной аудиторией. Голос композитора словно обращен к человечеству. Здесь все приподнято и предстает в гиперболизированных масштабах: грандиозный состав оркестра (тройной с приданными 15 трубами и органом), обилие мощных фортиссимо, многозвучных tutti. К этому произведению полностью могут быть отнесены слова самого композитора: «У меня громкая манера разговаривать в музыке»<sup>2</sup>.

Третья симфония — взволнованная, полная патетики ода, гимн народу-победителю. Победным кличем, собирающим народ

<sup>1</sup> Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1968, с. 37.

<sup>2</sup> Медведев А. «Спартак». — «Советская музыка», 1968, № 10, с. 55.

на праздничное торжество, звучит у 15 труб на фоне тремоло струнных, там-тама и прерывистой дроби барабана призывная тема главной партии (*Allegro moderato, maestoso*). В ее интонациях можно услышать отголоски армянских народно-эпических песен типа «Мокац Мирза». В тему включаются восходящие по ступеням уменьшенного септаккорда, а позже квинтдецимаккорда фанфарные сигналы на танцевально заостренном ритме. Появляются, как в партитурах старых мастеров, напряженно звучащие органные пассажи, секвенции... «Виртуозные интерлюдии органа... словно красочные полотнища, обвивают аккордовую колоннаду торжественной темы», — образно пишет Г. Хубов<sup>1</sup>.

Возникает «широкоэкранное», полижанровое (клич, гимн, танец, импровизация) полотно. Создается впечатление заполненной людьми площади, гула, движения масс, ликующих возгласов. После ряда проведенных тем главной партии появляется побочная — выразительная, светлая гимническая песня. Привольно, полнозвучно льется она, прославляя жизнь, свободу, счастье. Это одна из лучших хачатуряновских мелодий. Насыщенная глубоким лирическим чувством, большой эмоциональной силой, своеобразная в ладоинтонационном отношении, она излагается первыми скрипками на мерном волнообразном фоне остальных струнных, затем проводится другими инструментами, захватывает новые регистры, тональности, обогащается сопровождающими «поющими» голосами. В разработке тема подвергается многообразным вариационным изменениям. Победным, торжественным апофеозом звучит реприза. В связи с Третьей симфонией Хачатуряна, рожденной временем, когда чувства ликования, радости рвались из груди с неудержимой силой, уместно вспомнить слова Б. В. Асафьева: «Искусство А. Хачатуряна зовет „Да будет свет! И да будет радость!“»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Хубов Г. Арам Хачатурян, с. 288.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Арам Хачатурян. — В кн.: Очерки об Армении. М., 1958, с. 31.

Симфония была впервые исполнена 25 декабря 1947 года в Большом зале Московской консерватории оркестром под управлением Е. Мравинского, партию органа исполнял И. Браудо.

Незадолго до Третьей симфонии, летом 1946 года, Хачатуряном был написан Виолончельный концерт. Очень мелодичная, изобилующая замечательными темами музыка Концерта проникнута глубоким чувством. Это относится уже к I части, с ее великолепной главной темой, отличающейся большой эмоциональной силой, и побочной темой, написанной в духе народных импровизаций. Во II части достигают своей кульминации светлое лирическое начало, широкий песенный разлив. Последняя часть полна жизни и огня. Оживленные танцевальные ритмы сменяются в центральном эпизоде новой импровизационно-напевной темой, а в коде — певучей темой из I части; эти темы утверждают основную идею произведения — прославление жизни.

С большим успехом Концерт был исполнен 30 октября 1946 года в Москве С. Кнушевицким; дирижировал А. Гаук.



В один год с Виолончельным концертом Хачатуряном был написан вокальный цикл на стихи армянских поэтов, состоящий из трех концертных арий для высокого голоса с оркестром. Если инструментальный концерт уже давно стал для композитора одним из самых любимых жанров, в котором ему удалось накопить значительный опыт, то к вокальному циклу он обращался, по существу, впервые.

Первая ария («Поэма») написана на стихи А. Туманяна «Подражание народному» (перевод В. Брюсова). Композитор находит выразительные лирические интонации, близкие по духу ашугским любовным песням. Они получают интенсивное развитие, доходящее до больших кульминаций в вокальной и, в особенности, в оркестровой партиях. Оркестр здесь является равноправным средством в раскрытии поэтического содержания.

В основе второй арии («Легенда») лежит романтическая баллада «Ахтамар» классика армянской литературы О. Туманяна (перевод К. Бальмонта). В ней рассказывается о любви отважного юноши к прекрасной девушке Тамар и о его гибели в пучине волн озера Ван. Хачатурян создал развернутое вокально-симфоническое произведение, ярко и выразительно передав драматический конфликт и глубокие чувства героев.

Источником для третьей арии («Дифирамб») послужило стихотворение известного армянского писателя XIX века М. Пешикташляна «Вы не туда несетесь, песни» (перевод Л. Уманского). Элегическим, несколько печальным стихам композитор придал характер восторженного и страстного любовного признания.

С каждым годом советский народ шел к новым свершениям. Быстро залечивались тяжелые раны, нанесенные войной. Жизнь входила в мирную колею. ЦК КПСС возглавил и направил волю, энергию, творческий энтузиазм народа на решение грандиозных задач, связанных с дальнейшим движением советского общества на пути к коммунизму. Возникли гиганты социалистической индустрии, новые города, заводы, фабрики. Советские люди проникли в космос и постигли тайны микромира. Больших успехов достигли наука и искусство, в том числе и музыкальное. В важнейших партийных документах неизменно подчеркивается важная роль музыки в духовном, эстетическом воспитании человека. Советская музыкальная культура вступила в новый период своего развития и достигла значительного подъема. Вместе с другими передовыми композиторами Хачатурян продолжает стоять в первых рядах деятелей нашей музыкальной культуры. Все шире



*После вручения ордена Трудового Красного Знамени*

и разностороннее становятся его творческие связи с различными драматическими и музыкальными театрами, с киностудиями. Он с большим увлечением пишет музыку к драматическим спектаклям и фильмам, осознавая серьезность и важность этой работы, предъявляющей большие требования к фантазии композитора, его дару и мастерству музыкального драматурга и симфониста. Здесь его привлекают темы, отличающиеся значительностью содержания и глубиной проблематики. Под непосредственным впечатлением Великой Отечественной войны Хачатурян создает в 1949 году музыку к грандиозной киноэпопее «Сталинградская битва» режиссера В. Петрова. Музыка насыщена большим драматизмом, содержит написанные «крупным штрихом» батальные музыкальные картины. Через весь фильм проходит выразительная лейттема мужества, героизма, подвига народа, в которой использована известная народная песня «Есть на Волге утес».



*Кадр из кинофильмов  
„Адмирал Ушаков“ и „Отец“*

В партитуре Хачатуряна она получает большое симфоническое развитие, завершаемое финальным гимном Победе. «В этом произведении, — пишет композитор, — мне хотелось запечатлеть волнующие эпизоды Великой Отечественной войны, образно воплотить стойкость и мужество советского народа, его высокий патриотизм, его негибаемую волю к победе»<sup>1</sup>. Музыка к кинофильму «Сталинградская битва» легла в основу получившей самостоятельную концертную жизнь симфонической сюиты того же названия. Она состоит из восьми номеров: «Город на Волге», «Нашествие», «Сталинград в огне», «Враг обречен», «В бой за Родину», «Вечная слава героям», «Вперед к победе» и «Есть на Волге утес».

Теме Великой Отечественной войны посвящены и ленты «Русский вопрос» (1947) и «У них есть Родина» (1949) с музыкой Хачатуряна. О патриотизме рус-

ских людей, славе русского оружия, о выдающемся флотоводце адмирале Федоре Ушакове повествует кинодилогия режиссера М. Рошаля «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы»

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Хубов Г. Арам Хачатурян, с. 301.

(1953), успеху которой во многом способствовала выразительная музыка Хачатуряна. Через весь фильм проходит мелодия удалой матросской песни «Вражья сила, расступайся!». Она звучит в увертюре, в сцене спуска кораблей русского флота, в Реквиеме памяти павших в бою моряков. Рассказывая о своей работе, Хачатурян считал нужным подчеркнуть особую сложность замысла Реквиема. «По-разному провожали в последний путь русских моряков освобожденные ими греческие крестьяне, боевые товарищи, сам адмирал. Передавая в музыке все это, я вместе с тем стремился к тому, чтобы скорбь по павшим героям не заволакивалась бы ужасом смерти, чтобы подвиг героя обрел бы значение бессмертия».

Хачатурян создал музыку также к фильмам «Салтанат» (1955), «Костер бессмертия» (1955), «Поединок» (1957). В

1955 году на экранах появился привлекавший внимание зрителя фильм «Отелло» режиссера С. Юткевича, с музыкой Хачатуряна. Композитору оказались близкими глубокий гуманизм гениальной трагедии Шекспира, присущий ей высокий накал страстей, сила драматических коллизий, вся бурная атмосфера жизни Италии



*Сценическая декорация к «Макбету»  
Малый театр СССР*

эпохи Возрождения. В партитуре много по-настоящему впечатляющих страниц. Среди них Пролог (рассказ Отелло), песня солдат, монолог Отелло и особенно исполненные мягкого лиризма вокализ Дездемоны и ее «Песня про иву».

Самой сложной и ответственной считал для себя Хачатурян работу над музыкой к фильму «Владимир Ильич Ленин», поставленному в 1948 году режиссером М. Роммом. Особое волнение испытал композитор, когда узнал о необходимости написать музыку для документальных кадров похорон Ленина. «Я вспомнил чувство безграничного горя, пережитого мною в морозные дни 1924 года, когда я медленно шел по озаренным кострами улицам Москвы. Бесчисленные потоки таких же пораженных страшным несчастьем людей двигались, как и я, в Колонный зал. Народ был охвачен глубокой скорбью. Я не раз думал о том, что надо сделать попытку выразить эти чувства. Но, признаюсь, у меня не хватало смелости. Теперь фильм поставил меня перед необходимостью сделать это. Собранные в нем воедино материалы жизни великого вождя дали такой острый душевный толчок, что внутренняя решимость созрела... Я не могу судить о том, насколько мне удалось найти верное решение задачи, ибо на просмотре, в течение всех десяти минут демонстрации кадров похорон, все присутствовавшие, и я в том числе, были слишком взволнованы. Надо было послушать музыку отдельно... Я решил вынести ее на суд слушателей. „Ода памяти Ленина“, исполняющаяся в концертах симфоническим оркестром, и есть музыка из кинофильма о великом вожде»<sup>1</sup>.

Так родилось одно из лучших произведений музыкальной Ленинианы, хачатуряновская «Ода памяти Ленина». Мерный ритм похоронного марша, выдержанный на протяжении всего сочинения, создает ощущение массового траурного шествия. В музыке слышатся стелания, печальные возгласы, скорбные секвенции, взволнованные речитативные фразы (словно речи ора-

<sup>1</sup> Хачатурян А. Музыка фильма. — «Искусство кино», 1955, № 11, с. 34.

торов). Звучность оркестра все ширится, нарастает в конце к сильнейшему tutti (ffff), придавая музыкальному действию все-народный характер. Вдохновенно, как бы олицетворяя мысли и переживания народа, через все произведение проходит главная музыкальная тема — благородная, выразительная, напевная. Хачатурян создал музыку, полную глубокого и искреннего чувства, романтически взволнованную, приподнятую и вместе с тем классически строгую, проникнутую любовью к вождю, учителю. Отсюда сочетание высокой гражданственности с искренним лиризмом, трагизма с героикой, отсюда и просветленность финала, воспринимаемого как гимн бессмертному делу Ленина.

Продолжаются контакты Хачатуряна и с драматическим театром. Его музыка звучит в ряде спектаклей Центрального театра Красной Армии. Среди них «Южный узел» А. Первенцева о разгроме фашистских войск в Крыму, «Сказка о правде» М. Алигер о подвиге Зои Космодемьянской, «Весенний поток» Ю. Чепурина о гидростроительстве на Волге. Он пишет музыку к спектаклям МХАТа «Илья Головин» по пьесе С. Михалкова (о призвании и судьбе композитора, о борьбе за идейность и народность искусства); к политической сатире А. Якобсона «Ангел-хранитель из Небраски» и к «Лермонтову» Б. Лавренева. Значительное и интересное явление представляет собой музыка к двум шекспировским спектаклям — «Макбет» на сцене Малого театра (1955) и «Король Лир» в Театре имени Моссовета (1958). Хачатурян стремился подчеркнуть звучание гуманистической темы трагедий Шекспира, обличение в них зла, насилия, несправедливости. Композитор мыслит широкими симфоническими обобщениями, соответствующими особенностям драматургии «великого стрэдфордца». Таковы, например, характеристика inferнального мира, ведьм в «Макбете», с использованием средневековой секвенции «Dies irae», или тема судьбы Макбета. Возникающая во Вступлении, она далее проходит во многих сценах, на ней, в частности, построена батальная сцена битвы в Дунсинане. Большим драматизмом отмечена и музыка в сцене убийства короля Дункана.

Симфонична партитура «Короля Лиры». Это проявляется в напряженном развитии темы Лиры от тревожного, сумрачного Вступления до бушующей сцены бури и «тихой» музыки финального реквиема.

За последние годы Хачатуряном написано много песен (сольных и хоровых), в которых композитор вдохновенно, восторженно воспеваает родную страну, братскую дружбу народов, мирную жизнь, радость и любовь. Особенно популярными стали «Песня сердца» (сл. А. Граши, С. Михалкова), «О чем мечтают дети» (сл. В. Винникова), «Песня о Ереване» (сл. А. Граши), «Армянская застольная» (сл. А. Граши), «Моя родина» (сл. Г. Градова), «Песня защитников мира» (сл. С. Острового), «Марш мира» (сл. А. Суркова), «Весенний карнавал» (сл. Г. Градова) и другие. Темы, волнующие советских людей, раскрываются в песнях Хачатуряна, отмеченных большой силой лирического высказывания, изобилующих прекрасными, запоминающимися мелодиями.

Мы не раз говорили в различных аспектах о «концертности» и «рапсодичности» как характернейших и часто взаимосвязанных особенностях творческого стиля Хачатуряна, отмечали их истоки и различные формы взаимодействия. Однако ни одного из своих предыдущих сочинений композитор не называл рапсодией. Но наступает время, когда он создает одно за другим три концертных произведения, в название которых вводит это понятие: Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром (1961), Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963) и Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968). Композитор неоднократно делился мыслями о своем желании написать четвертый концерт-рапсодию, где концертирующими инструментами выступали бы и скрипка, и виолончель, и фортепиано, объединяющиеся по типу концерто-гроссо в конце произведения. Все три концерта-рапсодии имеют много общего между собою: они одночастны, имеют развернутые каденции солирующих инструментов не в конце, как обычно, а в начале произведений, подобно вступительным импровизациям народных певцов-рапсодов. Их роднит



... с Р. Симоновым и Н. Макаровой

также армянский национальный колорит, виртуозный блеск, сила лирического высказывания, яркость тематизма, приемы соотношения солирующих инструментов и оркестра, сочетание рапсодичности, свободно-импровизационного начала с классическими традициями инструментального концерта. Каждый из концертов дополняет друг друга, и вместе они составляют своеобразный триптих.

Однако в них немало и различий. Скрипичному присущи романтическая патетика, эпичность и интенсивное лирическое высказывание. Для Виолончельного характерны драматизм, острота образных эмоциональных контрастов, суровость колорита.

Музыка Фортепианного концерта «по характеру светлая, ритмически импульсивная, — писал Хачатурян, — заключены в ней и некоторые народные интонации»<sup>1</sup>. Впрочем, последнее относится и к первым двум произведениям. В фортепианном Концерте-рапсодии сказались и некоторые новые тенденции: сдержанность в выражении чувств, лаконизм высказывания, четкость и законченность формы. Заметно органичное соединение народно-национальных интонаций с отдельными приемами старых мастеров (токатность, ассоциации с органами пассажами, репетициями в начальной каденции) и современной композиторской техникой (линейность, политональные соотношения, острые гармонические созвучия). В 1971 году триада концертов-рапсодий была удостоена Государственной премии СССР.

В эти годы Хачатурян с большим увлечением работает в области фортепианной музыки. Прежде всего здесь следует назвать большую трехчастную Сонату (1961), посвященную памяти Н. Я. Мясковского. После ее первого исполнения Э. Гилельсом в Москве она вошла в репертуар пианистов и неоднократно исполнялась как у нас, так и за рубежом и, наконец, была включена в программу Международного конкурса пианистов имени П. И. Чайковского. По признанию композитора, в этом произведении он стремился запечатлеть образ нашего современника. Соната отличается многоплановостью эмоционального содержания, богатством выразительных средств. В I части основное место занимают образы мужественности, воли, импульсивность ритма, токатность (главная партия) и страстная, патетически поднятая декламационность (побочная). Огромного напряжения достигает развитие в монументальной разработке с сильными кульминациями, трансформацией и взаимодействием тем, органичными пунктами, набатными звучаниями. Совершенно иная II часть — полный поэзии ноктюрн. Поразительна по красоте и

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. Посвящение Октябрю. — «Советская музыка», 1967, № 11, с. 13.

