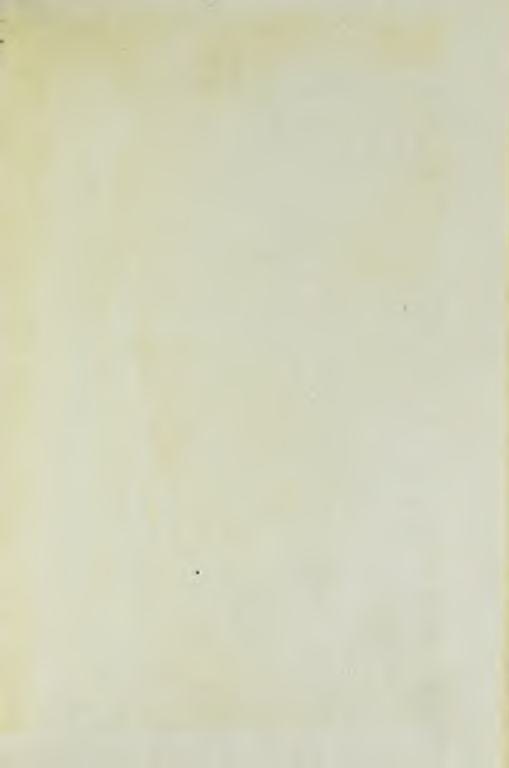
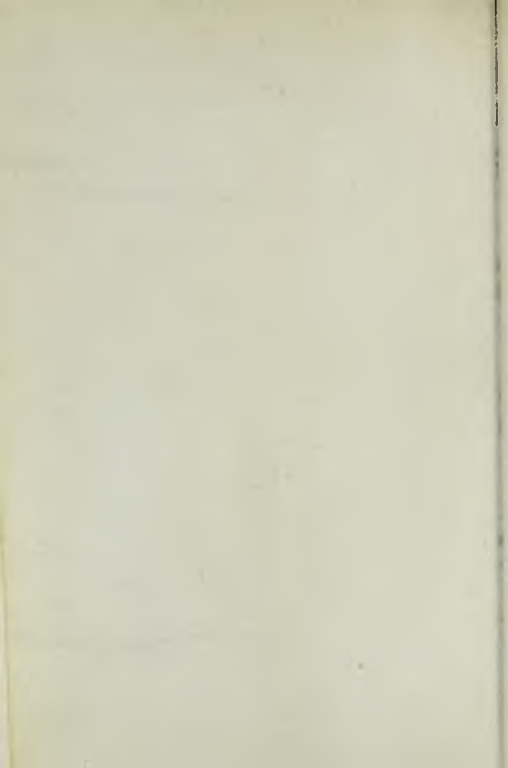


А. Тигранов

АРМЯНСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР

H





Т. Тигранов

732.1(42525)

Т-39

Р. II
429820

АРМЯНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

т о м
3



Издательство «Айастан»

Ереван 1975

792 Ap

T 39

62948

T $\frac{911 (1094)}{701 (01) 75}$ 433.75 «М»

ОТ АВТОРА

В 1956 и 1960 гг. вышли из печати два тома исследования «Армянский музыкальный театр»¹. В них освещалось развитие армянского музыкального театра от его возникновения в середине XIX века и до конца пятидесятих годов нашего столетия. Первый том содержал, наряду с обобщающим историческим очерком, специальные монографические главы, посвященные творчеству Тиграна Чухаджяна, создавшему первую армянскую оперу «Аршак Второй» (1868), оперу «Земира», ряд музыкальных комедий, оперетт, а также основавшему уже в 60-х годах прошлого века первые армянские музыкально-театральные труппы; оперным замыслам основоположника армянской классической музыки Комитаса и видных музыкальных деятелей Христофора Кара-Мурзы и Макара Екмяяна; любимой народом опере Армена Тиграняна «Ануш» и классической опере Александра Спендиарова «Алмаст».

Второй том содержал главы о балете «Наринз» Саркиса Бархударяна, балетах — «Невеста огня», «Анаит» и операх «Седа», «В лучах солнца» Анушавана Тер-Гевондяна — известных армянских советских композиторов старшего поколения, об оперном творчестве Аро Степаняна — авторе опер «Кадж Назар», «Давид Сасунский», «Нунэ», «Герония» и первой армянской оперы на революционную тему — «Лусабадин»; об операх Левона Ходжа-Эйнатова (особенно о «Намусе») и «Арцваберде» Андрея Бабаева, а также о других армянских операх и балетах, созданных до 1960 г. Завершала второй том глава, посвященная выдающимся произведениям советского музыкально-хореографического искусства — балетам Арама Хачатуряна.

¹ Г. Тигранов. Армянский музыкальный театр. Ереван, Айпетрат, т. I — 1956, т. II — 1960.

Предлагаемый вниманию читателя третий том является продолжением предыдущих томов и, вместе с тем, представляет собою самостоятельное исследование. Он посвящен армянскому музыкальному театру шестидесятых и начала семидесятых годов нашего века. В трех первых главах рассматриваются общие вопросы армянского музыкального театра данного периода. Здесь дается введение и проблематику, освещаются пути и тенденции развития (глава I), намечаются важнейшие сюжетно-тематические, жанровые линии. Одна из них (глава II) связана с воплощением героической темы (оперы «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «Крушение» Г. Арменьяна и «Человек из легенды» Гр. Ахичяна, балеты «Бессмертие» К. Орбеляна, «Героическая баллада» А. Бабаджаняна). Другая (глава III) — с претворением в армянском оперном и балетном творчестве народных мифов, сказаний, легенд (балеты «Прометей» Э. Аристанкесяна, «Ахтамар», «Инушка» и «Дворец Сако» Гр. Ахичяна, «Сотворение мира» Ю. Казаряна, «Три пальмы» А. Спендваряна, опера «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна и др.).

Далее следуют монографические главы (IV—X), посвященные музыкально-сценическим произведениям С. Баласаняна, Гр. Егиазаряна, А. Арутюняна, А. Айвазяна, Э. Оганесяна, Н. Симонян, а также сценической жизни балетов А. Хачатуряна.

В «Заключении» даются основные выводы, намечаются перспективы и задачи дальнейшего развития армянского музыкального театра.

В конце книги — краткое изложение содержания рассматриваемых произведений, хронограф по истории армянского музыкального театра, от его возникновения до наших дней, указатель основных хранилищ материалов, связанных с армянским музыкальным театром, и список изданных нотных материалов.

Как в предыдущих томах, так и в этом, аспект исследования, в основном, музыковедческий. Внимание автора обращено, главным образом, на композиторское творчество в области оперы и балета. Хотя, конечно, в известной мере затрагиваются и некоторые вопросы, связанные с театральными постановками, сценической жизнью произведений.

Работа над книгой была связана с анализом клавишных и партитур опер и балетов (изданных и рукописных),

знакомством с различными сценическими постановками, прессой, воспоминаниями современников. Помогли в этой работе и личные встречи, беседы с авторами опер и балетов. Приводимые в книге (без указаний в сносках) извлечения из этих бесед способствуют пониманию творческих, эстетических позиций композиторов.