Сонатa для 9-го  
части II 1967г.

А. Хачатурян

*Andante tranquillo*  $\text{♩} = 168$

выразительности основная лирическая мелодия, «бесконечная» в своем развитии, «сочетающая в себе обаяние и нежность с редким благородством и мудрой сдержанностью». Благодаря ладогармоническим краскам, опеваниям основных звуков мелодии, парящим подголоскам, «возникает эффект стереоскопичности, усиливается ощущение воздуха». В то же время в этой части, как бы оттеняя по контрасту ее лирическую «тональность», вторгаются в среднем эпизоде колокольные звучания, терпкие гармонии. «Точно звоном скрещивающихся в яростном поединке клинков открывается заключительная часть (еще один „Танец с саблями“?)»<sup>1</sup>. Вступает угловатая и жесткая главная партия. Этим образам вновь противостоит проникновенная лирическая тема побочной партии, сначала хрупкая, застенчивая, она становится экстатически напряженной в разработке и, наконец, в финале приобретает характер гимнический. Обращают на себя вни-

<sup>1</sup> Хераджян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна, с. 170.



... с Кара Караевым

мание черты монотематизма, опосредованное претворение фольклорных элементов (имитация звучания тара в I части). В фортепианном творчестве Хачатуряна следует особо отметить еще две сферы. К первой относятся авторские переложения для рояля произведений, написанных им ранее для других исполнительских составов. Наиболее значительными являются «Три пьесы» (сюита) для двух фортепиано (1945), в основу которых положены оркестровые эпизоды из музыки к антифашистскому фильму «Человек № 217» (№ 1 и 2) и обработка песни «Дочери Ирана». Сюита воспринимается как драматический рассказ о событиях и потрясениях тяжелых военных лет, рассказ, в котором ярко воплощены патриотические чувства.

Другую сферу фортепианного творчества Хачатуряна составляет детская музыка. В разное время им написаны два «Детских альбома» (I — 1926—1947; II — 1965), «Детские пьесы», Сонатина (1958). При знакомстве с этими произведениями бросается в глаза серьезность, с которой подходит композитор к этой области своего творчества, «решая целый комплекс художественных, му-



зыкально-технических и воспитательных задач... вводит начинающего исполнителя в сферу современной музыки, сумев сказать свое слово в имеющем давние традиции жанре»<sup>1</sup>.

Хачатуряну чуждо какое-либо преднамеренное «опрощение» в детской музыке. Он стремится осознать своеобразие духовного мира детей, неисчерпаемость их воображения, фантазии, их нравственную чистоту и одухотворенность, открытость их сердец правде и красоте. Образцом для себя композитор считает детскую музыку Прокофьева. «Детские сборники» состоят из отдельных небольших разнохарактерных пьес, следующих друг за другом по принципу нарастающей трудности, от простого к более сложному. Некоторые из них программны и затрагивают «важные» для малышей темы: «Сегодня запрещено гулять», «Ля-до заболел», «В день рождения», «Конница» (I тетрадь), «Скалка», «Вечерняя сказка», «Барсик на качелях», «Две смешные тетьки поссорились» (II тетрадь). Другие представляют собою бытовые, танцевальные, маршевые пьески: «Вечерний танец»,

<sup>1</sup> Харраджанян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна, с. 116.



... с Ю. Завадским, Л. Шкуриным и А. Абалкиным

«Траурное шествие», «Ритмическая гимнастика». Третья тетрадь знакомит начинающих пианистов с различными музыкальными формами («Этюд», «Инвенция», «Токката», «Фуга»), с традициями народной музыки («Подражание народному»).

Из сочинений крупных форм (симфонических и камерных) можно упомянуть «Балладу о Родине» для баса с оркестром на слова А. Гарнакеряна, «Приветственную увертюру» для оркестра (1958), «Оду радости» для ансамбля скрипок и арф, меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра на слова С. Смирнова (1956). Это празднично-торжественное произведение написано крупным



... в мастерской И. Коччиловского

штрихом, насыщено песенным мелосом широкого дыхания. Оно завершает ряд гимнических сочинений композитора, прославляющих народ, счастливую жизнь.

Хачатурян активно творчески работает и в наши дни. В последние годы им написаны три сонаты: для виолончели (1974), для скрипки (1975) и альты (1976). Эти сочинения как бы повторяют и развивают линию хачатуряновских триад инструментальных концертов и концертов-рапсодий, но только в жанровых рамках камерной музыки. Как и предыдущие произведения, они отличаются светлым жизнеутверждающим началом, яркой



образностью, эмоциональной выразительностью, близостью к интонациям, ладовым, ритмическим особенностям армянской народной музыки. Последовательно проводится в них характерный для музыки Востока и стиля Хачатуряна принцип импровизационности, о котором уже не раз говорилось ранее. «Все эти произведения роднит яркая индивидуальность, глубоко выразительный и красочный стиль замечательного художника, человечность и богатство созданных им музыкальных образов, органичность формы, сочетание логической завершенности с живой естественностью речи, сопоставление проникновенной лирической напевности и увлекательной стихии танца», — писал Л. Гинзбург<sup>1</sup>. Новые сонаты Хачатуряна свидетельствуют о неиссякаемой художественной фантазии композитора и о его постоянном стремлении к обновлению своего стиля. Прежде всего сонаты написаны для солирующих инструментов. Композитор, не раз пора-

<sup>1</sup> Гинзбург Л. На уровне глубоких обобщений. — «Советская музыка», 1976, № 8, с. 18.

жавший слушателей богатством оркестровых красок, сознательно ограничил себя выразительными возможностями лишь одного музыкального инструмента. Написанные в традициях, сравнительно редко встречающихся в классической музыке, сонаты восходят к широко распространенной на Востоке практике народных певцов и музыкантов инструменталистов-виртуозов. Как и в складывавшейся веками армянской монодии, здесь все сосредоточено на богатейших выразительных возможностях мелоса, на мотивном развитии, ладоинтонационном, ритмическом варьировании. Вместе с тем искусство монодии обогащено достижениями современного композиторского творчества. В виолончельной сонате, например, Хачатурян «широко пользуется такими приемами, как двойные ноты, скрытая полифония, принцип „самоаккомпанемента“, арпеджио, разнообразная штриховка и пассажная техника, двойные флажолеты, *pizzicato* левой рукой и т. д. Обращает на себя внимание проведение мелодического голоса в басу на фоне верхних открытых струн или попеременное звучание этого голоса и аккомпанирующих арпеджий, создающего ощущение непрерывности тематической линии»<sup>1</sup>. По-разному трактует Хачатурян форму этих по существу одночастных произведений. В виолончельной сольной сонате два органично связанных раздела, один из которых (*Andante sostenuto, Moderato marcato*) сочетает декламационность и напевность; другой (*Allegro giocoso*) полон динамики оживленных танцевальных ритмов. Иначе построена соната для скрипки, хотя и в ней заметны два неразрывно связанных раздела. Главная тема — «жемчужина» ашугского творчества, полная философского смысла песня выдающегося поэта — музыканта Саят-Новы «Дун эн глхен» («Твой светел ум»). Большая экспрессия, импровизационная свобода изложения, ладовое своеобразие присущи мелодии этой замечательной песни<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Цит. статья, с. 19.

<sup>2</sup> Песня «Дун эн глхен» не раз привлекала внимание композиторов, в частности ее использовал и А. Спендиаров в первой части своих «Эриванских этюдов».



*У стен Колизея*

Она служит интонационным импульсом, из которого строится развернутая музыкальная форма. Применяя мотивное, ритмическое тембровое развитие, композитор создает полную глубокого лирического чувства музыку. Покоряет богатством и выразительностью своего песенного мелоса альтовая соната. Интересно, что даже в самих названиях Хачатурян подчеркнул различия: Соната-фантазия для виолончели, Соната-монолог для скрипки и Соната-песня для альта. Прошло всего два-три года со дня создания этих произведений, а они уже прочно вошли в концертный репертуар.

А впереди — новые замыслы. Хачатурян говорит о своем желании написать крупное симфоническое сочинение о нашем современнике и развернутое произведение для меццо-сопрано и струнного оркестра (на слова армянского поэта-мыслителя средневековья Нахапета Кучана). А быть может, он осуществит свое давнее намерение: балет о Нефертити, оперу о двадцати шести бакинских комиссарах. Не будем гадать — время покажет.

Наиболее значительное произведение Хачатуряна — героико-трагический балет «Спартак». По глубине идейного замысла, яркости художественного воплощения, масштабности драматургии и формы, наконец, по смелости решения актуальных творческих проблем современного музыкально-хореографического искусства он занял достойное место среди лучших балетов XX века и был удостоен Ленинской премии (1959). В беседах с автором этой книги Хачатурян не раз излагал свои взгляды на сущность балета, его эстетику. «Балет я считаю великим искусством. В нем можно выразить все многообразие жизни человека, богатство его душевных переживаний. Балет вызывает любовь к прекрасному... Музыка в балете должна быть самого высокого качества, и зримо рассказывать о событиях, которые свершаются на сцене. Поэтому композитор должен быть музыкальным драматургом, нужна интонационная драматургия. Музыкальные образы должны развиваться и вступать в сложные, конфликтные взаимоотношения».



*„Съзрнал“.  
Сцена  
из I акта.  
Театр оперы  
и балета  
и имени  
С. М. Кирово*

Хачатурян неизменно подчеркивает синтетическую природу данного жанра. «Балет, как и оперу, я отношу к высшим проявлениям синтеза искусства». Но синтез в балете — не простая сумма слагаемых, в подлинное единство, в котором главными компонентами являются музыка, танец, театр. Их взаимодействие определяет сущность жанра, его неповторимое своеобразие.

В работе над балетами Хачатурян проявляет широту кругозора, творческих интересов. Он стремится познать историческую и культурную обстановку отображаемой эпохи, привлекает историкографические и другие материалы, знакомится с искусством той или иной страны и периода, с которым связан сюжет произведения.

Идеалом балетной музыки Хачатурян считает произведения Чайковского, Стравинского, Прокофьева. «Чайковский поднял балет на недосягаемую высоту, — говорит он. — В балетах „Лебединое озеро“, „Спящая красавица“, „Щелкунчик“ великолепная музыка родила танец, пластику, хореографию и в то же время сама рождена драматическим действием, хореографией, танцем. Это музыка больших человеческих чувств, широких обобщений, подлинного симфонизма. Творческие принципы Чайковского особенно близки мне. Они стали основой передовой эстетики музыкально-хореографического искусства нашего времени. Традиции, созданные Чайковским, бессмертны. Что касается Стравинского, то он ввел в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма (в частности, ритмических остинатных форм), поражающую красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда особенно импонируют». И о Прокофьеве: «Пожалуй, никто из современных композиторов не проявил столько дерзновенной смелости, величайшего таланта, мудрости и мастерства

---

*Спартак — А. Макаров, Фригги — П. Зубковская.  
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова* ▶





танец загадочных дев  
из балета «Спартак» А. Хачатурян

Andante  $d=56$

*p dolce espress.*

в открытии новых горизонтов, новых возможностей в искусстве балета, как С. Прокофьев. В истории каждого искусства есть такие творения, которые знаменуют собою начало нового этапа. В развитии балета XX века таким произведением явился балет „Ромео и Джульетта“. С каждым новым обращением к нему все яснее осознается глубоко новаторское значение этого замечательного сочинения. Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка (в самой музыке), какая яркая театральность! Стремительный же поток сменяющихся картин, сцен, образов (музыковеды любят применять здесь термин, заимствованный из кино — „кадры“) связан единым сквозным симфоническим развитием.

Одним из главных источников обогащения музыки и хореографии балета Хачатурян считает народную музыку и танец во всем богатстве их интонационной, ритмической и пластической выразительности.

Благородный, героический образ Спартака, идея самоотверженной борьбы за свободу и счастье народа, захватывающие драматизмом контрасты социальной жизни древнего Рима давно привлекали внимание Хачатуряна. Юношеские впечатления от книг по древнеримской истории, «Спартак» Р. Джованьоли со временем обогащались, становились все более зрелыми, связывались с волнующими современными темами борьбы за освобождение народов, с интересом к героическому жанру.

Замысел балета созрел в годы Великой Отечественной войны, когда в творчестве композитора с большой силой проявилось героическое и трагедийное начало, взволнованно и страстно зазвучала тема ненависти к угнетателям и призыв к свободе. «Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению К. Маркса, является Спартак», — писал композитор. И далее: «„Спартак“ замысливался мною как монументальное повествование о мощной лавине античного восстания рабов в защиту свободы человеческой личности,

которому я, как советский художник, хотел отдать дань своего восхищения и глубокого уважения»<sup>1</sup>.

К сочинению балета Хачатурян предполагал приступить в 1941 году, во время войны. Однако по ряду причин «Спартак» был отложен до 9 июля 1950 года. В этот день Хачатурян написал на первой странице партитуры: «Приступаю с чувством огромного творческого волнения». На последней странице читаем: «Три с половиной года длилась работа над „Спартаком“. Работал преимущественно летом. В общей сложности „Спартак“ написан за 8 месяцев. Окончил 22 февраля 1954 года».

«Имя античного героя Спартака, вождя римских рабов, стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов за свою свободу, против хищных поработителей. Мне кажется, что тема Спартака созвучна и близка нашему времени... когда все прогрессивное человечество борется за мир, против империалистов и их хищнических планов закабаления народов.

Мужественные борцы за мир и свободу выдвигают из своей среды героев, которые во многом напоминают величественный образ Спартака, вождя древних повстанцев. Именно поэтому тема Спартака так трогает и волнует, и я буду глубоко счастлив, если балет найдет отклик в сердцах советских зрителей»<sup>2</sup>.

Эти высказывания Хачатуряна, как и музыка его балета, очень показательны. Они раскрывают социально-политическую позицию композитора, акцентируют главное в его идейно-художественной концепции, выявляют его подход к истории. В представлении Хачатуряна прошлое и настоящее связаны единой логикой исторического процесса. Сохраняя свою временную конкретность,

<sup>1</sup> Хачатурян А. Наши творческие планы. — «Советское искусство», 1941, 29 декабря.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Балет «Спартак». — «Советское искусство», 1951, 9 января.

---

«Спартак». Вой гладиаторов (Ю. Григорович и Ю. Мильцев).  
Театр оперы и балета имени С. М. Бирюкова ▶



прошлое осмысливается с позиций сегодняшнего дня и, в свою очередь, служит пониманию сложной социальной проблематики современности.

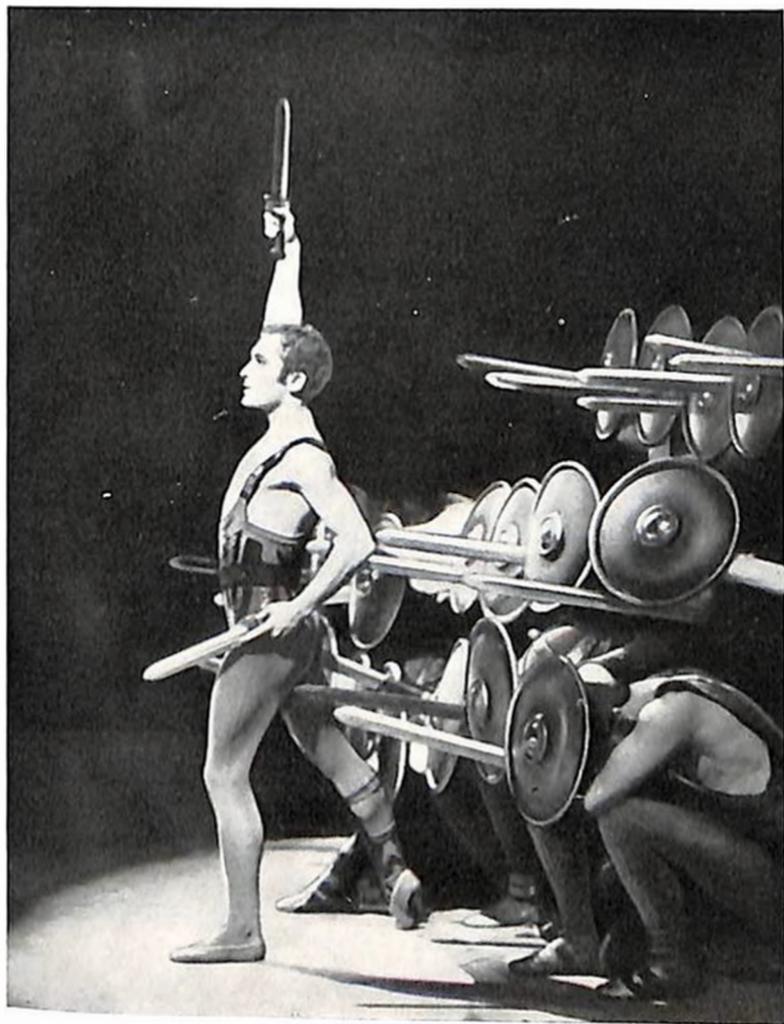
В 1950 году Хачатурян с группой деятелей советской культуры ездил в Италию, «изучал античные картины и скульптуры, видел сооружения древнего Рима, Триумфальные арки, созданные руками рабов, видел казармы гладиаторов, Колизей... Часто проходил по тем местам, по которым когда-то шел со своими товарищами прославленный в веках народный герой, неустрасимый вождь рабов — гладиатор Спартак...»<sup>1</sup>

Первоначальный вариант либретто создавался в 1933—1934 годах по заказу Большого театра Союза ССР Н. Волковым. Помощь и консультации он получал у балетмейстера И. Моисеева, мечтавшего поставить хореографический спектакль о Спартаке, и у художника Ф. Федоровского.