Автор выражает глубокую благодарность всем учреждениям и лицам, оказавшим ему содействие в процессе работы над книгой своими материалами и советами: Институту искусств Академии наук Армянской ССР, Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, Ереванскому государственному академическому театру оперы и балета им. Спендиарова, кафедре истории русской и советской музыки Ленинградской консерватории и другим.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР АРМЕНИИ ШЕСТИДЕСЯТЫХ И НАЧАЛА СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

«Я отношу музыкальный театр и, конечно, прежде всего оперу и балет, к высшим формам художественного творчества. Спикет музыки, сценического действия, хореографии, декоративного живописи и архитектуры... Какие широкие возможности открылись перед искусством».

Мартiros Сарьян

Шестидесятые годы и начало семидесятых годов нашего столетия вошли в историю народов Советского Союза как годы интенсивного и всестороннего подъема на пути строительства коммунистического общества. Грандиозные свершения народа — героя, труженика, творца — проявились во всех сферах материальной и духовной жизни страны. Возрос международный авторитет Советского Союза как ведущей силы в борьбе за мир, прогресс, демократию.

Общественная, политическая жизнь нашей страны в шестидесятые годы ознаменована событиями огромного исторического значения. На XXII съезде КПСС в 1961 году была принята новая программа нашей партии, а в 1966 — XXIII съезд партии поставил перед советскими народом новые задачи. В 1967 году вся наша страна, а вместе с нею и все передовое человечество праздновала 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции. В 1969 году в Москве состоялось международное совещание Коммунистических партий. 1970-й вошел в историю как год знаменательной даты для всего прогрессивного человечества — 100-летия со дня рождения великого вождя революции В. И. Ленина.

В 1971 году состоялся XXIV съезд КПСС, принявший грандиозную программу коммунистического строительства.

ства. В 1972-ом — все народы Советского Союза отмечали 50-летие образования Союза Советских Социалистических республик. Юбилейный год явился поистине всенародной демонстрацией торжества ленинской национальной политики, демонстрацией братской дружбы, интернационального единства народов Советского Союза, их все более крепнущей близости, усиливающихся контактов и взаимообогащения культур.

Безмерно возросло общественное воспитательное значение искусства, его большая роль в идеологической борьбе нашего времени, в формировании духовного облика нового человека — строителя коммунизма.

«С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры»¹, — говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе XXIV съезду партии.

Развиваясь по пути социалистического реализма, советское искусство достигало все новых высот. Огромным стимулом к новому подъему искусства явились и отмеченные выше знаменательные исторические события, и общий рост духовной культуры, художественных запросов советских людей.

Больших успехов достигло в шестидесятые и в начале семидесятых годов многонациональное искусство Советского Союза, в том числе и музыкальное. Эти успехи нашли выражение, в частности, во все ширящихся масштабах композиторского творчества. III, IV, V съезды композиторов СССР (1962, 1968, 1974 годы) свидетельствовали о значительных творческих успехах, о верности советских композиторов принципам народности, реализма, партийности в искусстве, о развитии классических традиций и о настоячивых, последовательных новаторских исканиях.

Сама жизнь выдвинула перед искусством новые задачи, творческие проблемы, привнесла новые идеи, темы, конфликты, образы. Расширялись и углублялись методы и формы художественного познания, отображения, типизации жизненных явлений.

¹ Отчетный доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева XXIV съезду КПСС, М., 1971.

Советское искусство, в том числе и музыкальное, развивается как искусство многонациональное. Каждый народ вносит в него свою лепту, свои национальные традиции, особенности, свой колорит. И вместе с тем все они объединены глубокими интернациональными связями, единством мировоззрения, социальных, политических целей, идеалов, художественных критериев и принципов.

В новый этап своего развития в рассматриваемый период вступила и культура Советской Армении. Ее поступательное движение неотрывно от всей общественной жизни республики и всего Советского Союза. Кроме уже вышеупомянутых важнейших исторических событий, большое значение в жизни Армении имели торжественно отмеченные даты: 50-летие установления Советской власти в республике (1970); 100-летие со дня рождений классиков армянской музыки — Комитаса, литературы — Ованеса Туманяна (1969); 100-летие армянской оперы (1968—1970), 100-летие со дня рождения Александра Спендиарова (1971).

Уже с начала 60-ых годов в музыкальном искусстве Армении стали намечаться тенденции и процессы, ярко свидетельствующие о новом этапе его развития. Трудно дать всесторонний анализ этих процессов, да это и не входит в задачи данного исследования. Отметим лишь характерные и привлечем внимание к некоторым наиболее существенным, с нашей точки зрения, проблемам.

Прежде всего бросается в глаза все более явно проявляющееся многообразие творческих направлений, стилей, почерков, обилие имен. Наряду с накопившими большой жизненный и творческий опыт представителями старшего и среднего поколения — Арамом Хачатуряном, Григорием Егизаряном, Артемием Айвазяном, Александром Арутюняном, Арно Бабаджаняном, Эдвардом Мирзояном, Газаросом Сарьяном, Адамом Худояном, Гаянэ Чеботарян и другими, смело и интересно заявили о себе следующие поколения армянских композиторов: Дживан Тер-Татевосян, Эдгар Оганесян, Геворг Арменян, Григор Ахинян, Гегуни Читчян, Эдуард Багдасарян, Эрик Арутюнян, Эдуард Абрамян, а вслед за ними Эмин Аристакесян, Александр Аджемян, Константин Орбелян, Авет Тертерян, Тигран Мансурян и другие совсем молодые, вплоть до только что окончивших консерватории. В музыкальное творчество привнесено много нового, свежего. Непрерывность притока новых сил и быстрота в смене поколений,

пожалуй, еще никогда не проявлялись с такой интенсивностью. Это же можно сказать и о многообразии творческих индивидуальностей.

Одни композиторы, развивая спендиаровскую традицию, проявляют склонность к тонким пастельным краскам, мягкому колориту, живописной картинности, программности, опозитизированной лирике. Другие следуют творческим принципам Арама Хачатуряна с его повышенной эмоциональностью, романтической патетикой, щедрой густотканной палитрой красок, склонностью к крупным симфонизированным формам. Некоторые считают, что «душа музыки» — мелодия, другие — что в наш динамичный век основа основ в музыке — ритм. У многих, особенно в последнее время, все более заметна склонность к острому, иногда «графическому» рисунку, к сдержанной афористической манере высказывания; сказываются влияния творческих принципов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, а также И. Стравинского, Б. Бартока, Б. Бриттена, П. Хиндемитта и других современных композиторов. Все более активно проявляются искания новых тем, новых выразительных средств, композиционных приемов, современной «музыкальной технологии». Но при этом почти для всех одной из высших и наиболее плодотворных традиций в постижении национального характера армянской музыки, в развитии в ней реализма и народности, в формировании ее выразительного многоголосного языка остается традиция Комитаса — подлинного основоположника армянской классической музыки.

Одних современных армянских композиторов влечет к себе эпос, героика, монументальность; других — лирика, драма, трагедия; третьих — бытописание, жанр; четвертых — аллегория, иносказание, фантастика. Некоторые произведения отличаются публицистичностью, чертами социальной сатиры. Вместе с тем современная армянская композиторская школа обладает единой для всего советского искусства идейно-эстетической платформой, неповторимо своеобразным творческим лицом, некоторыми общими чертами и тенденциями развития. А ее прочные преемственные связи с предыдущими этапами истории армянской музыки, с наиболее устойчивыми традициями сочетаются с новаторскими устремлениями, со смелыми открытиями новых горизонтов, новых путей развития национального музыкального творчества.

Среди наметившихся новых тенденций бросается в глаза, в частности, усиливающийся интерес композиторов к современности, к ее сложной социальной, идейной, нравственной проблематике. Наши художники стремятся отобразить жизнь, борьбу, творческое созидание советских людей — строителей коммунизма.

С новой силой в творчестве стали утверждаться идеи свободы народов, демократии, мира, прогресса, человеческого достоинства и одновременно обличения тирании, насилия, реакции, войны, чужоненавистничества. Широко становится в искусстве связь времен и народов, историческая тема все более рассматривается как «прошлое в настоящем» (Мусоргский), а современность — в перспективе поступательного хода истории. Наряду с национальной армянской темой все чаще затрагиваются темы, связанные с жизнью других народов.

В музыкальном творчестве шестидесятых и начала семидесятых годов нельзя не заметить пристального внимания к человеческой личности, к ее сложному и богатому духовному миру, к «диалектике чувств» и борьбе идей, а отсюда — усиление психологического и интеллектуального начала. Проявляется склонность авторов к большей обобщенности, лаконизму, концентрированности «высказывания».

Еще никогда в таких широчайших масштабах и с такой быстротой не обрушивался на сознание, на весь духовный мир человека поток самой различной информации, как в наше время. И тут как никогда проявляется удивительная способность человеческого сознания, вооруженного передовым мировоззрением, сильным интеллектом и творческой волей, отбирать, обобщать явления, отбрасывая случайное, преходящее и типизируя главное, существенное. Без всего этого поток информации захлестывает, и художник становится пассивным фиксатором частных фактов. Современность предъявляет повышенные требования к силе интеллекта и чуткости сердца художника, к способности мысли подняться над фактами, увидеть за ними социально значимые процессы. Наряду с эмоциональным началом, живой конкретностью, образностью в искусстве, и, в частности, в его самой эмоциональной области — музыке, все большее значение приобретают мысль, интеллект, логика. «Мне кажется, не будет преувеличением утверждать, что современное армянское творчество (скажем,

60-х годов) отмечено стремлением к большой человеческой проблематике, тяготением к идеям этически значимым, нравственно весомым», — писал один из наиболее глубоких и оригинально мыслящих современных армянских композиторов — Газарос Сарьян.¹ Правда, и здесь нужна оговорка. Иногда чрезмерное и одностороннее увлечение «интеллектуальной» стороной в искусстве оборачивается голой рассудочностью, отвлеченным конструированием, абстрактностью. Не надо забывать, что мысль и чувство, интеллектуальное и эмоциональное, конкретное и обобщенное находятся в подлинном искусстве в нерасторжимом единстве.

Одной из особенностей армянской композиторской школы является яркая национальная характерность, в частности, музыкального языка. В последнее время эта особенность развивается вширь и вглубь, обогащается новыми чертами. Пути исканий нового здесь различны, это и открытие ранее мало разработанных в композиторском творчестве пластов армянской монодической музыки, древних шараканов, тагов, и все более свободное опосредованное претворение ладо-интонаций народной, крестьянской, городской музыки, революционной песни (новая фольклорная волна), с одной стороны, и творческое овладение новыми приемами современного композиторского письма, вплоть до некоторых приемов серийной техники, додекофонии, сонористики, алэаторики — с другой. К тому же поиски новейших выразительных средств часто сочетаются с интересом к неоклассическим и необахианским тенденциям. Сочетание и взаимодействие всех этих противоречивых тенденций обогащения музыкальной речи — одна из характерных особенностей современной музыки.

Надо помнить, что степень зрелости художественной культуры определяется и ее национальным своеобразием и широтой ее интернациональных связей, умелым использованием при решении своих творческих задач опыта, достижений, передовых традиций мировой культуры, способностью создавать произведения такой силы художественного обобщения, при которых они приобретают общечеловеческое значение. В условиях советской действи-

¹ Г. Сарьян. Чуткость к современности, «Советская музыка», 1967, № 9, стр. 21.

тельности — новой исторической общности людей, взаимообогащение, единство национальных социалистических культур стало одной из важнейших особенностей развития нашего искусства, в частности, музыкально-театрального.

Сильно вырос в целом общий уровень профессионального мастерства армянских композиторов, владения всеми ресурсами современной композиторской «технологии». Обогащение интонационного языка шло и в направлении расширения и обогащения гармонических средств (различные виды модальных гармоний, политональных соотношений и т. д.) и особенно всесторонней полифонизации музыкальной ткани, широкого применения остинатных форм, линейности и т. д. Отметим и еще одну особенность, проявляющуюся в последнем десятилетии в армянском композиторском творчестве. Впрочем она имеет не только локальное (армянское), но и гораздо более широкое значение. Это взаимодействие, сближение и взаимопроникновение различных жанров; активная симфонизация камерной музыки и тяготение к камерности в симфониях, проникновение ораториального начала в симфонию, оперу, балет и создание симфоний-балетов. Сближение это выходит и за пределы одних музыкальных жанров. Можно заметить, например, проникновение в музыку приемов кино-драматургии (кадровость, сопоставление различных планов, наплывы) и т. п.

Мы затронули лишь некоторые наиболее показательные тенденции, проявившиеся в армянской музыке шестидесятых—начала семидесятых годов. Конечно же, поступательное движение современной армянской музыки—процесс сложный, многосторонний и к тому же еще мало изученный музыковедческой наукой. Наряду со значительными творческими достижениями, имеющими большое принципиальное значение, появлялось, конечно, немало произведений, в которых жизненные явления отображались упрощенно, схематично, поверхностно; одни из них страдали отсутствием настоящего мастерства, подменой подлинного новаторства бессодержательным оригинальничанием, претенциозной эксцентричностью; в других — поиски новых выразительных средств приобретали самодовлеющее значение и ограничивались лишь формальными, чисто умозрительными новациями.

Но эти негативные явления являлись сопутствующими, преходящими и не они определяют лицо современной армянской музыки. Как в жизни, так и в искусстве все новое утверждается в борьбе, исканиях, преодолении трудностей. И нам хотелось привлечь внимание лишь к тем некоторым тенденциям и особенностям, характерным для армянской музыки последнего десятилетия, в которых наиболее показательно проявились черты нового этапа, черты прогресса.

* * *

История художественной культуры показывает, что эволюция различных жанров в искусстве далеко не всегда протекает равномерно и параллельно. В некоторые исторические периоды, по тем или иным социально обусловленным причинам, ведущее значение приобретают драма, трагедия, в другие — лирика или комедия, в третьи — эпос. Иногда на первое место выступает монументальная станковая живопись, а иногда — портрет, пейзаж, жанр. Конечно, в перспективе больших исторических периодов эта закономерная неравномерность «сглаживается», уравнивается, и целостный процесс исторического развития искусства предстает в многообразии и взаимодействии жанров. Рассматривая же сравнительно небольшие отрезки времени (в данном случае немногим более одного десятилетия), не можешь не увидеть этой неравномерности.¹

Армянская музыка многие века развивалась в монодических формах. В конце XIX и начале XX века основной областью ее были песня, романс, хоры. Затем в центре внимания стала опера — как своеобразная общественная трибуна. В 30-е — 40-е годы нашего века начал развиваться и балет. Окидывая взором армянскую музыку конца 50-х и начала 60-х годов, не можешь не заметить, что наиболее смелые, интересные и художественно ценные достижения этих лет связаны, главным образом, с симфоническими и камерно-инструментальными произведениями.