В работе над либретто Волков обратился к античным авторам, к «Истории гражданских войн в Риме» Аппиана и «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха. У Плутарха заимствован весь ход событий, начиная от бегства Спартака и его товарищей из школы гладиаторов и кончая его последним сражением с легионами Красса, а также образы трех исторических фигур — Спартака, его жены и Красса. Однако этих действующих лиц было недостаточно, чтобы завязать сюжетный узел спектакля, и либреттист «ввел в балет любовницу Красса — греческую танцовщицу Эгину, своеобразного и хитрого агента Рима, и молодого фракийца Гармония — слабовольного красавца юношу. Так свет мужества и героизма оттенен тенью предательства, коварства и измены. И балет приобрел как бы контрастность двух миров»<sup>2</sup>. Н. Волков

<sup>1</sup> Хачатурян А. Балет «Спартак». — «Советское искусство», 1951, 9 января.

<sup>2</sup> Волков Н. Спартак в балете. — В сб.: Спартак. Л., 1957, с. 13.





*Спартак — В. Васильев. Большой театр СССР*

стремился показать поражение восстания рабов и гибель Спартака как следствие внутренних противоречий в лагере спартаковцев, непонимания целей и идеалов Спартака частью его сподвижников и, наконец, мощи и жестокости господствующих классов Рима. Основная тема балета — «борьба Спартака за свободу, восстание против оков рабства, стремление дать угнетенным народам право на свободную и самостоятельную жизнь»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Волков Н. Спартак в балете, с. 13.

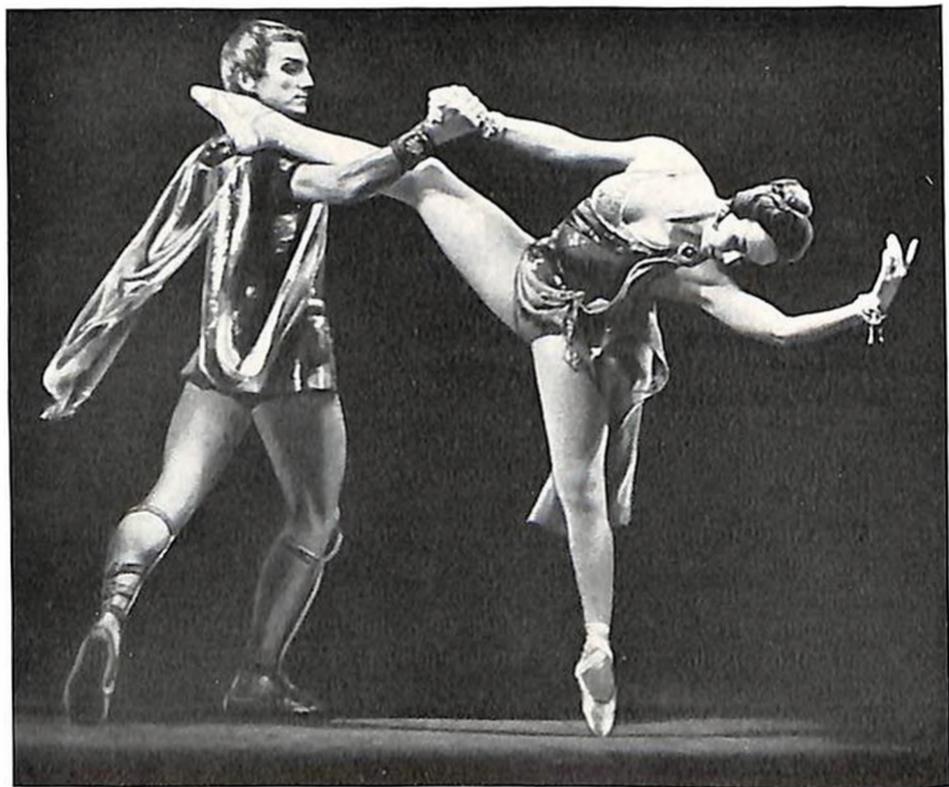
Такому пониманию исторического значения спартаковского движения помогли труды классиков марксизма-ленинизма, работы советских историков.

Либретто имеет четкий, логично развивающийся сюжет, сильные конфликты и характеры, глубоко жизненную мотивировку поступков героев. Автор стремился к исторической конкретности «без ненужной модернизации, с одной стороны, и без лишней архаизации — с другой». Несмотря на отдельные недочеты, либретто в целом явилось благодарным материалом для композитора. Оно отвечало и творческой индивидуальности Хачатуряна. «Я думаю,— писал Д. Кабалевский,— что никому из наших композиторов не удалось бы воплотить эту тему так, как это удалось Хачатуряну. Яркая динамичность событий, раскрываемых в драматургии балета, красочные, полные блеска и пышности картины Рима, огромная жизненная сила народного движения — все это как нельзя больше отвечает индивидуальности Арама Хачатуряна»<sup>1</sup>.

Идея и основной драматургический конфликт балета «Спартак» раскрываются в многообразных сюжетно-тематических линиях. Главная из них — восстание рабов, возглавляемых Спартаком, подавление его, гибель Спартака; дополняющие — взаимная любовь и преданность Спартака и Фригии, страсть Гармония к Эгине и его предательство, взаимоотношения Спартака и военачальников его легионов и т. д.

«Спартак» написан в монументальных формах героического спектакля. Его драматургия отличается многоплановостью, острыми контрастами, сильными кульминациями. Действие развивается на площади у Триумфальной арки, где ликующая толпа встречает возвращающиеся из походов легионы Красса; на торжище рабов; в цирке, во время кровавого зрелища (бои гладиаторов); в казарме гладиаторов; на Аппиевой дороге и в военном лагере

<sup>1</sup> Кабалевский Д. О творческой индивидуальности композитора. — «Советская музыка», 1955, № 8, с. 34.



*Красс — М. Ахмедов. Эгина — П. Тимофеева.  
Большой театр СССР*

Спартак; на пиршестве у Красса и на поле битвы. Перед зрителем проходят гладиаторы и патриции, рабы и легионеры, крестьяне и торговцы, пираты и горожане, пестрая и многоликая толпа; раскрываются судьбы Спартака, Фригии, патриция и полководца

Красса, его наложницы — танцовщицы Эгины, Гармония, предавшего спартаковцев.

На широком историческом фоне раскрываются социальные противоречия, классовая борьба. Рим рабовладельческий, захватнический, патрицианский, город триумфальных шествий, пышных пиров, кровавых зрелищ, роскоши и богатства противопоставлен Риму рабов, нещадно эксплуатируемого и бедствующего народа, городу слез, гнева и повстанческого духа. Столкновение, борьба социальных сил эпохи определили основную направленность музыкально-сценического действия балета. Музыкальная драматургия складывается из грандиозных интонационных антитез. С одной стороны, раскрывающая образ народа — рабов, гладиаторов, пастухов, спартаковцев, самого Спартака и Фригии, — музыка больших человеческих чувств, глубоких страданий, смелых помыслов, неукротимой воли к свободе. В ней сливаются воедино трагедийность и героика, гражданственность и высокая лирика. Через весь балет проходит выразительная лейттема гладиаторов, приобретающая в зависимости от ситуации тот или иной облик. Композитор создал поистине вдохновенный, исполненный женственности, мягкого лиризма и вместе с тем стойкости и мужества образ верной подруги Спартака — Фригии. Адажио и дуэт со Спартаком в I акте, где возникают певучие лейттемы Фригии, прекрасный гимн верности и любви в дуэте из III акта и, наконец, финальная сцена отчаяния и гнева Фригии — относятся к лучшим страницам балета.

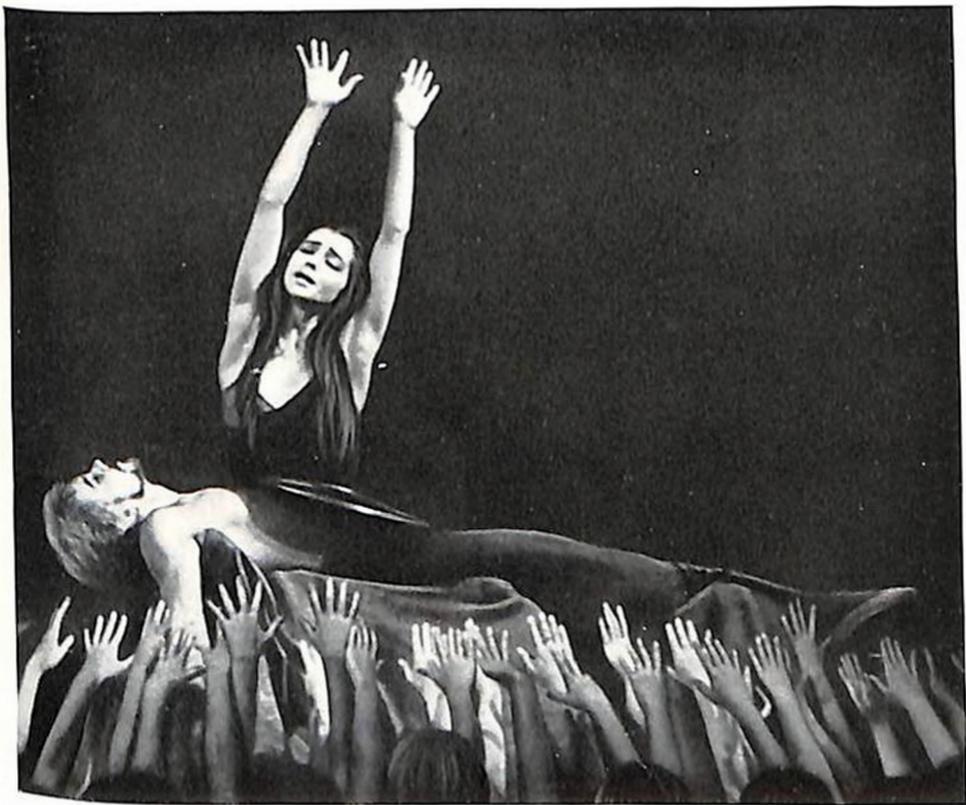
Выразительно обрисован Спартак. В основе его музыкальной характеристики развернутая лейттема, появляющаяся в начале балета, когда зритель впервые видит богатырскую фигуру Спартака, прикованного к колеснице Красса. Написанная в трехчастной форме, тема эта состоит из двух лейтмотивов, характеризующих различные стороны облика Спартака. В одном из них выражены героизм, вольнолюбие и отвага, в другом — глубокая озабоченность, душевная тревога. Лейтмотивы Спартака пронизывают всю партитуру балета, появляются в кульминационные моменты действия,

Совершенно иными красками обрисован рабовладельческий Рим. Здесь музыка либо воинственно-торжественная, помпезная (лейтмотивы Рима, Красса), либо вакхически-чувственная, изнеженная, томная («Пир у Красса», танец гадитанских дев, сцены, связанные с Эгиной). В лейтмотиве Эгины воплощены своенравие и обольстительность прекрасной, но коварной любовницы Красса.

Если балет «Гаянэ» Хачатуряна пленял своей поэтичностью, красочностью бытовых сцен, тонким мастерством обработки и развития народных мелодий, то «Спартак» поражает грандиозными масштабами, сильнейшими контрастами, целеустремленностью музыкальной драматургии, интенсивностью симфонического развития. Для него характерны черты стиля «*al fresco*», крупный план, экспрессивные выразительные средства, высокий эмоциональный тонус. Композитор назвал это сочинение «хореографической симфонией». Четыре акта балета можно условно рассматривать как грандиозную музыкально-хореографическую симфонию с глубокой внутренней взаимосвязанностью частей цикла, с четко выявленной экспозицией противоборствующих музыкальных образов-тем, с огромной «разработкой» и, наконец, репризой и кодой, венчающими все произведение.

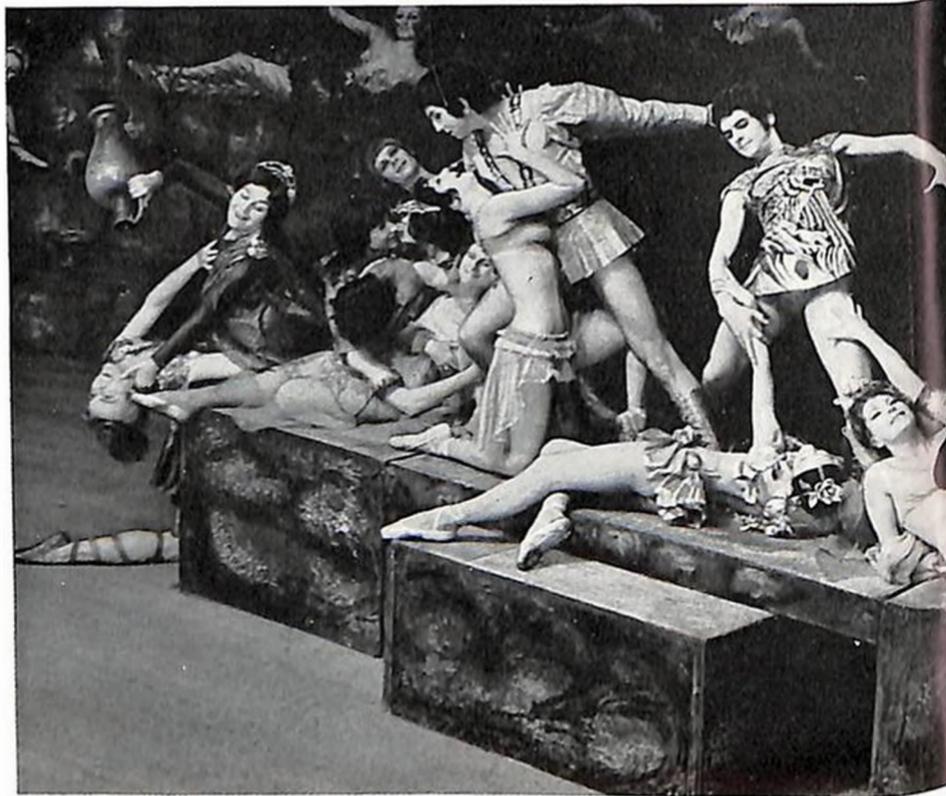
Хачатурян в «Спартаке» мастерски использует многообразнейшие формы классического балета: *pas de deux*, *pas de trois*, *pas d'action*, адажио, вариации, сольные и массовые танцы<sup>1</sup>, переосмысливает их, подчиняет своему творческому замыслу. В одном случае *pas de deux* трактуется как поэтически-восторженный лирический дуэт Спартака и Фригии, в другом — как сцена обольщения Эгиной Гармодия, в третьем — как эпизод поединка гладиаторов. Отдельные «номера» объединяются в большие музыкально-хореографические сцены и картины, пронизанные «сквозным» симфоническим развитием. Три картины II акта образуют своеобразное драматическое рондо, где роль рефрена играет тема гладиатора.

<sup>1</sup> Усиливая ощущение массовости действия, композитор эпизодически вводит в партитуру хор («Цирк» и финальная сцена).



*«Спартак». Финальная сцена.  
Спартак — В. Васильев. Фритии — Е. Максимова.  
Большой театр СССР*

торов. К огромной трехчастной форме приближается по своему строению III акт. Крупный «штрих» присущ всем элементам музыки «Спартак» — мелосу, гармонии, инструментовке. Этому



способствует и частое применение интонационных арок, обрамлений и т. п. Большую роль в симфонизации балета играют лейтмотивы, лейттемы, лейтинтонации, лейтритмы, лейттональности. Условно их можно разделить на две группы. Одна из них связана с характеристикой рабов, гладиаторов, Спартака, Фригии, другая — с образами рабовладельцев, Красса, Эгины.