¹ Конечно, надо отличать неравномерность и различные уровни в развитии жанров, как объективно обусловленный, закономерный процесс, от «неравномерности» иного порядка, вызванной причинами организационными, административными и другими.

ми. Именно здесь особенно ярко проявлялись новые творческие тенденции, новые идейно-образные сферы, новые жанровые, композиционные принципы, новые закономерности музыкального языка. Назовем для примера лишь несколько самых показательных в этом отношении произведений, таких, как симфонии, квартеты Д. Тер-Татевосяна, Э. Мирзояна, Э. Оганесяна, А. Тертеряна, виолончельный концерт, скрипичную сонату и «Шесть картин» для фортепиано А. Бабаджаняна, произведения Т. Мансуряна и т. п.

Творческая же инициатива армянских композиторов в это время в области музыкального театра и особенно оперы проявлялась сравнительно слабо. Вызывало тревогу малое количество новых произведений, инертность в поисках новых тем, сюжетов, драматургических возможностей, в обновлении выразительных средств.

Одним это представлялось как застой, кризис жанра, вызвавший уход наиболее талантливых композиторов в «более обобщенный и интеллектуализированный мир симфонизма». Другие, наоборот, считали, что в музыкальном театре Армении происходило своеобразное творческое перевооружение, накопление сил перед новым подъемом.

Последующие годы и особенно вторая половина шестидесятых и первая половина семидесятых годов убедительно показали, что вторая точка зрения оказалась более правильной. Армянский музыкальный театр вновь стал набирать темп в своем развитии и вышел на новые творческие рубежи. Это, в частности, отмечалось и на VI, и особенно на VII съездах композиторов Армении (1968, 1973), на IV и V съездах композиторов СССР (1968, 1974). «За последнее время у нас отмечается значительное оживление в деле создания новых опер и балетов. Знаменательно и то, что многие новые оперы и балеты непосредственно связаны с современностью, революционной тематикой», — подчеркивал в отчетном докладе VII съезду композиторов Армении председатель Правления Союза Эдвард Мирзоян.¹

В искусстве, как и в самой жизни, все взаимосвязано. И в музыкальном театре стали проявляться те новые тенденции, о которых шла речь раньше и которые сперва так

¹ Стенограмма доклада от 7 декабря 1973 г.

ярко проявились в симфонической и камерно-инструментальной музыке. Более того, надо сказать, что армянское оперное и балетное творчество последних лет вобрало в себя (конечно, с учетом специфики своего жанра) достижения и открытия современной симфонической и камерной музыки, а также некоторых смежных видов искусства — драматического театра, кино, живописи.

В лучших образцах армянских опер и балетов, созданных в последнее время, все более проявляется стремление авторов к созданию целостных идейно-художественных концепций со сквозным музыкально-сценическим действием, активным симфоническим развитием, внутритематическими связями, лаконичной и действенной формой. Некоторые произведения оперного и балетного искусства приближаются к ораториям, другие — к симфониям.

Преодоление бытовизма связывается со все более глубокой и обобщенной передачей мыслей и чувств человека, взаимоотношениями сильных характеров, с раскрытием наиболее существенных социальных, этических проблем современности.

И все это вызвано не только общим подъемом музыкальной и театральной культуры в республике, значительным ростом идейного и профессионального уровня армянской композиторской школы, но и новыми идейно-художественными требованиями, предъявляемыми нашим обществом к музыкальному театру.

В оперном и балетном творчестве шестидесятых годов, особенно второй половины этих лет, и начала семидесятых годов, значительно расширились сюжетно-тематические, жанровые границы, круг образов, диапазон музыкально-драматургических средств. Искания и находки в области обновления и обогащения музыкального языка стали активнее, смелее, инициативнее. К созданию новых музыкально-сценических произведений все чаще стали обращаться талантливые композиторы, причем и здесь много нового и интересного внесли молодые авторы с их смелыми экспериментами, с их стремлением найти новые формы художественного познания и отражения жизни.

Отказываясь от пассивной повествовательной описательности, мелодраматизма, композиторы добиваются большей действенности, обобщенности, симфонизма в художественном воплощении замысла. Значительно расширяются национальная основа, связи с народным творчеством.

Обращает на себя внимание, в частности, и здесь своеобразное претворение самых различных пластов армянского мелоса, начиная от средневековых шараканов, тагов, эпических песен и до интонаций революционных песен, преломленных через призму современного музыкального мышления. Активно входят в музыкальную лексику интонации разговорной речи, поэтической речи, начиная от поэтов древности до Ованеса Туманяна, Егише Чаренца и других.

Композиторы обращаются к темам самых различных планов — историческим и современным, сказочным, легендарным, аллегорическим и подчеркнуто реальным, раскрывающим правду жизни в формах самой действительности, героическим, революционным и психологическим, бытовым, эпическим и лирическим, комедийным, сатирическим, публицистичным, памфлетным, к армянским и интонациональным.

Чтобы составить себе представление об этом многообразии, достаточно сперва хотя бы перечислить названия музыкально-сценических произведений армянских авторов, поставленных в рассматриваемый нами период, законченных или находящихся сейчас в стадии завершения.

Среди опер, прежде всего, три очень разные по стилю и характеру, посвященные теме революции и гражданской войны: это и новаторская, сочетающая в себе некоторые приемы античной трагедии с традициями революционного театра «Огненное кольцо» (по мотивам повести Б. Лавренева «Сорок первый» и стихов Е. Чаренца) Авета Тертеряна (1967); и написанная с акцентом на социально-психологическую драму «Крушение» (по драме Араксманяна «Розы и кровь») Геворка Арменяна (1968); и героико-романтическая опера о легендарном большевике Камо «Человек из легенды» — Гр. Ахиняна (1970). Все эти три произведения были поставлены театром оперы и балета им. Спендиарова. В 1969 году на сцене того же театра состоялась премьера лирико-драматической оперы Александра Арутюняна о великом поэте и музыканте «Саят-Нова», в 1970 году — антивоенной оперы «Сказка для взрослых» Эрика Арутюняна, созданной по известному произведению Ованеса Туманяна «Капля меда», а ранее, в 1963 г., — социально-сатирической оперы А. Айвазяна «Господин Минтоев» (по Ширванзаде). Кроме того, в портфеле театра и авторов — оперы «Дядюш-

ка Багдасар» (по Пароняну), завершенная Андреем Бабаевым незадолго до его преждевременной смерти, «Хозяин и работник» (по Ованесу Туманяну) Арама Кочаряна. Над историко-философской оперой по драме Левона Шанта «Старые боги» работает Геворк Арменян, над антифашистской оперой по «Носорогу» Ионеску — Дживан Тер-Татевосян. Оперу «Цовинар», посвященную современной жизни Советской Армении, написал Гр. Ахинян, а оперу «Гикор» (по О. Туманяну) С. Джербашян.

Еще разнообразнее тематика в балетном творчестве. Вслед за балетом на современную тему «Озеро грез» (1968) Гр. Егиазарян закончил историко-романтический, живописный и красочный балет «Ара Прекрасный и Шамирам». На сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова были поставлены балеты Эдгара Оганесяна: «Голубой ноктюрн», решенный в остро публицистическом плане и затрагивающий проблему призвания и судьбы художника (1964), «Вечный идол», сочетающий преднамеренную «архаичность» с подчеркнутой современностью музыкальных средств, раскрывающий вечную тему любви и смерти (1966), и «Антуни», посвященный 100-летию со дня рождения великого армянского композитора Комитаса и насыщенный его мелосом (1969). В 1967 году свет рамы увидел динамичный, полный большой ритмической энергии балет Эмина Аристакесяна «Прометей» (по Эсхилу). На сцене этого же театра зритель увидел три поэтичных одноактных балета Григора Ахиняна, созданных по мотивам поэм Ованеса Туманяна «Ахтамар», «Лореци Сако» и «Ивушка» (1966) и своеобразный балет-симфонию Константина Орбеляна «Бессмертие», посвященный Герою Советского Союза Унану Аветисяну, проявившему беспримерную отвагу и мужество во время Великой Отечественной войны (1969). В Москве на сцене Большого театра Союза ССР была показана новая редакция балета С. Баласаняна «Лейли и Меджнун», а в Риге — его же новый балет «Шакунтала» по поэме великого писателя Индии — Калидасы. В Ленинграде был поставлен на сцене Государственного академического театра оперы и балета им. Кирова балет Надежды Симонян «Жемчужина» (1965), а в Малом оперном театре — ее же балет «Старик Хоттабыч» (1971). Закончены балеты «Сотворение мира» (по Эффелю) Юрия Казаряна и «Варяг» (о современной советской молодежи) Степана Шакаряна. Кроме того, в Ереване были

поставлены детские балеты «Мойдодыр» (по Корнею Чуковскому) Б. Саккилари, «Красная шапочка» Г. Мелик-Мурадяна, опера «Гикор» С. Джербашяна, а также написаны детские оперы «Жар-птица» Г. Аветисяна, «Добрый Чамбар» М. Мазмания, «Лисица без хвоста» Е. Сардаряна; опера «Эй, кто-нибудь» (по пьесе В. Сарояна) Г. Меликяна, балеты «А где твой брат» Э. Арутюняна, «За счастье» Р. Давтяна, «Башмаки Абу-Гасана» Э. Мигранян и телевизионный балет «Розовый город» Ю. Казаряна.

Среди творческих замыслов классика советской музыки Арама Хачатуряна два крупных музыкально-сценических произведения: опера о 26-ти бакинских комиссарах и балет, рассказывающий о прекрасной древнеегипетской царице Нефертити. Начали писать героико-эпический балет «Давид Сасунский» — Э. Оганесян, комическую оперу «Высокочтимые попрошайки» (по А. Пароняну) — А. Арутюнян, балет «Ричард III» (по Шекспиру) — А. Тертерян.

В лучших операх и балетах, созданных армянскими композиторами в 60-ые годы, нельзя не почувствовать общий возросший уровень профессионального мастерства. Это проявляется в целостности идейно-художественных концепций, музыкальной драматургии, в свободном, разнообразном и драматургически осмысленном использовании оперных и балетных форм сквозного развития, принципов симфонизма и т. п.

Говоря об армянском музыкально-театральном искусстве шестидесятых годов, хочется подчеркнуть его признание и высокую оценку не только в Армении, но и за ее пределами. На посвященных 50-летию Великого Октября и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина Всесоюзных конкурсах музыкально-театральных спектаклей были удостоены премий и дипломов оперы «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «Крушение» Г. Арменьяна, «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна и балет «Прометей» Э. Аристакесяна. Балеты «Озеро грез» Г. Егиязаряна, «Вечный идол» Э. Оганесяна и опера «Саят-Нова» А. Арутюняна удостоились Государственной премии Армянской ССР. С успехом прошел показ трех армянских опер в Москве осенью 1969 года на сцене Большого театра Союза ССР (во время гастролей Ереванского театра оперы и балета, приуроченных к празднованию 100-летия Ов. Туманяна). Это были новые поста-

новки «Ануш» Армена Тиграняна и «Алмаст» Александра Спендиарова, а также «Саят-Нова» Александра Арутюняна. Балеты Сергея Баласаняна шли на сценах Москвы, Риги, Челябинска; Надежды Симонян — Ленинграда. Балет Эмиля Аристакесяна был поставлен в Харькове, Фрунзе, Котовицах (Польша), опера «Крушение» Г. Арменяна в Перьми, «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна в Донецке, опера «Саят-Нова» А. Арутюняна в Баку, а оперетта В. Тиграняна «Большая свадьба» в Днепропетровске, Ростове и др. городах, в Москве же она прозвучала радиоопереттой. Следует также назвать постановку «Алмаст» Спендиарова в Новосибирске и показ этой оперы и оперы «Ануш» А. Тиграняна в Париже.

Все множилась в эти годы мировая известность и популярность балетов Арама Хачатуряна. Новые постановки «Гаянэ» и «Спартак» были осуществлены во многих городах Советского Союза и за рубежом. Постановка «Спартак» в Большом театре была удостоена Ленинской премии. Балет С. Баласаняна «Шакунтала» получил в Индии премию им. Джавахарлала Неру.

Все это, несомненно, — свидетельство выхода армянского музыкально-театрального искусства на более широкую, чем прежде, общественную арену.

Кроме того, надо еще назвать ряд музыкально-хореографических спектаклей, осуществленных Ереванским театром оперы и балета им. Спендиарова на основе ряда крупных симфонических произведений армянских авторов. Это балет «Три пальмы» на музыку симфонической картины А. Спендиарова и «Героическая баллада» на основе вариаций для рояля с оркестром Арно Бабаджаняна.

Как и раньше, наряду с работой над произведениями армянских композиторов, Ереванский театр оперы и балета им. Спендиарова ставит оперы и балеты русских и западноевропейских авторов. Среди них «Лючия де Ламмермур» Доницетти, «Дон Карлос» и «Риголетто» Верди, «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» Чайковского, «Царь Эдип» Стравинского, «Консул» Менотти, «Оптимистическая трагедия» Холминова, «Миндия» О. Такакишвили, «Ромео и Джульетта» Прокофьева, одноактные балеты на музыку Шостаковича, Бартока и другие.

Шестидесятые и начало семидесятых годов знаменовали значительное пополнение новыми силами и армянское музыкально-сценическое исполнительство. Рядом с уже

хорошо известными именами мастеров оперного и балетного искусства выдвинулась талантливая молодежь.

Ранее мы не раз называли имена выдающихся мастеров армянского музыкально-сценического искусства — таких солистов, как Н. Папаян, А. Даниэлян, Ш. Тальян, Л. Исецкий-Иоаннисян, Т. Сазандарян, Л. Погосян, П. Лисициан, Г. Гаспарян, Н. Ованесян, М. Еркат и другие; артистов балета Л. Воиновой-Шиканян, Р. Тавризян, С. Саркисян, Г. Георгиян и другие.

И сейчас успешно выступают на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова многие представители старшего и среднего поколения армянского музыкально-сценического исполнительства. А наряду с ними выдвинулись и новые имена. Среди них Г. Галачян, А. Арутюнян, Е. Микаэлян, О. Габаева, А. Ншанян, Б. Греков, А. Карапетян, В. Миракян, Б. Сухарников, Г. Егиазарян, А. Айрян, Т. Левонян и другие; артисты балета В. Галстян, А. Марикян, Э. Мнацаканян, Р. Харатян, Б. Худинян, А. Гаспарян, Л. Ованесян, С. Хачатрян, А. Мурадян, Б. Овнанян, О. Диванян и другие.