*„Спартак“. Сцена из II акта.  
Варшавский оперный театр*

Многих интересовал вопрос, как композитор представляет себе интонационные истоки музыки балета, не будут ли здесь использованы музыкальные архаизмы, интонации итальянской музыки, приемы стилизации?

«Музыку я создавал,— писал Хачатурян,— тем же методом, каким создавали ее композиторы прошлого, когда обращались к исто-

рическим темам: сохраняя свой почерк, свою манеру письма, рассказывали о событиях через призму своего художественного восприятия. Балет «Спартак» представляется мне как произведение с острой музыкальной драматургией, с широко развернутыми художественными образами и конкретной, романтически взволнованной интонационной речью. Все достижения современной музыкальной культуры я считал необходимым привлечь для раскрытия высокой темы Спартака. Поэтому балет написан современным языком, с современным пониманием проблем музыкально-театральной формы»<sup>1</sup>. Композитор подошел к созданию балета не с музейно-реставраторских, стилизаторских позиций, а со всей творческой непосредственностью и искренностью, откликнувшись мыслью и сердцем советского художника на волнующие события давних времен. Музыкальный язык «Спартака» — это язык самого Хачатуряна. Никакой стилизации и архаики. И в то же время какими-то не поддающимися точному определению средствами и приемами Хачатурян создает ощущение й античности, и Рима, и всей многонациональной среды действующих лиц. Композитор ищет глубокие ассоциации с исторической эпохой, с самим духом времени Спартака. Большой художник находит в историческом сюжете созвучные нашему времени и имеющие общечеловеческое значение идеи подвига, борьбы за счастье и свободу людей. Поэтому закономерно, что композитор говорит музыкальным языком нашего времени. Об этом писал В. Богданов-Березовский, подчеркивая, что Хачатурян создал «...музыку высокой и страстной патетики, пронизанную пафосом современности»<sup>2</sup>. Естественно, что в «Спартаке», в отличие от «Гаянэ», интонационные связи с народной музыкой носят более опосредованный характер. Показательно, что близкими и родными ему народно-национальными интонациями композитор харак-

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. О балете «Спартак». — В сб.: Спартак, с. 10.

<sup>2</sup> Б о г д а н о в - Б е р е з о в с к и й В. Героический спектакль. — «Известия», 1957, 5 января.

теризует народ, рабов, гладиаторов, Спартака, Фригию. Трагическая тема гладиаторов вызывает ассоциации с народными заплачками, лирическими секвенциями, декламационными импровизациями. В героических танцах проступают ритмы героических плясок народов Закавказья. Связи эти можно проследить и в ладовом строении музыки многих номеров.

Разнообразно использует Хачатурян в «Спартаке» приемы полифонического развития. Выразителен, красочен гармонический язык. Громадное значение имеет драматургия ритма.

Музыка «Спартака», так же как и других сочинений Хачатуряна, поражает разнообразием оркестровых красок. Оркестр в «Спартаке» передает атмосферу исторической эпохи, характеризует героев, является действенным средством музыкальной драматургии. Для каждого образа композитор находит свои тембры. Резкими смещениями оркестровых пластов он усиливает драматургические контрасты.

Создавая балет, Хачатурян мыслил его не только как симфонию звуков, но и как симфонию танца; он представлял себе партитуру в пластических образах. Композитор считает, что прогресс в балете достижим при условии преемственной связи с классикой и обязательного постоянного обновления и расширения образного содержания, драматургических возможностей, средств выразительности, лексики. Хачатурян мечтал о таком сценическом воплощении, которое наиболее соответствовало бы его замыслу и пониманию героического жанра в балете. Ведь, по существу, героики такого масштаба балетное искусство не знало. Создав музыку большого дыхания, композитор предьявляет такие же требования к мастерству и фантазии балетмейстера. Хачатурян не приемлет хореографических штампов, пригодных «на все случаи жизни». Каждый отдельный танцевальный или пантомимический номер он мыслит в контексте целого.

Выше отмечались многосторонность идейно-образного содержания балета, его жанровая многосоставность, органический синтез в нем театральности и симфонизма. Достигнуть гармонии

этих компонентов при постановке «Спартака» — задача чрезвычайно сложная, требующая от театрального коллектива высокого мастерства и гражданского чувства, подлинного таланта и широкой культуры.

Премьера «Спартака» состоялась в Ленинграде в 1957 году в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова (до этого в концертах исполнялись симфонические сюиты, созданные на основе музыки ки балета). Первая постановка была осуществлена балетмейстером Л. Якобсоном, дирижером П. Фельдтом, художником В. Ходасевич. Авторы создали грандиозный спектакль — зрелищный, ярко театральный, складывающийся из больших сцен-картин. Изобретательно поставлены массовые сцены: «Триумф Рима», «Цирк», «Пир у Красса», восстание (особенно эффектен стремительный бег с факелами вырвавшихся на свободу рабов). Потрясает сцена своеобразной Голгофы — кресты с распятыми сподвижниками Спартака. Найдены выразительные мизансцены, раскрывающие взаимоотношения героев. Выделяются сцена прощания Фригии и Спартака («Палатка Спартака») и столь отличная от нее сцена обольщения Эгиной Гармодия. Сильное впечатление оставляет финал — оплакивание Спартака, образ всенародной скорби. Замечательной находкой постановщиков явились оживающие рельефы, своеобразные эпиграфы, выражающие главную мысль той или иной картины (смерть раба, пир у Красса и т. п.). Этот прием использовался впоследствии в спектаклях других театров. В поисках соответствующих античной эпохе выразительных средств балетмейстер обратился к пластике движений, жестов, танцев, запечатленных в античной вазовой живописи, в скульптурах Праксителя. «Кажется, если на мгновение остановить танец, созданный Л. Якобсоном, то из движений родится классическая скульптура, — писала Т. Вечеслова<sup>1</sup>. Спартак — А. Макаров поражал скульптурной живописностью, атлетической выразительностью, героикой, монументальностью. Спартак — Б. Брегвадзе был более

<sup>1</sup> Вечеслова Т. Балетмейстер Л. В. Якобсон. — В сб.: Спартак, с. 39.

порывистым и страстным. Полный поэзии образ Фригии прекрасно создали И. Зубковская и Н. Петрова. Особой выразительности достигли они в драматических сценах. С блеском выступали в роли обольстительной и коварной Эгины А. Шелест и О. Моисеева. Удачно исполняли партии Гармония С. Кузнецов и И. Уксусников, Красса — Р. Гербек и Б. Шавров.

Ленинградская постановка «Спартака» явилась значительным и интересным событием в советском музыкальном хореографическом искусстве, давшим начало сценической жизни этого произведения. Она до сих пор не сходит со сцены театра, пользуется неизменным успехом у зрителя. Однако эта талантливая и интересная постановка вызвала и некоторые возражения. Пресса обращала внимание на малооправданные изменения в сюжетной композиции, что отчасти нарушило цельность музыкальной драматургии, сместило некоторые смысловые акценты. Исключение сцен «Аппиева дорога», «Рынок рабов», эпизода спасения Спартаксом ребенка, танцев с мечами и на щитах ослабляло героическую, социальную тему балета. И, наоборот, излишне подчеркнуло сцены, рисующие развращенный аристократический Рим. Отмечая уместное применение в постановке «Спартака» танца без пуантов, пластики оживающих античных фресок и скульптур, критика вместе с тем писала о чрезмерном использовании пантомим в ущерб танцевальному началу.

Вслед за Ленинградом «Спартак» был поставлен на многих сценах Советского Союза и за рубежом. Общественность и пресса оценили его как одно из выдающихся новаторских творений музыкально-хореографического искусства XX века. «Музыка балета несомненно интересна и волнующа. Она написана талантливо, и на ней, как на всем, что пишет А. Хачатурян, лежит печать яркой творческой индивидуальности... Это большое и радостное событие в нашей музыкальной жизни», — писал Д. Шостакович вскоре после первой постановки балета<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — В сб.: Дружба, с. 601.

Большинство театров, обращаясь к «Спартаку», стремилось подчеркнуть героико-освободительную линию балета, действенное начало его драматургии, искало новые средства для раскрытия его образов. Среди наиболее талантливых и интересных постановщиков этого балета назовем Е. Чангу (особенно отметим его работы в Риге и Ереване). Помпезной монументальности, обилию внешних эффектов некоторых постановок Чанга противопоставил спектакль стремительно и напряженно развивающегося действия, лаконичной и четкой формы. «Дух борьбы, вольнолюбия, которым дышит каждый эпизод произведения,— вот что стало главным для балетмейстера Е. Чанги,— пишет Е. Луцкая.— На протяжении спектакля образ народа является средоточием действия... Такой Спартак — герой, бунтарь, человек — пришел в спектакль из музыки Арама Хачатуряна»<sup>1</sup>.

Несколько раз ставился «Спартак» на сцене Большого театра Союза ССР: впервые в 1958 году (балетмейстер И. Моисеев, дирижер Ю. Файер, художник А. Константиновский), затем в 1962 году (балетмейстер Л. Якобсон, режиссер-консультант Э. Каплан, дирижер А. Жюрайтис, художники В. Рындин и В. Клементьев). Наиболее успешным оказался спектакль Большого театра 1968 года (постановщик Ю. Григорович, дирижер Г. Рождественский, художник С. Вирсаладзе), отмеченный в 1970 году Ленинской премией.

Достоинство этой постановки в ее большой музыкальности, драматургической действенности, в том, что вся она исходит из трактовки хачатуряновской партитуры как героической музыкально-хореографической симфонии, где царит дух музыки. Синтез танца и сонатно-симфонической драматургии, внутренняя логика тематических связей, лейтмотивного развития — все это блестяще раскрыто в звучании оркестра и проецируется на все другие компоненты спектакля, прежде всего, конечно, на хореографию.

<sup>1</sup> Луцкая Е. Герой, бунтарь, человек. — «Советская музыка», 1962, № 6, с. 86.

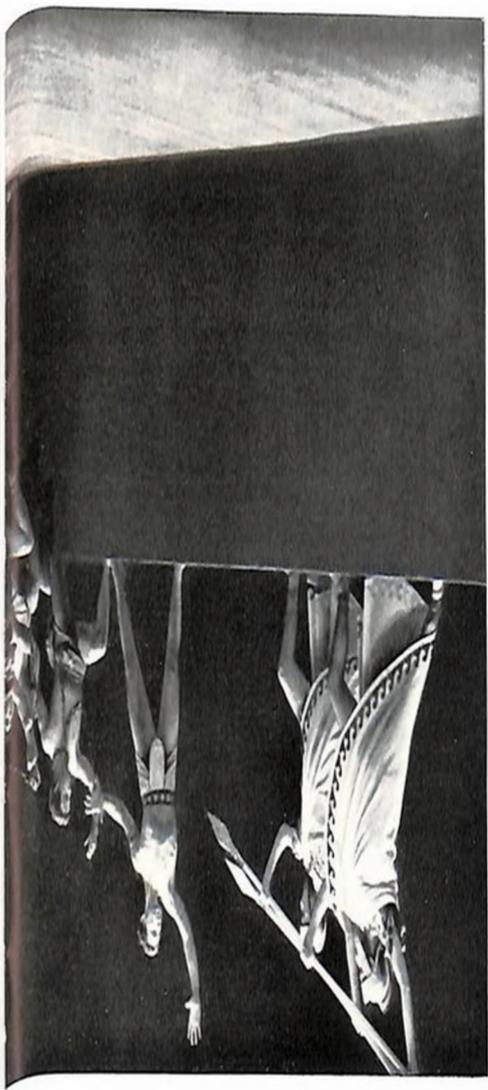
Выявляя основную идею балета, Ю. Григорович стремится к обобщенному раскрытию замысла. В основе его хореографии лежит танец. Но танец не в бытовом, а в образно-обобщенном, драматургически-действенном значении. Как метко отмечает В. Ванслов, Григорович ставит не танцы на пиру, а пиршество в танце, не пляску в пастушеском стане, а пастушеский стан в пляске, не танцы во время восстания, а восстание в танце. Победное же шествие римских легионеров, которым открывается спектакль, «поставлено и воспринимается как обобщенный образ не столько шествия, сколько нашествия. Красс и легионеры предстают в нем не только воинами, торжествующими победу, но и захватчиками-милитаристами, попирающими и топчущими завоеванные земли, поработавшими угнетенные народы»<sup>1</sup>. Возникают широкие ассоциативные связи с событиями суровых лет Великой Отечественной войны или с мужественной борьбой против колониализма в наши дни. В сцене «Рынок рабов» Григорович акцентировал трагедию поправного человеческого достоинства. Громадное впечатление оставляет «Аппиева дорога», выразительна сцена смерти Спартака. Сражаясь с легионерами, он оказывается вздернутым на колья и, словно распятый, повисает в воздухе. Пластическим рисунком и красками «Мертвый Спартак» напоминает картины мастеров Возрождения.

Интересно и смело хореографическое решение индивидуальных образов героев. Главные роли в новой постановке исполняли замечательные артисты балета. Фригия — нежная, хрупкая, «почти бесплотная, как мученица на древних фресках», у Н. Бессмертной и «очаровательная в своей женственности, покорности»<sup>2</sup> у Е. Максимовой. Эгина — холодная, коварная, обольстительная (Н. Тимофеева и С. Адырхаева). Особо выделились исполнители мужских ролей. В интерпретации М. Лиелы и Б. Акимова Красс —

<sup>1</sup> Ванслов В. Героическая трагедия. — «Советская культура», 1968, 11 апреля.

<sup>2</sup> Кончаловская Н. Дорога к бессмертию. — «Литературная газета», 1968, 17 апреля.

«Парма»,  
Тема и II акт.  
Танц оркестр  
и балет  
и мени Л. Сидорова



воплощение воинственности, жестокости, властолюбия, иступленного самодовольства. Трудно забыть его хищно агрессивные прыжки. Спартак же — смелый, мужественный, умный полководец и вместе с тем человек, наделенный высокими лирическими чувствами. Таким предстает он у В. Васильева и М. Лавровского (хотя каждый вносит в эту трактовку индивидуальные оттенки). Соответственно многообразно хореографическое воплощение Спартака: то устремленные ввысь, словно в порыве к свободе, полетные прыжки, то движения, полные нежности, ласки, лиризма (в сценах с Фригией), то, наконец, сдержанно-сосредоточенная пластика, передающая тревожные и тягостные раздумья.

О. Лепешинская, говоря о высоких достоинствах этого, по ее словам, необыкновенного балета и о проникновении балетмейстера в характер музыки Хачатуряна, прежде всего останавливается на образе Спартака: «Талантливый балетмейстер Юрий Григорович, создавая спектакль о Спартаке, не побоялся показать своего героя человеком страдающим и любящим. И вместе с тем Спартак предстает как полководец, герой, чья исключительность ставит его во главе народа, борющегося за свободу. Спартак возникает в двух качествах — и как фигура конкретно-историческая, и как обобщенный образ народного вождя, возглавляющего освободительную борьбу. Балетмейстер раскрыл не только целеустремленную, мужественную силу Спартака, но и его величие, чистоту и вместе с тем наивную доверчивость»<sup>1</sup>.

В постановке постоянно чередуются и взаимодействуют массовые сцены и монологи героев. Это позволяет все время переключать внимание на разные планы, усиливает напряженность драматического действия.

Замечательное художественное оформление спектакля создал С. Вирсаладзе. Декорации лаконичны, суровы и величественны. В них сочетаются черное, белое, серое, выразительные пятна красного и желтого — цветов крови и золота. Костюмы, то релье-

<sup>1</sup> Лепешинская О. Необыкновенный балет. — «Огонек», 1968, № 24, с. 16.

ефно выделяющиеся, то сливающиеся с общим фоном, играют активную роль в драматургии спектакля. От них веет античной трагедией. И здесь ощущение современности. Не случайно вспоминаешь, что атрибуты фашистских полчищ — ликторские фации с топориками, легионный орел — были заимствованы у Древнего Рима.

Крупный штрих, логика больших форм и интенсивного симфонического развития отличают и исполнительскую трактовку дирижера Г. Рождественского. На одном звуковом полюсе мощный накал туттийных нарастаний, фортиссимо, стремительность *Allegro* и *Presto*, а на другом — проникновенность задумчивых лирических мелодий, выразительность *Largo* и *Adagio*. Замечательный музыкант сумел почувствовать и донести до слушателя напряженность интонационной драматургии, развитие лейттем, лейтмотивов, как бы объединенных в две противоборствующие «партии» крупной сонатной формы.