На сцене Ереванского театра оперы и балета с успехом выступают известные артисты-гастролеры из числа зарубежных армян, в том числе Карпис Зобиан (Румыния), Давид Ованисян (Румыния), Лили Чукасян (США), Люси Амара (США) и другие.¹

Выше не раз назывались и имена талантливых армянских дирижеров, режиссеров, художников, внесших, несомненно, значительный вклад в общий подъем профессиональной и художественной культуры Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова. С театром была связана в прошлом деятельность выдающихся и столь различных по творческому облику и артистическому темпераменту дирижеров, как К. Сараджев — ученик Никиша, замечательный мастер строгого классического направления, создатель своей школы; М. Тавризян, исполнительский талант которого был отмечен огромным темпераментом, волей, большим эмоциональным накалом и романтической взволнованностью; С. Чарекий, сочетающий академическую строгость и чистоту стиля с лирической

¹ Об армянских зарубежных исполнителях, а также композиторах см. Ц. Брутян. «Зарубежные армянские музыканты». Ереван, 1968 (на арм. языке).

пасыщенностью; Г. Будагян — серьезный, культурный и опытный дирижер, сыгравший особенно большую роль в пропаганде наследия Спендиарова и его оперы «Алмаст». В театре работали дирижеры В. Пирадов, Р. Степанян, Д. Шиканян, И. Хараджанян, хормейстер В. Никольский и другие. В последние годы на смену старшему поколению успешно выступили и новые дирижеры А. Катанян, Ю. Давтян, Я. Восканян, Г. Торикиан, Г. Тертерян, хормейстеры С. Казарян, Р. Айвазян и другие, успешно несущие на себе весь репертуар театра.

Говоря о режиссерах, ставивших спектакли в Ереванском театре оперы и балета им. Спендиарова, мы называли имена А. Бурджальяна, Л. Калантара — мастеров острого сценического рисунка, плакатной выразительности, сыгравших большую роль, особенно в первые годы становления музыкальной театральной культуры в Советской Армении. Долгое время плодотворно работал в театре (в тесном содружестве с М. Тавризяном) А. Гулакян, осуществивший постановку множества спектаклей, особенно исторического монументального плана. Ряд интересных постановок осуществили В. Вартамян, В. Аджемян, позднее Г. Каплянян. Видные мастера армянского драматического театра, они привнесли в оперное искусство принципы сценического реализма и высокую культуру советского театра. И здесь появляются новые имена молодых режиссеров В. Багратунн, Р. Джербашян и другие.

Среди балетмейстеров мы отмечали ранее И. Арбатова, внесшего значительный вклад в развитие национального музыкально-хореографического искусства, Л. Лавровского, работавшего в Ереване в годы войны и во многом способствовавшего общему подъему хореографической культуры Ереванского театра оперы и балета.

Много нового и интересного в армянский балет внесли балетмейстер Е. Чанга, а также М. Мартиросян, В. Галстян, А. Асатрян и другие.

Своим ярко характерным, национально своеобразным обликом отличается художественно-декоративное искусство в армянском музыкальном театре. Конечно, во многом это связано с тем, что во главе национальной художественно-декоративной школы стал замечательный мастер Мартирос Сарьян, создавший к ряду спектаклей декорации, костюмы такой неповторимой красоты, выразительности и такого безукоризненного вкуса, что они при-

обрели значение классических образцов (как, например, к опере «Алмаст»).

Много яркого, интересного было в работах М. Арутючяна, П. Ананяна, А. Шакаряна, С. Аладжалова, Х. Есаяна, А. Мирзояна, Р. Налбандяна и других. В их работах с большим мастерством воспроизведены многовековые традиции армянского дворцового, замкового, крепостного, храмового зодчества (например, в операх «Аршак Второй», «Алмаст», «Давид Бек»), передан облик армянской деревни (в «Ануш», «Лусабацин», «Арцваберд»), запечатлены картины родной природы: горы Зангезура в «Давид Бек», озеро Севан в балете «Севан», залитые солнцем пейзажи в «Гаянэ» и т. п. А костюмы привлекают не только исторической достоверностью, но и богатством, тонкостью красок и большим вкусом. Декоративное оформление, костюмы, цвет и свет стали сильными компонентами драматургии.

Естественно, что обновление содержания и художественной формы в оперном и балетном творчестве не могло не повлечь за собою и новых приемов режиссуры и художественного оформления спектаклей.

Здесь также, наряду с традиционными постановками, с живописно-декоративным оформлением, появлялись спектакли, решенные в более динамичных, условно-обобщенных, лаконичных формах, где станковые, писанные декорации и театральная бутафория уступили место ширмам, полотнам, плоскостям, движущимся сценическим площадкам, активной роли света, скупому, порой графическому рисунку (в манере Пикассо, Мезереля или Ван-Гога). Особенно показательно проявились эти новые тенденции художественного оформления спектаклей в работах талантливых художников Минаса Аветисяна (декорации, костюмы к опере «Огненное кольцо», к балетам «Антуни», «Гаянэ» и другим спектаклям), А. Мнацаканяна (оформление балета «Прометей»). Они принесли с собою свежую краску и очень современную манеру в декоративном оформлении.

Продвинулось творчество армянских композиторов и в области музыкальной комедии. Здесь также происходит приток молодых авторов, и интенсивно утверждается как главная советская современная тема. Некоторые из созданных и поставленных Ереванским театром музыкальной комедии спектаклей отражают колхозную жизнь. Это,

например, «Большая свадьба» (либр. А. Паньяна) и «Ширак, мой Ширак» (либр. М. Армена) В. Тиграняна. Оба эти произведения отмечены близостью к народной музыке и развернутостью форм.

С некоторыми иными интонационными пластами, идущими от городской бытовой лирической песни, связаны музыкальные комедии В. Котояна — «Ошибка Софик» (либр. Г. Тер-Григоряна) и «Тысячник дом строит» (либр. Б. Сейраняна), обличающие жуликов и аферистов. В музыкальной же комедии Г. Ахиняна «Цена головы 50 миллионов» (пьеса Ж. Арутюняна), посвященной годам гражданской войны, борьбе большевиков и дашнаков, сочетаются крестьянский и городской мелос, «гальванизированные» современной активной ритмикой.

Представитель старшего поколения, автор комической оперы и музыкальных комедий, успешно шедших еще в 30—40-х годах, А. Айвазян высмеял в своей новой оперетте «Любовь под звездами» карьеристов, лжеученых. Отлично владея традициями Чухаджяна и венской классической оперетты, А. Айвазян, обратясь к современной теме, нашел новые композиционные приемы и выразительные средства, в частности связанные с армянской эстрадной песней. Кстати, в оперетте «Он и его любимец» использована завоевавшая большую популярность песня Айвазяна «Джан Ереван».