Последняя московская постановка интересна и талантлива, она будит мысль, поднимает вопросы о художественных критериях и тем самым не закрывает творческие дискуссии вокруг «Спартак». Хочется думать, что мы еще будем свидетелями новых художественных прочтений партитуры Хачатуряна.

Балет «Спартак» — самое крупное и яркое творение А. Хачатуряна, вершина его творчества. Он вошел в историю советского и мирового музыкального театра XX века как одно из значительных в идейно-художественном отношении произведений.



### *Композитор и время*

Многогранность таланта Хачатуряна, разносторонность его творческой, общественной, исполнительской и педагогической деятельности общеизвестны. Начиная с 1950 года он становится за пульс и дирижирует своими произведениями в разных городах Советского Союза, на концертных эстрадах многих стран мира. «Для меня искусство дирижера обладает большой притягатель-

ной силой по многим причинам. Во-первых, исполнением я всегда увлекался с юных лет. Во-вторых, что может быть увлекательнее возможности самому „озвучивать“ свои сочинения таким замечательным инструментом, каким является оркестр? И, наконец, это еще одна форма общения с самой широкой аудиторией», — говорит Хачатурян. В работе с оркестром проявились его врожденный артистизм, талант, яркая исполнительская одаренность, большая творческая воля (всегда знает, чего хочет) и темперамент, поразительная работоспособность и прочный профессионализм.

Большое значение придает Хачатурян многочисленным авторским концертам — отчетам перед общественностью Москвы, Ленинграда и других городов нашей страны, перед рабочими и колхозниками, воинами и учеными, перед нашей молодежью. Каждая встреча со слушателями для него мощный стимул для дальнейшей работы. В 1958 году, например, он совершил концертную поездку на целинные земли, в города Алтайского края, Западной Сибири. Об этих концертах Хачатурян говорил в своем выступлении на Третьем съезде композиторов СССР 25 марта 1962 года: «Сколько радости приносит каждому из нас, советских композиторов, общение с широкой, подлинно демократической аудиторией. . . С какой, я бы сказал, „хозяйской“ заинтересованностью слушались наши произведения, какие душевные беседы велись после концертов, сколько вопросов рождалось во время этих бесед, вопросов, не только помогавших нашим слушателям приобщаться к искусству, но и нам, профессионалам, приобщаться к духовным запросам народа». После одной из концертных поездок по Армении он писал: «Я увожу в своей памяти дорогие лица моих слушателей, и встречи на поле с девушками, поющими чудесные армянские песни, и огневые краски осени Араратской долины, и произведения юных композиторов, создавших свое первое творение, я увожу с собой уже в ярких контурах встающие передо мною, приобретающие плоть и кровь новые сочинения. Они рождены богатейшей музыкальной почвой родной



*Среди шахтеров Прокопьевска*



*Среди рабочих Армени*

моей Армении, как материнским молоком, вспоены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мной»<sup>1</sup>.

С чувством большой ответственности относится Хачатурян к своим поездкам за границу с авторскими концертами, постановками балетов, а также в качестве участника различных делегаций.

Прага, Варшава, Берлин, София, Будапешт, Бухарест, Вена, Париж, Рим, Брюссель, Лондон, Хельсинки, Лейпциг, Зальцбург, Рейкьявик, Вашингтон, Нью-Йорк, Чикаго, Токио, Каир, Бейрут, Монтевидео, Буэнос-Айрес, Гвадалахара, Каракас, Гавана, Мехико, Осака, Нагасаки, Киото, Александрия, Льеж, Кордова, Люксембург, Сан-Пауло, Манчестер, Болонья, Акапулько... вот далеко не полный список городов, где выступал Хачатурян. Его концерты проходят с неизменным успехом, способствуя укреплению международных культурных связей. Приведем несколько рецензий.

«Композитор дирижировал обширной программой внешне спокойно, но охваченный пылом внутреннего горения... Концерт стал выдающимся событием нашей музыкальной жизни... Публика приветствовала Хачатуряна долгой овацией, к которой присоединились фанфары оркестра...» («Хельсингах саномат», 1955, 16 апреля.) «Он дирижировал оркестром так, что лучшего и нельзя было желать. Его жест ясен и точен, его движения зажигают как исполнителей, так и слушателей... Оркестр звучал так, как нам уже давно не приходилось слышать. Успех выдающийся...» («Паэзе сера», 1963, 8 апреля.) «Две тысячи человек вчера в зале Плейсель оказали Хачатуряну умопомрачительный прием. Хачатурян ставит своей задачей волновать музыкой слушателей. Сам композитор не делал тайны из своих намерений. Он говорит: „Музыка — это дело сердца“. Вчерашний концерт продемонстрировал, как композитор понимает эту задачу» («Юманите», 1960, 29 марта). Композитор постоянно говорит о своем желании познакомиться с новыми для него странами, городами. Здесь его интересует

<sup>1</sup> Хачатурян А. Письмо в редакцию. — «Коммунист» (Ереван), 1954, 15 октября.

природа, общественный строй, быт, нравы, художественная культура... Многие часы проводит он знакомясь с музеями, картинными галереями, памятниками архитектуры. Он любит общаться с новыми людьми, встречаться с ними вне концертного зала, бывать в домах у музыкантов, артистов, художников, у рабочих, ученых, государственных деятелей. Среди тех, с кем встречался Хачатурян, композиторы И. Стравинский и Я. Сибелиус, Дж. Энеску и Б. Бриттен, А. Буш, С. Барбер, П. Владигеров, О. Мессиап, З. Кодай; дирижеры Л. Стоковский, Г. Караян, Дж. Джоржеску; такие известные музыканты-исполнители, как А. Рубинштейн, Е. Цимбалист, писатели Э. Хемингуэй, П. Неруда, артисты кино Чарли Чаплин, Софи Лорен и другие.

Много интересных путевых заметок Хачатуряна опубликовано в журнале «Советская музыка». Важно отметить, что в какой бы стране он ни был, везде и всегда он выступает как «полпред со-



*В Араратской долине*



*Среди колхозников Армении*

ветской музыки», утверждая принципы передового искусства и своим творчеством и убежденным горячим словом в многочисленных беседах, интервью, в выступлениях на конференциях и симпозиумах. Именно так его всюду и воспринимают. «Хачатурян говорит голосом своей страны и голосом своего народа. Композитор, который делает это с такой непосредственностью и непринужденностью,— большая редкость» (С. Барбер). «Хачатурян является певцом своего народа. Его музыку одинаково любят как на Востоке, так и на Западе» (Симех эл Холе)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Арам Хачатурян. К 60-летию со дня рождения.



*... в большом зале Ленинградской филармонии*

«Я верю, — писал Хачатурян после одной из своих зарубежных поездок, — что все крупные мыслящие художники, все подлинно талантливые музыканты мира не только сочувствуют основным принципам демократического искусства, которые мы отстаиваем, но готовы следовать им. И наш долг помочь успеху этого дела, помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей будущее человечества»<sup>1</sup>.

Множество друзей, почитателей его творчества имеет Хачатурян во всех республиках нашей страны. Среди них Д. Шостакович, Д. Кабалевский, Р. Щедрин, Т. Хренников, К. Караев, Ю. Завадский, Л. Оборин, Д. Ойстрах, В. Кетлинская, Е. Стасова, Н. Тихонов, Р. Гамзатов, А. Исаакян, М. Сарьян и многие другие.

За высокие заслуги в развитии советской музыкальной культуры Хачатурян удостоен высокого звания Героя Социалистического Труда (1973), почетного звания народного артиста СССР (1954), РСФСР (1947), Армянской ССР (1955), Азербайджанской, Грузинской ССР (1963); заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР (1973); лауреата Ленинской (1959) и пяти Государственных премий СССР (1941, 1943, 1946, 1950, 1971), а также орденов Ленина (1939, 1963, 1973), Трудового Красного Знамени (1966), Октябрьской Революции (1971) и медалей. О мировом признании его творчества свидетельствуют награждения медалями Ференца Листа (1956), Бедржиха Сметаны (1956), Белы Бартока (1957), Жюлио Кюри Всемирного Совета Мира (1959); орденами Венгерской Народной Республики — Труда золотой степени (1970), Польской Народной Республики — «За заслуги перед польской культурой» (1972), Социалистической Республики Румынии — «За заслуги в области культуры» (1974), французским орденом Искусства и Литературы (1974), орденом Кирилла и Мефодия Народной Республики Болгарии (1971).

<sup>1</sup> Хачатурян А. Письмо в редакцию. — «Коммунист» (Ереван), 1954, 15 октября.



ГЕРОЮ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ТРУДА

Имя Настоящего  
Аран Манук

За выдающиеся успехи в развитии советского  
музыкального искусства и в деле  
создания оперы в духе социализма  
РЕПУБЛИКА ДЕПУТАТОВ ЛОРЕИ СССР  
1960 г. № 101

С О Ю З  
СОБЕТА  
СОЮЗНЫХ  
СНОВЕРЖИ  
РЕПУБЛИК

Делится  
на 10 частей,  
каждая по 10 копеек

Генеральный директор  
Аран Манук  
1960 г. № 101



Director y el Jefe  
del Conservatorio  
de Música de México  
señalan al honor de otorgar a

**Aran Tachaturian**

el presente Diploma y de nombrarlo  
**Catedrático Honorario**  
del Plan de Estudios  
en México, D.F. Febrero de 1960.

La Dirección

señala a continuación

Accademia Nazionale  
di Santa Cecilia

**Aran Caciaturian**

è stato eletto

Accademico Onorario  
di Santa Cecilia

dall'Assemblea Generale degli Accademici

Roma: il  
6-3-1960

Il Presidente

Ugo Andreotti

Он избран действительным членом Академии наук Армянской ССР (1963), почетным академиком Итальянской музыкальной академии «Санта Чечилия» (1960), почетным профессором Мексиканской консерватории (1960), членом-корреспондентом Академии искусств ГДР (1960). Он имеет звание профессора (1952) и доктора искусствоведения (1965) Советского Союза.

Много сил отдает Хачатурян педагогической работе. Долгие годы он руководит композиторским классом в Московской консерватории имени Чайковского и Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Развивая педагогические принципы своего учителя Мясковского, опираясь на собственный жизненный и творческий опыт, Хачатурян создал свою композиторскую школу. Он придает первостепенное значение всестороннему развитию молодого композитора, раскрытию его творческой индивидуальности, воспитанию в нем гражданина и художника. Много внимания уделяет он расширению общего и музыкального кругозора своих учеников, их идейной направленности и, конечно же, работе по овладению мастерством. «От ученика я прежде всего требую инициативу,— говорит Хачатурян.— Я готов скорее простить ему технологические погрешности, чем отсутствие своих мыслей. Ни один педагог не даст того, что дает музыка, музыкальная практика, жизнь... Чем больше жизненных впечатлений — тем больше творческих замыслов, тем интереснее и содержательнее их воплощение». По словам Э. Оганесяна, Хачатурян «требователен. Скуп на комплименты. Нетерпим к лени. Еще более нетерпим к хвастливому бравадированию „новациями“. Ученик должен отвечать за каждую ноту своего опуса. Очень ценит в своих учениках настойчивость. Не выносит делячества. Десятки раз слушает в классе уже готовое сочинение, пока не удостоверится, что его можно рекомендовать... Арам Ильич учит быть взыскательным к себе, он учит жить и творить для людей, он учит любить жизнь, любить свой народ»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Арам Хачатурян. К 60-летию со дня рождения.

Среди учеников Хачатуряна много представителей разных национальностей, и он всегда с особенной бережностью развивает национальное своеобразие их творчества. Из класса Хачатуряна вышли А. Эшпай, Л. Лакутин, Р. Бойко, М. Таривердиев, И. Якушенко, А. Виеру (Румыния) и другие.

Хачатурян — один из видных музыкальных общественных деятелей нашей страны. В его представлении художник неотделим от общества, народа. «Во время заграничных поездок мне часто приходится отвечать на один и тот же вопрос: не мешает ли советским композиторам общественная работа? И я терпеливо объясняю, что для нас, художников, выросших со своей страной, общественная деятельность не обязанность, а органическая потребность»<sup>1</sup>. Хачатурян многие годы ведет огромную работу члена правления и одного из секретарей Союза композиторов СССР. Он является членом Всемирного и Советского комитета защиты мира, членом президиума Союза обществ дружбы с зарубежными странами, президентом Советской ассоциации дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки, членом правления обществ «СССР — Италия» и «СССР — Исландия». И самое важное то, что это список, кстати, далеко не полный, — список не внешнего «представительства», а реальной и серьезной работы, которую ведет Хачатурян с полным сознанием ответственности. В этом еще одно проявление его чувства личной сопричастности ко всему, чем живет страна. И эта неразрывная связь ощущается на всем складе жизни композитора, на всей обстановке его дома. Квартира в Москве, в доме композиторов на улице Неждановой, здесь Хачатурян живет, работает, встречается с друзьями, коллегами, учениками, близкими. Деятельным, гостеприимным предстает Хачатурян у себя дома. Рабочий кабинет, рояль, письменный стол, секретер и стеллаж с книгами, нотами. Ничего лишнего, но все имеющее отношение к творческой деятельности хозяина, дающее представление о ее масштабах, интенсивности.

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. Волнующие проблемы. — «Советская музыка», 1955, № 7, с. 17.

... e M. Farnsworth

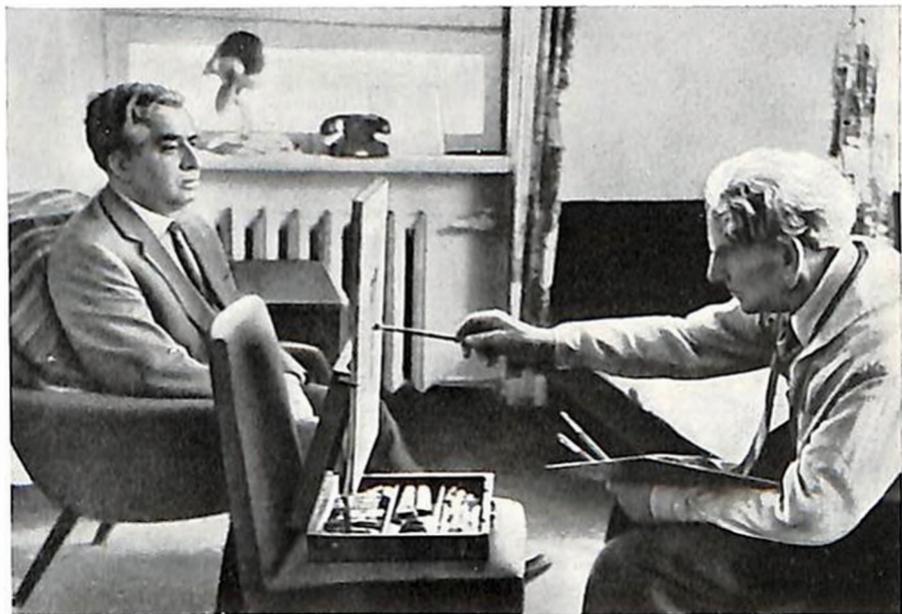


Здесь и многочисленные издания его произведений, опубликованные во многих странах, и рукописи готовых и еще находящихся в работе сочинений, и многочисленные сувениры, адреса — дань любви и признательности композитору, и обширная переписка. Масса фотографий на стенах, в альбомах — своеобразная летопись жизни и деятельности композитора. «Эти фотографии очень дороги мне, каждая из них какой-то штрих из моей жизненной и творческой биографии».

Личность Хачатуряна необычайно яркая и многогранная, импульсивная, динамичная. Мне как-то пришлось слышать слова: «У Арама Ильича вулканический, атомный характер». В этих словах очень верно схвачен громадный накал его жизненного тонуса, «цепная реакция» ассоциаций, эмоций. Но часто мы видим его и озабоченным, встревоженным, с печальными глазами. Бывает он нежным, задумчивым и даже чувствительным, и тут же гневным и даже яростным, когда сталкивается с бездушием, бессердечием, пренебрежением к общественному долгу, с мещанством, пошлостью, чванством. Страстная натура Хачатуряна сочетается с трезвым, острым умом, тонким интеллектом, логичностью, последовательностью в развитии своих мыслей. В этом убеждаешься, слушая его выступления, беседуя с ним, читая его статьи, в которых всегда бьется живая мысль, схвачена сущность вопроса, и все это вытекает из собственных наблюдений, размышлений. В сочинениях его каждая деталь, колористический штрих, живописный элемент, каждый гармонический или оркестровый эффект служит раскрытию замысла. Это подчеркивал и Б. Асафьев, писавший, что в музыке Хачатуряна «ощущается строго обдуманый строй мысли и надежная структура»<sup>1</sup> и что «рубенсовская сытность его оркестровой палитры и богатейшая орнаментика не должны смущать: за ними — ищущий страстный темперамент и суровый этос Армении»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А с а ф ь е в Б. Избранные труды, т. 5. М., 1959, с. 60.

<sup>2</sup> Там же, с. 100.



*М. Сарьян пишет портрет А. Хачатуряна*

Общительность Хачатуряна сочетается со склонностью к самоуглублению, уединению, когда, кажется, малейший шорох, доносящийся извне, способен вывести его из душевного равновесия. Ему присуще чувство собственного достоинства и гордости. Он ценит красоту в человеке, природе, искусстве, любит поэзию, живопись, архитектуру. Он преклоняется перед красотой женщины, поэтизирует ее и те чувства, которые она рождает. По-хачатуряновски восторженно и экспрессивно звучат слова, сказанные им через десятки лет о первой встрече со своей будущей женой. Описывая одно из своих занятий по композиции у Мясковского,



Литовский концерт  
Л. Дичошурин  
в Акрони.се

он делает неожиданный переход: «И вдруг открылась дверь и вошло счастье». В классе появилась Нина Макарова, также ученица Мясковского. Как много и в произведениях Хачатуряна таких мест, когда музыку вдруг словно заливают ослепительный свет и слушателя охватывает чувство радости.

Внешность Арама Ильича неповторима, привлекательна, импозантна. В ней нет ничего мелкого, статичного, будничного. Все крупно, динамично, экспрессивно. Большой лоб, густые волнистые волосы — прежде каштановые, а сейчас посеребренные седой. Чуть выпуклые выразительные глаза, прямой нос, полные губы. Вся фигура его крупная и вместе с тем подвижная, легкая. Хачатурян любит бывать в родной Армении, где у него много друзей, родных, коллег, учеников, горячих почитателей его таланта. На сцене Ереванского ордена Ленина академического театра оперы и балета имени А. Спендиарова постоянно с огромным успехом идут балеты «Гаянэ» и «Спартак», в Армянской филармонии, по радио и телевидению исполняются его симфонические и камерные сочинения. На произведениях любимого ком-



*А. Хачатурян  
и Г. Караги*

позитора воспитывается молодежь Консерватории имени Комитаса и других музыкальных учебных заведений. Каждое утро и вечер над Арменией звучит созданный А. Хачатуряном Государственный гимн Армянской ССР. Ни одно значительное событие в общественной и культурной жизни республики не проходит без Арама Ильича.

В 1963 и 1973 годах музыкальная общественность Советского Союза и зарубежных стран широко отмечала 60-летие и 70-летие со дня рождения Арама Ильича Хачатуряна. Состоялось множество авторских концертов, во многих театрах с большим успехом ставились его балеты. Многие нотные издательства мира опубликовали его произведения. В Большом театре Союза ССР состоялось в 1973 году торжественное заседание. Юбиляру было присвоено звание Героя Социалистического Труда, ему высказали множество приветствий, вручили сотни адресов, телеграмм.

Секретариат правления Союза композиторов СССР поздравил А. И. Хачатуряна и отметил, что его «произведения вошли



*А. Хачатурян и  
И. Стравинский*



А. Хачатурян  
дирижирует  
в Вене

в золотой фонд советского искусства и приобрели широкую известность далеко за пределами нашей Родины». Правление Союза композиторов Армении в своем поздравлении Хачатуряну писало: «...Огромная жизненная сила, заключенная в Вашей музыке, всегда служила и служит стимулом для всех композиторов Советской Армении, которые справедливо считают Вас своим учителем». «Мы ценим Вас как одного из самых значительных композиторов социалистического музыкального искусства, произведения которого сегодня стали достоянием культуры всего мира», — писал Союз композиторов ГДР<sup>1</sup>.

Поздравительные письма и телеграммы пришли от Д. Шостаковича и Т. Хренникова, К. Каравая и О. Тактакишвили, Н. Менона (Индия) и Д. Мийо (Франция), Г. Караяна (Австрия), Дж. Баланина (США), Р. Гамзатова, К. Федина, В. Кетлинской и многих других. Е. Стасова заканчивала свое письмо Хачатуряну словами: «Представляю, как порадовался бы мой дядюшка Владимир Васильевич Стасов Вашему жизнерадостному таланту, Вашей живо творной связи с народом. Ведь народность в музыке он ставил превыше всего. Убеждена, что вы еще много раз порадуете наш народ и удивите музыкальный мир своими солнечными произведениями!»<sup>2</sup>

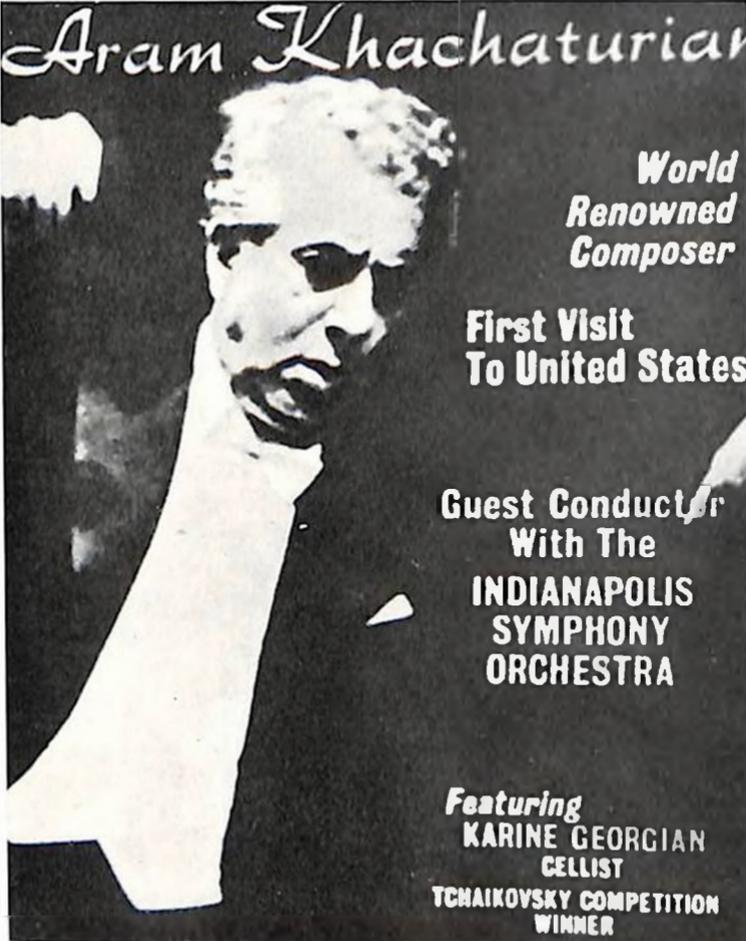
В своей речи на торжественном заседании Центрального Комитета Коммунистической партии Армении и Верховного Совета Армянской ССР (29 ноября 1970 года), посвященном 50-летию установления Советской власти в Армении, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал: «Трудно, пожалуй, найти сегодня в нашей необъятной стране уголок, где бы не звучала темпераментная, глубоко национальная и в то же время впитывающая в себя передовые достижения советской и мировой музыкальной культуры музыка Арама Хачатуряна»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Хачатурян А. И. К 70-летию со дня рождения. М., 1973.

<sup>2</sup> Арам Хачатурян. К 60-летию со дня рождения.

<sup>3</sup> Брежнев Л. И. Ленинским курсом. Речи и статьи, т. 3. М., 1972, с. 174.

# Aram Khachaturian



*World  
Renowned  
Composer*

**First Visit  
To United States**

**Guest Conductor  
With The  
INDIANAPOLIS  
SYMPHONY  
ORCHESTRA**

*Featuring*  
**KARINE GEORGIAN  
CELLIST  
TCHAIKOVSKY COMPETITION  
WINNER**

*Арам Хачатурян авторского концерта в США*

«Музыка и народ» назвал Хачатурян свой доклад на открытом заседании президиума Академии наук Армянской ССР в 1972 году. В этом докладе, как и в других многочисленных выступлениях на съездах и пленумах Союза композиторов, различных конференциях, симпозиумах, по радио, телевидению, в прессе последовательно утверждаются законченная идейно-художественная программа, творческие принципы, эстетические взгляды композитора, затрагиваются проблемы сущности и назначения искусства, гражданского долга художника, национального и интернационального, традиций и новаторства и т. д. Смело, с публицистической страстью включается он в творческие дискуссии, споры. Как же решает Хачатурян один из главных вопросов эстетики — об отношении искусства к действительности? Подобно другим передовым советским художникам, композитор понимает искусство как форму общественного сознания, неразрывно связанную с жизнью, интересами, мыслями, чувствами народа, его представлениями и художественными традициями. Произведения



... с Ефремом  
Цибелияном



*... с Золтаном Коди и В. Кухареким*

Хачатуряна затрагивают общественно значимые темы, в них ставятся сложные социальные и нравственные проблемы века, воспеваются Родина, мир, духовная красота человеческой личности, обличаются насилие, человеконенавистничество, зло. Вера в жизнь, в неисчерпаемые силы народа, в торжество правды, свободы, счастья являются источником жизнеутверждающего начала, присущего мировоззрению, творчеству Хачатуряна.

Б. Асафьев назвал Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки», желая этим сравнением с великим художником Возрождения подчерк-

нуть неиссякаемую жизненную силу, ренессансную полнокровность чувств, богатую палитру красок, которыми отмечено творчество замечательного советского композитора. Произведения Хачатуряна несут в себе позитивное начало, положительный социальный и этический идеал, светлое мироощущение «торжествующей человечности». Конечно, это не означает, что Хачатурян воспринимает действительность лишь в одном мажорно-праздничном, гимническом измерении. Как подлинно большому художнику, ему ведомы многообразные стороны бытия. В его музыке не только свет, но и тень, не только радость, но и мужественная скорбь, не только полнота чувств, «истина страстей», но и глубокое раздумье; она охватывает историческое прошлое и современность, героику и юмор, эпос и лирику, трагедию и драму, быт и пейзаж... Реализм его творчества — действенный, активный, окрыленный романтикой борьбы, созидания, порыва, мечты.

В ожесточенной социальной, политической, идейной борьбе, которая ведется сейчас во всем мире между силами прогресса и реакции, света и тьмы, свободы и насилия, Арам Хачатурян всем существом своего творчества на стороне тех, кто отстаивает светлое будущее и счастье человечества, кто борется за прогресс, за коммунизм. Средствами своего искусства Хачатурян не только отражает действительность, но и участвует в ее перестройке. Он воспевает новую жизнь, величие и духовную красоту советских людей. «Создавать художественные ценности, нужные народу, помогающие ему в борьбе, вдохновляющие его на свершения новых и новых подвигов, воспитывающие мысли и чувства миллионов, — нет и не может быть более важной цели для художника. Завоевывать великое право участвовать своим творчеством в строительстве коммунизма — почетнейшая задача для каждого композитора»<sup>1</sup>. Эти слова, выражающие чувство высокого

<sup>1</sup> Хачатурян А. Во имя счастья человеческого. — «Советская музыка», 1956, № 4, с. 5.

А. Хачатурян и П. Мясоедов в С. Хачатурян



гражданского долга композитора, перекликаются с высказываниями других советских художников.

«Я не мыслю себе творчества художника вне кровной связи с жизнью страны, родного народа, с его судьбами, интересами, не мыслю искусства, оторванного от многокрасочной и многозвучной действительности,— говорит Хачатурян.— Иначе оно мертво, абстрактно, умозрительно и теряет важнейшую функцию искусства отражать и познавать жизнь в художественных образах, быть средством духовного сближения, общения народов, „высекать огонь в сердцах людей“, утверждать идеи, во имя которых мы живем». Музыкальное искусство для Хачатуряна — особая область человековедения. Этот горьковский термин, не раз примененный писателем к определению сущности литературы, Хачатурян очень любит, считая, что он имеет прямое отношение к искусству в целом и к музыке в особенности.

В то время, когда дегуманизация, деидеологизация искусства становится оружием реакционной идеологии, средством отвлечения искусства от сложных социальных проблем, Хачатурян провозглашает, что основное назначение музыкального творчества — утверждать высокие идеалы гуманизма. При этом для Хачатуряна, передового советского композитора, коммуниста, гуманизм не абстракция, не отвлеченная категория, а понятие конкретно-историческое, связанное с психологией и бытом, историей и современностью, борьбой классов, политическими и нравственными идеалами советского общества.

В своих высказываниях и в своем творчестве Хачатурян исходит из той концепции человека, которая сложилась в нашем обществе в процессе всемирно-исторических революционных преобразований и формирования новых общественных отношений. Замкнутому в себя маленькому человеку, напуганному ужасами и катастрофами мира, экзистенциалистической одинокой бессильной личности, новому варианту ницшеанского «сверхчеловека», с которым часто встречаешься в буржуазном искусстве, творчество Хачатуряна противопоставляет Человека в горьковском понима-

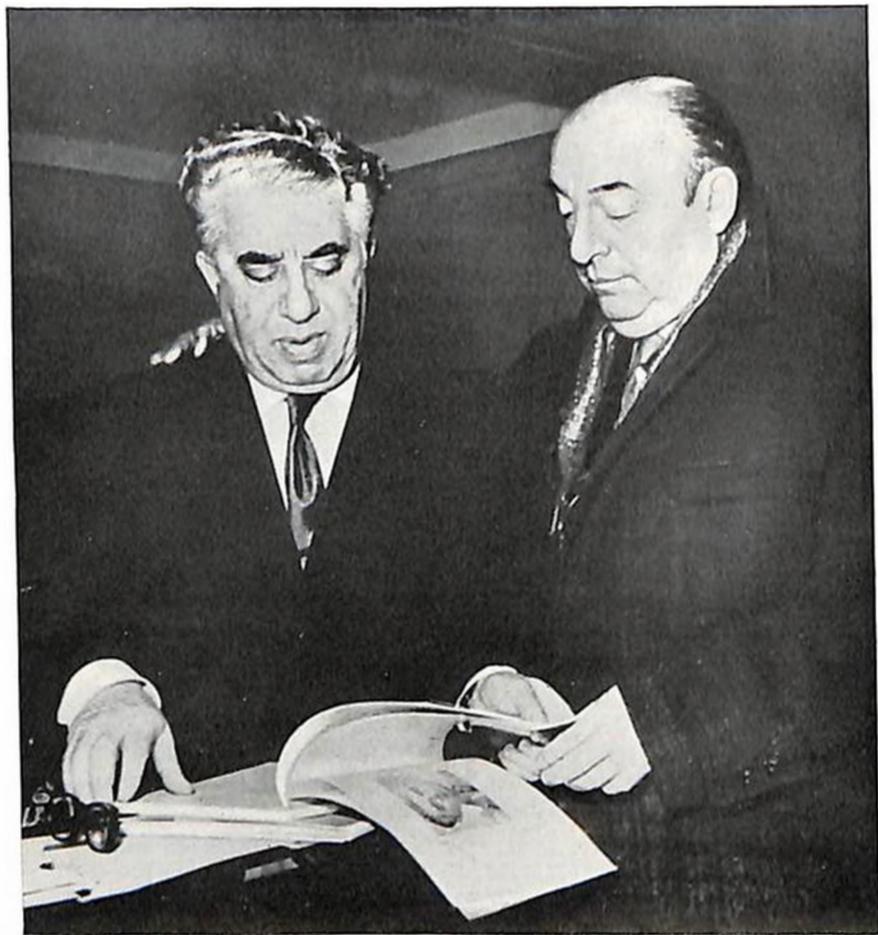
нии — борца и строителя нового общества, человека горячего сердца и героического подвига, влюбленного в жизнь и озаренного мечтою.

Утверждая принципы искусства социалистического реализма, Хачатурян горячо отстаивает их в спорах со сторонниками «чистого искусства». Вспоминая о своих встречах с некоторыми «деятелями искусства», которые утверждали идею автономии музыки, ее полной независимости от общественной жизни, политики, Хачатурян писал: «Я не верю таким художникам, я не верю в их творчество. Общественно-политическая жизнь сегодня столь напряженная и многогранная, что вторгается во все сферы нашего существования и обязательно затрагивает искусство. Я утверждаю: современный художник ответствен за все, что происходит на земле. Если он не болеет горестями своего народа, если он не воодушевляется его радостями и свершениями — ему нет места в искусстве»<sup>1</sup>. И по другому поводу: «В противоположность фальшивым теориям так называемого „чистого искусства“, создаваемого в „башне из слоновой кости“, подлинно современный художник творит не для кучки избранных знатоков, а для народа, для масс»<sup>2</sup>.