Эстрадные песни с их броскими запоминающимися мелодиями, динамичной «будоражающей» ритмикой, в которой причудливо переплетаются ритмы армянских народных плясок и новейших современных танцев, стали источниками интонационного языка оперетт и музыкальных комедий, созданных в последнее время. Здесь надо назвать одну из лучших советских оперетт, очень поэтичную и отмеченную хорошим вкусом, «Еразик» С. Джербашяна (либр. Г. Чаликяна), посвященную нашей молодежи; его же «Женх с Марса» (либр. Г. Чаликяна), содержащую в сюжете элементы научной фантастики; «Агафон и его женихи» Э. Абрамяна (либр. Г. Беса), высмеивающую догматиков, карьеристов и т. п.; «Счастливые дни» Э. Багдасаряна (пьеса В. Злобина и М. Селезнева) и другие. Ценный вклад в советскую оперетту внесли Александр Долуханян («Конкурс красоты», либр. Н. Доризо) и Карэн Хачатурян («Простая девушка»). Эти оперетты с успехом шли в Москве и других городах.

Актуальность тематики, светлая лирика, острота комедийных ситуаций, осмеяние теневых сторон, недостатков, еще встречающихся в нашей действительности (взяточничество, чванство, стяжательство и т. п.) и, конечно, жизнерадостная, бодрая, мелодичная музыка, завоевали опереттам армянских композиторов своего постоянного слушателя.

Ставит театр музыкальной комедии и переводные оперетты, такие, например, как «Фиалка Монмартра» Кальмана, «Цыганский барон» И. Штрауса, «Трехгрошовая опера» (по Брехту) Вейля, «Моя прекрасная леди» (по Б. Шоу) Ф. Лоу, «Человек из Ламанчи» М. Ли, а также и произведения советских авторов: «Поцелуй Чаниты» Ю. Милютина, «Три студента» А. Петрова и А. Чернова, «Не прячь улыбку» Р. Гаджиева и др.

Раньше говорилось о старшем поколении талантливых артистов армянской музыкальной комедии (И. и Г. Данзасы, В. Шахсуварян и другие). А вслед за ними появились и новые имена: А. Андриасян, С. Калантарян, С. Самвелян, К. Хачванкян и другие. Вслед за видным дирижером, сыгравшим важнейшую роль в создании Ереванского театра музыкальной комедии в Ереване, А. Тер-Оганесяном следует назвать имена главных дирижеров Г. Карапетяна, Г. Варжапетяна и особенно нынешнего главного дирижера И. Хараджаняна, имеющего большие заслуги в общем подъеме музыкального профессионализма театра.

Среди постановщиков спектаклей — Т. Вартазарян, К. Хачванкян, М. Симонян.

Несмотря на свои сравнительно ограниченные возможности, Ереванский театр музыкальной комедии стремится расширять свой репертуар, совершенствовать мастерство. Театр, безусловно, нуждается в активной помощи, в притоке новых молодых сил.¹

Много сил, таланта, творческих исканий в рассматриваемый период вложили деятели армянского музыкального театра в развитие национального оперного и балетного

¹ Специальные главы о музыкальной комедии, оперетте, детских операх и балетах и музыкально-театральном исполнительстве будут помещены в следующем томе.

искусства. Выдвинулся ряд новых имен талантливых композиторов и исполнителей, созданы интересные произведения, вырос общий уровень профессионального мастерства, значительно расширилась тематика, жанры, обогатились выразительные средства, имеются большие художественные достижения. Все это, естественно, радует, дает уверенность в дальнейшем прогрессе. И все же, как мы увидим дальше, музыкально-театральное искусство Армении еще не во всем поспевает за стремительным темпом развития нашей жизни.

Музыкальный театр относится к высшим формам музыкально-сценического искусства. Синтезируя выразительные возможности различных видов искусства, обладая огромной силой художественного воздействия, широчайшими возможностями реалистического отображения действительности, он способствует идейному эстетическому воспитанию нового человека коммунистического общества. А дальнейшие перспективы музыкально-театрального искусства Советской Армении связаны прежде всего с этой благородной задачей.

ГЛАВА II

ВОПЛОЩЕНИЕ ГЕРОИЧЕСКОЙ ТЕМЫ

Каждая переломная эпоха, связанная со сменой формации, крушением старого и рождением нового мира, эпоха подъема революционной активности масс, всегда является также эпохой решающего обновления искусства. В искусство входят новые идеи, темы, образы, конфликты, новая концепция истории. Соответственно происходят кардинальные реформы в области жанров, форм, средств художественного воплощения и т. п.

Именно в эти периоды нарастания борьбы против всех форм тирании, деспотизма, насилия, когда идеи подвига, самоотверженной преданности делу свободы и прогресса рождаются самой действительностью, категория героического приобретает особое значение и в искусстве.

Об этом убедительно свидетельствует вся история искусств и особенно искусства эпохи пролетарских революций, когда подлинным героем становится человек из народа, рабочий, крестьянин, «рыцарь революции» — большевик. Многочисленные примеры утверждения подлинной героики в искусстве дает история советского искусства с первых дней Великой Октябрьской революции и до наших дней. Героическое вошло в плоть и кровь советской литературы, живописи, театра, кино, музыки, в которых «ожили» многие события освободительной борьбы и героический эпос народов, а также героические личности прошлого — Спартак, Гарибальди, Давид Сасунский, Витязь в тигровой шкуре, Калевипоэг, Степан Разин и Пугачев, декабристы, парижские коммунары и другие.

Естественно, что особенно широкое и новаторское воплощение в советском искусстве героика получила в связи с темами Великой Октябрьской революции, гражданской и Великой Отечественной войн, трудовых свершений советского народа.

Воплощение в художественных образах этих тем было связано со смелыми, упорными исканиями, интересными, принципиально важными открытиями. Эти новаторские творческие задачи вместе с тем были связаны со многими трудностями. Предстояло передать революционную романтику борьбы народа против старого мира, поистине эпохальные классовые конфликты, рождение впервые в истории свободного государства трудящихся, новых общественных отношений, формирование нового человека, нового мировоззрения.

Возникала новая драматургия, новая художественная лексика.

История советского музыкального театра знает немало произведений, созданных на сложных путях решения этих актуальных и трудных задач. Мы вспоминаем в этой связи, например, оперы 30-х годов — «Тихий Дон» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Семен Котко» С. Прокофьева, или более поздние, написанные уже в наше время, «Октябрь» В. Мурадели, «Оптимистическая трагедия» Н. Холминова, «Виринея» С. Слонимского и т. д.

Не раз обращались к этой теме и в армянском музыкальном театре. Значительной творческой удачей в этом отношении явилась созданная в 30-х годах опера Аро Степаняна «Лусабадин», посвященная борьбе за установление Советской власти в Армении, событиям знаменитого Майского восстания 1920 года (поставлена в Ереване в 1938 году). Эпизоды революционной борьбы, образы героев-большевиков, зловещие картины насилия и разгула маузеристов, народные сцены, звучание массовых песен и призывных интонаций, пламенные слова: «Свобода, борьба, революция!» — все это передавало эпоху решающих классовых битв. И в этом отношении создание «Лусабадин» имело большое принципиальное значение в истории армянского музыкального театра, ибо она явилась первой оперой на революционную тему. По своим художественным же достоинствам она по праву была признана одной из лучших среди музыкальных произведений этого плана. Здесь же надо вспомнить оперу Леона Ходжа-Эйнатова

«Мятеж» по Д. Фурманову, написанную в 1938 году и тогда же поставленную в Ленинградском Малом оперном театре.¹

В дальнейшем творческое начинание Аро Степаняна было продолжено как в опере, так и в балете. В первый год войны в Ереване была поставлена опера «Марджан» К. Закаряна, а позднее, в 1957 году, балет «Сона» Э. Хагагортяна, посвященные той же эпохе и той же социальной проблематике. Как в сюжете, в драматическом конфликте, так и в общем характере и стиле этих произведений многое восходило к «Лусабадин» Аро Степаняна и по существу еще трудно было говорить об открытии в них каких-то принципиально новых художественных решений данной темы.