Проблема народности занимает в системе эстетических воззрений, в творчестве Хачатуряна одно из главных мест. К ней он обращается на разных этапах своего творческого пути и решает ее в разных аспектах. Первый аспект, в котором рассматривает Хачатурян эту проблему, — общеэстетический. О нем уже говорилось выше, когда речь шла о неразрывной кровной связи художника с жизнью, судьбами, интересами, мыслями и чаяниями народа. «Чувствовать себя частицей своего народа, постоянно черпать из неиссякаемых родников его творчества, быть выразителем его жизненных интересов — это главная цель всякого подлинного художника», — говорит Хачатурян. Доступность

<sup>1</sup> Хачатурян А. Всегда в пути. — «Коммунист» (Ереван), 1968, 15 ноября.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Музыка и народ. — «Коммунист» (Ереван), 1972, 26 апреля.



*А. Хачатурян и Пабло Неруда*

для него высокое понятие, один из критериев художественности искусства.

Вместе с тем он постоянно выступает против вульгаризации, примитивизации этого понятия, против снижения высот идейности и подлинной художественности во имя «мнимой доступности». «Художник — глашатай своего времени, своего народа. Я считаю, что истинная доступность — это способность и умение художника выражать даже самые сложные идейные замыслы с такой предельной ясностью, выразительностью, точностью, художественностью, чтобы они затрагивали и волновали широкие круги слушателей, находя отклик в их сердцах»<sup>1</sup>. Вместе с тем композитор считает, что нужен слушатель, хотя бы в минимальной мере обладающий способностью к художественному восприятию, слушатель, мысли и сердце которого открыты искусству, в том числе музыке. Для восприятия сложных замыслов, жанров требуется известная слушательская подготовка, «настройка».

Другой аспект проблемы народности связан с решением вопроса «композитор — фольклор». Для Хачатуряна народная музыка — художественная ценность, летопись жизни, мыслей, чувств, представлений народа, голос его души и сердца. Отсюда бережное, чуткое, высоко этическое отношение композитора к каждому образцу народной музыки, мелодическому, ритмическому обороту. Отсюда принципиальное неприятие пассивно потребительского, иждивенческого отношения к фольклору как к чему-то существующему вне самого композитора. Для Хачатуряна важно почувствовать, осмыслить всю систему художественных представлений, музыкального мышления, музыкальной речи народа с той степенью глубины, при которой они стали бы элементами его собственного мышления и языка.

Хачатурян, несомненно, знаком со множеством сборников народных песен, танцев. Но он всегда предпочитает живое общение с самими творцами и исполнителями в родной для них обстановке

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. Музыка и народ. Цит. статья.

быта, природы, когда в звучание песни словно в «снятом» виде входят и одежда, и мимика, и жесты исполнителей, и блики солнца, вся «живая жизнь», рождающая и сопровождающая эту песню, как явление быта и социальной психологии. Чуткий слух композитора улавливает песню в ее тончайших нюансах, которые и на бумаге не зафиксируешь; затем, обогащенные, они оживают в партитурах.

Хачатурян обращается к крестьянской и городской музыке, к песне и танцу, напевам гусанов, ашугов, наигрышам дудукистов, к мугамам, песням древним и новым, к памятникам этнографической культуры и банальным уличным мелодиям. Многообразны и формы претворения народной музыки, начиная от непосредственного использования фольклорных источников до творческого претворения принципов (а не только приемов) народного искусства. Он охотно вводит в свою музыку фольклорные образцы. «Народные мелодии всегда были и остаются для меня важным источником формирования тематического материала. „Просеянные“, по выражению Б. Асафьева, сквозь композиторское сознание, эти темы образуют новый ритмоинтонационный сплав, необходимый для выражения новых мыслей, новых ритмов, свойственных нашей социалистической эпохе»<sup>1</sup>. Поражают бережное отношение Хачатуряна к народному первоисточнику и вместе с тем большая свобода, смелость его переосмысления. В уважительном, творческом отношении к фольклору А. Хачатурян явился верным последователем Комитаса, Спендиарова, классиков русской музыки. Вместе с тем надо отметить, что решает он проблему «художник — фольклор» на уровне современных требований советского многонационального творчества. Достигнутое им в этом отношении стоит в ряду достижений крупнейших мастеров XX века (И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, М. Равеля, Б. Бартока и др.).

<sup>1</sup> Хачатурян А. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1959, № 5, с. 4.



*Софи Лорен, Г. Александров, А. Хачатурян, И. Макарова*

Хачатурян не раз подчеркивал, что народность не может определяться количеством использованных фольклорных цитат, что эта проблема гораздо глубже, и художник обязан не только прибегать к народному искусству, но и развивать его, способствуя тем самым росту культуры своего народа. Хачатурян приводит в качестве одного из примеров творчество Шостаковича и, в частности, его Седьмую симфонию, в которой с огромной обобщающей силой запечатлена жизнь народа в суровые годы Великой Отечественной войны. «Здесь,— пишет он,— тот самый русский характер, который потрясающе глубоко обрисовал Алексей Толстой»<sup>1</sup>. В свою очередь, и Шостакович писал, что у Хачатуряна «не узкое понимание народного и национального, ограничен-

<sup>1</sup> Хачатурян А. С мыслями о слушателе. — «Советская музыка», 1973, № 1.

ное привычными ладовыми интонациями, гармониями или ритмами. Это *подлинная народность* (курсив мой. — Г. Т.), обогащенная вершинами мировой культуры и сама вносящая в мировую культуру свой новый ценный вклад<sup>1</sup>. Рождается новое художественное качество, в котором талант композитора и гений народа слиты в высшем единстве. И тогда трудно отличить, что идет от народного источника, а что привнесено композитором. Иногда Хачатурян вводит подголосок, дополняющий орнамент, выдержанный бас, отдельные фрагменты народных мелодий. Народные интонации вовлекаются в интенсивный поток симфонического развития, подчиняются логике становления крупных форм (вариаций, рондо, пассакалии), законам сонатной драматургии. Постигая «тайны» стилистики армянской народной музыки (жанровые, ладоинтонационные, метроритмические), Хачатурян вместе с тем открывает такие гармонические, полифонические, тембровые и другие композиционные возможности, которые не только не противоречат армянской народной музыке, а, наоборот, соответствуют ее сущности и обогащают опытом, достижениями мировой музыкальной культуры.

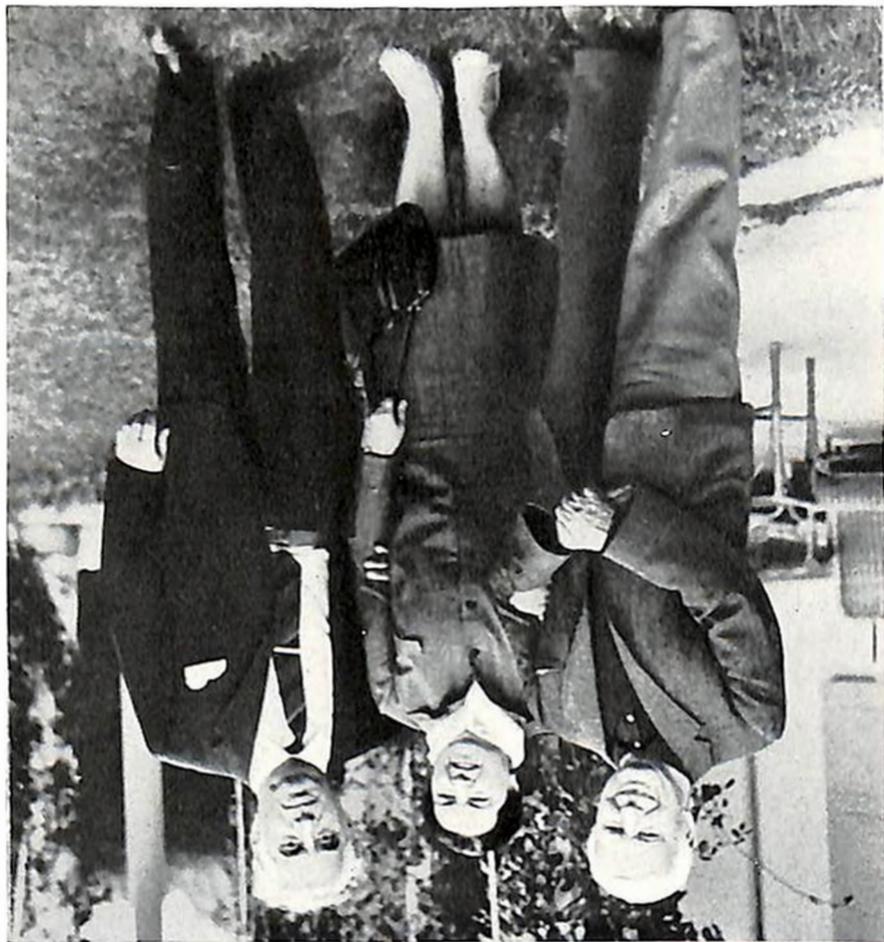
Творчество Хачатуряна имело большое значение для развития армянской музыки. «Не менее велика его заслуга перед музыкальной культурой всего Советского Союза. Он первый среди наших композиторов сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонической музыки Советского Востока для выражения сильных драматических переживаний, патриотических идей, глубоких душевных движений», — писал Д. Шостакович<sup>2</sup>.

Творчество Хачатуряна глубоко самобытно и национально характерно; его часто сравнивают с живописью Мартироса Сарьяна. «Солнечные» картины этого замечательного мастера кисти

<sup>1</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — В сб.: Арам Хачатурян. Ереван, 1972, с. 42.

<sup>2</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — «Советское искусство», 1953, 10 июня.

*A. Хакимйири и H. Морапови и Чарпан Тонман*





*А. Хачатурян и Че Гевара*

помогают понять музыку Хачатуряна. В свою очередь; лучезарная музыка композитора многое раскрывает в живописи Сарьяна. Кстати, иным творческая манера Сарьяна казалась утрированной, излишне условной, даже искажающей натуру. Но стоило этим скептикам оказаться на земле художника, как все сомнения исчезали. Сарьяновская живопись — плоть от плоти Армении. Ошибаются и те, кто, не зная природы, искусства, людей Востока, и особенно Армении, иногда готовы упрекнуть композитора в сгущении красок, чрезмерном темпераменте, в излишней щедрости средств. Отнимите все это у Хачатуряна, и исчезнет что-то очень важное, существенное, привлекательное в его творчестве, исчезнет и какой-то кусочек жизни, отраженный в его музыке.

Хачатурян постоянно подчеркивает свою кровную связь с Арменией. «Все глубже и глубже я проникаю в века, чтобы прочитать страницу за страницей книгу истории, — писал Хачатурян. — Все выше и выше я поднимаюсь в напоенные желтеющим светом горы, чтобы увидеть бушующий весенний океан цветов и прозрачный голубой воздух долин. И еще иду к людям — великим в своей простоте людям моей Армении, чтобы радоваться безмерной талантливостью их труда... Родина моих предков, родина моего вдохновения»<sup>1</sup>. Или в другом месте, рассказывая о своих впечатлениях после очередного пребывания в Армении и о своих новых произведениях, Хачатурян пишет: «Они рождены богатейшей музыкальной почвой моей Армении, как материнским молоком вспоены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мною»<sup>2</sup>. И, действительно, все это вошло в мир мыслей, художественных образов композитора, наложило свой яркий отпечаток на его музыку.

Путешествуя по Армении, можно встретить множество замечательных памятников древнего зодчества. То взметнувшиеся

<sup>1</sup> Хачатурян А. Праздник армянской музыки. — «Коммунист» (Ереван), 1971, 26 июня.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Письмо в редакцию. — «Коммунист» (Ереван), 1954, 15 октября.

к небесам, то затерявшиеся в расщелине гор, то высеченные в скалах, донесшие до сегодняшнего дня и драматизм истории, и величие строительного искусства древней Армении, храмы-крепости, сберегавшие духовные ценности народа в бушующем море крови, насилия, разрушения и разбоя. Высоко в горах, в ущельях, в уединенных местах путник и сейчас встретит вертикально стоящие каменные плиты — «хачкары» — немые свидетели страданий, стойкости, веры и надежды народа. В музыке Хачатуряна (например, в его Первой и Второй симфониях), мы можем ощутить эту эпичность исторического пейзажа. Другая сторона армянской культуры — ярчайшее проявление «Восточного ренессанса» — бесподобное искусство миниатюры, поражающее и сегодня своей жизненностью, оптимизмом, сохранившее и по сей день немеркнущую яркость и красоту. Какое разнообразие вариантов в орнаментах, ни одного повторения! Не здесь ли лежит, конечно, наряду с искусством народных музыкантов, один из источников замечательного хачатуряновского варьирования — мотивного, ритмического, ладового.

Армения предстает в сознании Хачатуряна не столько в мученическом (*Armenia dolorosa*) или героическом ореоле прошлого, не столько как объект историко-романтических описаний в духе Раффи или Мурацана<sup>1</sup>, а как бесконечно любимый и дорогой ему уголок земного шара, история которого наполнена борьбой и созиданием. Композитора особенно волнует сегодняшняя Армения, возрожденная к новой жизни Великим Октябрем, современный облик ее городов, где традиционные национальные архитектурные формы органично сочетаются с современным профилем высотных зданий и широкими асфальтированными проспектами, яркие неоновые рекламы — с неповторимо

<sup>1</sup> Раффи (1835—1888), Мурацан (1854—1908) — авторы известных армянских исторических романов XIX века.





... в Париже с дирижером Дерио

прекрасным серебристым лунным светом. И новый пейзаж, где рядом с хачкарами стройные и внушительные устремленные в небо столбы высоковольтных электролиний, телескопы всемирно известной Бюраканской обсерватории, новые здания Института вычислительных машин, строительство гигантского ускорителя частиц, грандиозный стадион. Но главное — новый облик советского человека. В музыке Хачатуряна, как единое, преемственно связанное, живое и волнующее, предстают вековые традиции и современность, прошлое и настоящее. Трудно охватить все то, что вошло в плоть и кровь творчества Хачатуряна, как признаки и сущность его национальной самобытности. Нельзя не согласиться с Мартиросом Сарьяном, писавшим: «Когда я думаю о творчестве Хачатуряна, передо мной встает образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки ее. В красоте его плодов и листьев, величавой кроны живет сила земли. В творчестве Хачатуряна воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм»<sup>1</sup>.

Творчество Хачатуряна доказывает, что национальное в искусстве — категория не абсолютная, «извечная», а исторически развивающаяся. Иными стали общественные отношения, духовный мир человека. Именно это нашло отражение в музыке Хачатуряна. До него никто еще с такой впечатляющей силой не воплощал в музыкальных образах пробудившийся, возрожденный, свободный, социалистический Восток. Чуждый проявлениям национальной ограниченности, он понимает национальное неотрывно от истории, культуры других народов. В этом проявляется не просто любознательность, эрудиция, но, что важнее всего, присущее Хачатуряну чувство интернационализма, о чем писал и он сам, и многие другие. «Почти полвека я живу в России, люблю ее, считаю своей второй родиной. Как все советские люди,

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Атабекян М. Мастерство. — «Коммунист» (Ереван), 1955, 15 октября.

я — интернационалист. И горжусь этим»<sup>1</sup>. По словам Хренникова, «Хачатурян с первых шагов своего творческого пути развивался как художник-интернационалист». «Автором поистине интернациональным» назвал его К. Караев. Творчество Хачатуряна — убедительнейший пример взаимообогащения музыкальных культур народов Советского Союза. Композитор обращается к темам, сюжетам, музыкальному фольклору Азербайджана, Грузии, Узбекистана, Киргизии, Таджикистана, Украины и особенно России. Интересно и плодотворно решает Хачатурян творческую проблему сближения музыки Востока и Запада. Заметим, что некоторые зарубежные музыковеды оспаривают саму мысль о возможности такого синтеза. В связи с этим творческая деятельность Хачатуряна привлекла особое внимание на VII конгрессе Международного музыкального совета (ММС) в 1972 году. В своем творчестве композитор опирается на богатейший опыт и традиции мировой культуры. Здесь и веками накопленные сокровища народного творчества, и классическое наследие, и достижения современной передовой культуры. Во всем этом Хачатурян открыл близкие ему элементы. Но чтобы понять творческую индивидуальность Хачатуряна, надо прежде всего осознать то новое, что он внес в искусство, в чем его новаторство. Оно во многом, но, быть может, прежде всего в присущем ему чувстве современности, в умении увидеть новое в самой жизни страны, народа, в общественных отношениях, в новом облике человека — свободного, духовно богатого. Оно в новых темах, рожденных нашей действительностью. И важно отметить, что современность, чувство нового присутствуют в сочинениях Хачатуряна не только в сюжетах, программах, затрагиваемых темах, но, что самое главное, в самой сущности его музыки, в ее интонациях. Мы часто говорим: «Композитор впитал в себя народные интонации, его музыкальный язык восходит к фольклору». Это, несомненно, важное условие реалистического искусства. Но порою

<sup>1</sup> Хачатурян А. Праздник армянской музыки. Цит. статья.

... с мечом на поясе Монета





*Встреча с молодыми рабочими в Японии*

забываем, что подлинно большой художник творит музыкальный язык своего времени. Это в полной мере относится к Хачатуряну. С его произведениями в советскую музыку ворвались интонации воли, энергии, мужества, света, радости и счастья. В творчестве Хачатуряна встречаются произведения разных жанров. Он пишет песни, камерные и симфонические произведения, музыку для кино и театра, балеты; в одних доминирует героика, эпос, в других — лирика, в третьих — драма или трагедия. Но чаще все эти начала сливаются в единой художественной концепции, образу своеобразное явление «полижанровости».

Хачатуряну-композитору чужды бытовизм, натурализм, риторика и умозрительность. Его музыкальные образы полны жизни, движения, они конкретны и вместе с тем представляют собою широкие обобщения. Музыка Хачатуряна свойственны романтическая взволнованность и повышенная патетика, та степень накала чувств, страстей, которые сразу же увлекают слушателя.

В творчестве Хачатуряна большое место занимает лирическое начало. Оно выступает не только как «категория жанра, но и как способ художественного познания и отображения действительности, в котором личное „участие“ автора, отклик его „души и сердца“ на многообразные явления жизни особо значимы и играют большую роль»<sup>1</sup>. Громадный лирический накал придает музыке композитора большую выразительную силу. «Лирическое начало действительно играет большую роль в моей музыке», — говорит и сам Хачатурян.

Важно еще раз напомнить, что для стиля Хачатуряна характерны яркая театральность, зримость, живописность, пластичность, склонность к «крупному штриху», действенному «сквозному становлению содержания» (Б. Асафьев), симфонизму.

Хачатурян нашел новые пути сближения жанровых, композиционных закономерностей, сложившихся в восточной музыке, с одной стороны, и в европейской музыкальной классике — с другой. Это можно проследить, в частности, на примере созданных композитором новых структур, где большую роль играет песенность и танцевальность, импровизационность и рапсодичность, обогащенные многообразными приемами вариационного развития, мотивной разработки, сонатно-симфонической драматургии. Поистине неисчерпаемо мелодическое богатство музыки Хачатуряна. В то время, как некоторые композиторы современности (особенно зарубежные) все более отходят от мелодического мышления, увлекаясь линейностью, пуантилизмом, серийной

<sup>1</sup> Тигранова И. Лирические образы в творчестве Хачатуряна. Ереван, 1973, с. 4.



*Юбилей*

техникой, Хачатурян стремится к обновлению музыкального искусства через развитие мелоса. В своем творчестве композитор показал, что это древнейшее средство музыкальной выразительности способно воплощать и типизировать многие стороны постоянно изменяющейся действительности. «Вкус к мелодии, умение создавать и развивать ее, как мне представляется, — одно из ценнейших качеств композиторского мастерства и таланта», —

говорит Хачатурян. Композитор обладает даром создания буквально врезающихся в сознание слушателя выразительных мелодий, представляющих собой результат художественного обобщения. Среди них — лапидарные, короткие, словно рожденные возгласом, кличем, речитативно декламационным началом и, наоборот, широкие, протяжные, бесконечные в своем становлении и развитии. Часто, возникая из единой интонационной ячейки, они разрастаются в развернутые мелодические формы, содержащие разделы экспозиционные, развивающие, кульминационные и заключающие. Как примеры хачатуряновских мелодий можно вспомнить тему Гаянэ или тему любви Спартака и Фригии, побочную тему скрипичного или виолончельного концерта, средний раздел «Оды памяти В. И. Ленина», романс Нины из музыки к драме «Маскарад», тему II части фортепианного концерта



*Т. Хренникова  
поздравляет  
А. Хачатуряна  
с 70-летием*

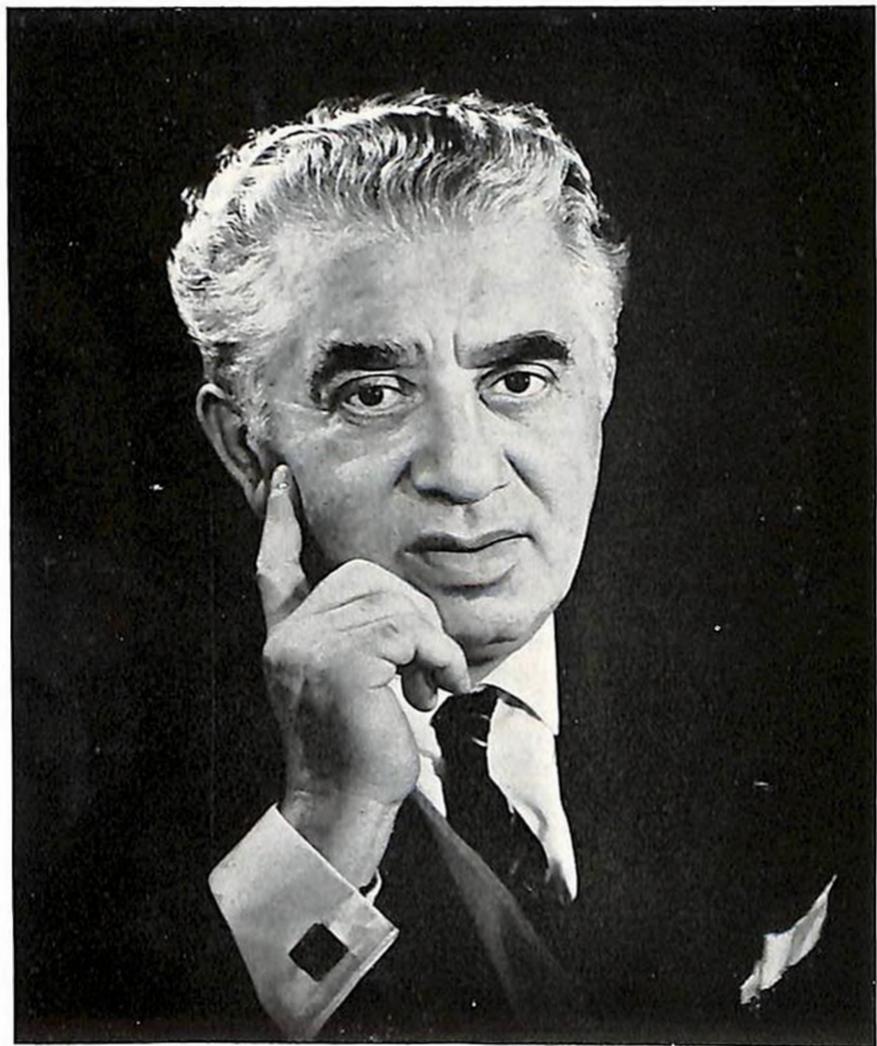
и многие другие. Мелодическим началом проникнуты в произведениях Хачатуряна темы, подголоски, мелизмы, орнаменты, гармонии.

Громадную роль в музыке Хачатуряна играет ритм. Он имеет реальную жизненную основу и отражает чуткое ощущение композитором ритма самой жизни в ее различных проявлениях от трепетного биения сердца до могучей энергии масс в празднестве, плясе, в борьбе; от ритма статики, передающего застылость знойной южной природы до бушующего ритма грозы, пожара. Образно-драматургическая роль его огромна.

Ритм — один из важнейших элементов национальной формы, в музыке Хачатуряна мы постоянно сталкиваемся с характерными для народной музыки Армении и других народов Закавказья сменами акцентов, смещением ритмических устоев, асимметричными построениями, элементами полиритмии. Во многих произведениях композитора словно ожил богатейший мир армянских плясок, то нежных, женственных, то скерцозных или мужественных. Большое место занимают и ритмы маршей — героических, траурных, триумфальных.

Разнообразно применяет Хачатурян ритмическое остинато. В этом сказываются и традиции «удержанных» ритмических движений народной музыки Закавказья, и влияние характерных для музыки XX века средств динамизации и накопления энергии, и, конечно, личные склонности композитора.

Своеобразно ладовое строение музыки Хачатуряна. С удивительной чуткостью композитор постиг народно-ладовую специфику, важнейший элемент национальной музыкальной речи и развил, обогатил их новейшими приемами современного композиторского письма (расширенные, модулирующие лады, полиладовость и т. д.). Эта ладовая основа определяет ладогармоническое мышление композитора, в частности, функционально-гармонические, модуляционные отношения и аккордику. Многочисленные альтерации вызваны желанием передать особенности пеменных ладов, ладовых модуляций. Гармонический язык



Хачатуряна богат и разнообразен. Замечательный колорист, он мастерски использует возможности красочной тембральной гармонии: смелые тональные отклонения, энгармонические преобразования, свежо звучащие параллелизмы, многопластовые (порой политональные) гармонии, сочетающие в одновременности аккордовые комплексы различных ступеней, тональностей, гармонии на целотонной, тритоновой основе. Часто использует композиционные связи аккордов, когда вертикаль образуется сочетанием самостоятельных мелодических голосов.

Большую роль в музыке Хачатуряна играет полифония. Не забудем, Хачатурян был учеником Мясковского, крупнейшего мастера полифонического письма. К тому же он во многом опирался на опыт и принципы Комитаса, как известно, одним из первых давшего блестящие образцы армянской полифонической музыки. Хачатурян использует полифонические варьирования, различные виды «полиобразований» (мелодических, ритмических, темброво-регистровых), а также (правда, в несколько меньшей степени) отдельные приемы инвенционной полифонии. В драматически напряженных местах Хачатурян сталкивает в одновременном звучании несколько самостоятельных мелодий, интонационных пластов, создавая громадное напряжение (например, в кульминации III части Второй симфонии одновременно звучат темы *Dies irae*, «Ворскан ахпер» и остинатный бас).

«Оркестр — любовь моя! В нем заложены могучие возможности. Это организм, который может выразить грандиозную амплитуду чувств и эмоций», — говорил в беседе с автором этой книги блестящий мастер оркестра Арам Хачатурян. И действительно, кажется, нет предела его творческой фантазии. Оркестровая палитра композитора чрезвычайно богата и словно освещена лучами солнца, ей присущи преимущественно светлые тона, яркие, сочные краски, ассоциируемые с «живописью маслом». Оркестр, инструментовка играют большую роль в музыкальной драматургии как средство интонационно-тематического развития. То живописно красочная или психологически углубленная, экспрессивная, то

прозрачная или, наоборот, «густотканная», достигающая огромного напряжения в кульминациях звучность хачатуряновского оркестра свидетельствует о блестящем владении им «драматургией тембров». Партитуры Хачатуряна это прежде всего партитуры ослепительно ярких насыщенных красок, многочисленных tutti, многообразных смешений тембров, сильных динамических нагнетаний, осуществляемых «завоеванием новых оркестровых регистров, тембров, нового звукового пространства». Прекрасно чувствует композитор выразительные возможности солирующих инструментов.

Одной из примечательных, характерных особенностей оркестровки Хачатуряна является ее национальный колорит. Композитор применяет иногда музыкальные инструменты народов Закавказья, чаще же имитирует их инструментами симфонического оркестра. На протяжении длительного творческого пути Хачатуряна эстетика и стиль композитора развивались, углублялись, совершенствовались. Однако в своей сущности его художественные воззрения на назначение, задачи и цели искусства оставались неизменными. Своим творчеством он утверждает передовые принципы советской музыки. Хачатурян всегда находится в центре актуальной проблематики музыкальной культуры XX века, в центре борьбы различных направлений, течений. Творчество его — одно из ярчайших проявлений искусства социалистического реализма.

«Большой прекрасный мир музыки немислим без его сочин. Они вошли неотъемлемой частью в сокровищницу мирового искусства XX столетия, — писал Р. Щедрин. — Кто из нас... не испытал на себе, в той или иной форме, могучего воздействия его творческой индивидуальности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Щ о д р и н Р. Пир музыки. — «Советская культура», 1962, 29 апреля.



## *Заключение*

В 1978 году исполняется 75 лет со дня рождения А. И. Хачатуряна и 50 лет со времени появления его первого сочинения. Даты, полные глубокого смысла и значения, особенно если учесть, что Хачатурян живет в эпоху, насыщенную колоссальными социально-историческими событиями.

Пройден большой путь плодотворных дерзновенных исканий, открытий, путь к высотам мастерства. Созданные Хачатуряном симфонические и камерные произведения, песни и балеты, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам стали неотъемлемой частью духовной культуры советского народа и получили поистине всемирное признание. В них глубоко и правдиво отразилась наша действительность, запечатлелись мысли, чувства, стремления советских людей.

И сейчас, подходя к своему 75-летию, Хачатурян полон энергии и творческих сил. Впереди новые интересные замыслы. И хочется думать, что «солнечный композитор», «Рубенс нашей музыки» подарит нам новые произведения исполненные вечной молодости, неувядаемого жизнелюбия и творческой мудрости. Их с нетерпением ждут любители музыки.

Творческая жизнь Хачатуряна протекала и протекает в условиях борьбы и смен направлений в искусстве, появления различных школ, стилей, «систем». На памяти его годы всеобщего увлечения Скрябиным, композиторами-импрессионистами, молодым Стравинским, Прокофьевым и Шостаковичем, появление музыкального урбанизма, конструктивизма, экспрессионизма, нововенской школы, неоклассицизма, авангардистских течений, различных систем (додекафония, сериальность и т. д.). Хачатурян оказался свидетелем все более активного вхождения в орбиту современного музыкального искусства музыки неевропейских стран, в частности афроазиатских и латиноамериканских. Ни одно явление культуры XX века не проходило и не проходит мимо его сознания. Наиболее близкое себе он отбирает, принимает, осмысливает и претворяет, а чуждое категорически отрицает и отвергает. И это новое в сознании композитора органично соединяется с творчески воспринятыми традициями народной и классической музыки. Для композитора ценность нового измеряется мерой соответствия требованиям жизни, требованиям прогресса в развитии искусства. Хачатурян — современник рождения социалистического реализма, утверждению которого он посвятил

всю свою жизнь. На путях развития этого метода композитор добился мирового признания.

Хачатурян автор удивительно цельный, обладающий ярко индивидуальным музыкальным стилем, который всегда можно узнать по характерному почерку.

Творческая деятельность Хачатуряна имеет большое значение в развитии современного музыкального искусства. Созданные им традиции дали плодотворные ростки в различных национальных композиторских школах и оказали значительное влияние на многих композиторов последующих поколений. Большой художник отдает полностью свою жизнь служению родному народу, передовому искусству, пройдя путь от простого мальчугана из Коджори до выдающегося советского композитора, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий, имя которого известно всему миру.

## *Содержание*

<i>Предисловие . . . . .</i>	<i>4</i>
<i>Юность. Первые годы в Москве . . . .</i>	<i>10</i>
<i>Певец родной страны . . . . .</i>	<i>40</i>
<i>В годы испытаний . . . . .</i>	<i>60</i>
<i>На вершине творческого пути . . . .</i>	<i>88</i>
<i>Композитор и время . . . . .</i>	<i>138</i>
<i>Заключение . . . . .</i>	<i>188</i>

Художественное оформление  
Л. И. ПРИЙМАКА

Георгий Григорьевич ТИГРАНОВ

*Арам Ильич*  
**ХАЧАТУРИАН**

*Очерк жизни и творчества*

Редактор Р. Г. Бутакова

Художественная редакция  
и макет Р. С. Волховер

Технический редактор Г. С. Мичурин

Корректоры Н. Е. Киселева, С. Н. Мурашева

ИБ :12 1496

Сдано в набор 28.11.77. Подписано к печати 22.03.78. Формат 70 × 108<sup>1/2</sup>. Бумага мелованная. Журнальная рубленая гарнитура. Печать высокая. Печ. л. 6 (8,4). Уч.-изд. л. 7,91. Тираж 25 000 экз. Изд. № 1853. Заказ № 2518. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Музыка» Ленинградское отделение. 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9, Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Советов Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 196126, Заенигородская, 11





Poco sostenuto e cantabile 69  
C O H a n ā - k o H o d o r

A X

Cantabile

vibrato

Piano

Andante cantabile

Ko ngyun - pan copas

1359-1967.

Handwritten musical notation on a blue background, featuring a complex rhythmic pattern with many notes and rests on a single staff.

na pas

Handwritten musical notation on a blue background, showing a few notes on a staff.

CO Han A - he ch y

pat dxtoma zero

Handwritten musical notation on a blue background, showing a staff with notes and rests, including a '2' above the staff.





ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

ЦЕНА

P 1  
42709