Три оперы на революционную тему, созданные на рубеже шестидесятых и семидесятых годов, «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «Крушение» Г. Арменяна и «Человек из легенды» Гр. Ахиняна свидетельствуют не только об усилении интереса композиторов к этим темам, но и о стремлении находить им новые различные формы художественного воплощения.



Опера «Огненное кольцо» Авета Рубеновича Тертеряна, несомненно, одно из наиболее интересных и смелых по творческому решению произведений в армянском музыкальном театре последних лет. Своей музыкально-сценической драматургией, композиционным строением, интонационным языком она позволяет усмотреть совершенно новые возможности воплощения в армянском музыкальном театре революционной темы и новую трактовку самого оперного жанра.

К своей опере композитор шел путем настойчивых и целеустремленных исканий. Еще во время занятий в Ереванской консерватории (которую он окончил в 1957 году по классу композиции Э. М. Мирзояна) молодой композитор много внимания уделял вокальной музыке — песне, романсу. Его интересовали различные формы объединения музыки и поэтического текста, он стремился овла-

¹ Об оперном творчестве Аро Степаняна и Л. Ходжа-Эйнатова см. во II-ом томе данного труда (Анпетрат, Ереван, 1960).

деть различными типами выразительной, психологически осмысленной вокальной мелодики, речитативом, декламацией, имеющей в своей основе живую речевую интонацию.

Склонность А. Тертеряна к вокальной музыке, впрочем, возникла еще раньше, в детские годы (он родился в Баку в 1929 году). Отец композитора, видный врач, обладал приятным голосом, хорошо пел, выступал иногда даже в оперных спектаклях. Хорошо пела и мать. Дома всегда звучала музыка. Часто всей семьей бывали в оперном театре. Так что Авет Тертерян с юных лет находился в атмосфере своеобразного культа пения, музыки, театра и сам любил петь.

В начале 60-х годов появляются его два вокально-симфонических цикла. Один из них «Родина» (на слова О. Туманяна и О. Шираза) повествует об исторических судьбах Армении, воссоздает картины природы, крестьянского труда, а также тоску по родине скитальцев-гарибов. Второй же цикл «Революция» (на слова Е. Чаренца) отражает дух освободительной борьбы армянского народа, нарастания революционного подъема масс.

В этих циклах, насыщенных большим драматизмом и вместе с тем отмеченных эпичностью и лиризмом, композитор показал владение крупными вокально-симфоническими формами, вплоть до монологов, арий и ораториальных по характеру и масштабам, развернутых хоровых номеров.

Значительный интерес представляли эти произведения и тем, что в них проявилось более глубокое понимание композитором жанровых и стилевых особенностей армянской народной музыки, ярче выявился его творческий почерк.

Параллельно с вокальными сочинениями А. Тертерян создает ряд инструментальных произведений, в частности, сонату для виолончели и фортепиано, струнный квартет, а позже три симфонии, музыку для кинофильмов и театра.

А. Тертерян — один из наиболее оригинально мыслящих композиторов Армении. Хочется отметить серьезность его творческих замыслов, связанных со значительными историческими, революционными событиями, социальной и нравственной проблематикой. Композитор стремится передать в своих сочинениях не столько внешнюю сюжетную, событийную сторону содержания, сколько внут-

реиную, психологическую, драматургически действенную. Его интересуют не колористическое начало, не самодовлеющий эмоционализм, а обостренность чувств, острота рисунка и динамика развития.

Музыка А. Тертеряна привлекает внимание своеобразием национального характера. Композитор широко и очень по-своему, свободно и опосредованно использует различные сферы армянского мелоса, начиная от его древнейших пластов — тагов, шараканов (в симфонии, опере) и до самых современных звучаний. Композитор постоянно в поисках новых выразительных средств — сильных, острых, экспрессивных. По его глубокому убеждению, опера обязательно должна иметь высокую идею, большие художественные обобщения, сильные чувства, целеустремленную драматургию и подлинный симфонизм. Среди лучших образцов оперной классики, наиболее близких ему, — «Пиковая дама» Чайковского, «Отелло» Верди, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Волшек» А. Берга.

Первым оперным замыслом А. Тертеряна была опера «Матушка Кураж» по Бертольду Брехту, над которой он начал работать в 1964 году.

«Матушка Кураж» Б. Брехта привлекла меня, прежде всего, психологически сложным характером самой мамы Кураж и, конечно, высоким гуманизмом идеи и всей антивоенной, антиимпериалистической направленностью драмы. Кроме того, вообще драматургия Брехта прямо просится на оперную сцену. Она действенна, построена на сильнейших страстях и очень музыкальна.¹

Однако на некоторое время этот замысел был отложен, и композитор приступил к работе над другой оперой, в драматургии которой, впрочем, сказалось и увлечение Брехтом.

Вот еще два высказывания Авета Тертеряна, очень типичных для его понимания задач, стоящих перед создателями современной оперы: «Опера сегодня, как никогда, требует очень насыщенной симфонизации, и находкам современной оперы суждено взрасти на почве современной симфонии и современного оркестра. Я считаю, что в опере должно быть минимум слов, предельный лаконизм текста; то, что может выразить музыка, не следует иллюстрировать сло-

¹ Из подборки, посвященной современным проблемам оперы и балета. Составитель М. Рухкян, журн. «Советакан арвест», 1971, № 5.

вами... Цепкая музыкальная драматургия, единство концепционного развития—для меня непременные качества современной оперы и балета».¹

В 1967 году Авет Тертерян создал оперу, которая в какой-то мере обобщила его художественные принципы и творческие искания в различных жанрах. К 50-летию Великого Октября в Ереванском академическом театре оперы и балета им. Спендиарова состоялась премьера новой оперы—«Огненное кольцо»² А. Тертеряна (либр. В. Шахназаряна), посвященной революции и гражданской войне. В либретто использованы свободно трактованный сюжет повести Бориса Лавренева «Сорок первый» (место действия перенесено в Армению) и некоторые стихи «поэта революционной бури» Егише Чаренца. При всей сложности и некоторой необычности оперы творческий замысел ее авторов совершенно ясен, четок и целеустремлен. «Создавая оперу, мне хотелось предельно лаконично, в сжатой форме передать неистовый дух революции и рассказать о двух людях, о простой деревенской девушке-революционерке и офицере-белогвардейце»,— пишет композитор А. Тертерян³.

А либреттист В. Шахназарян подчеркивает в замысле оперы современный угол зрения авторов на события революционных лет, непреложную связь времен. «Мы хотели,— пишет он,— чтобы вы взглянули на драматические события первых лет революции глазами людей сегодняшнего дня. Ведь прошлое отражается в настоящем и бросает отсвет на грядущее»⁴. Об этом же писала в рецензии на спектакль и К. Худабашиян:

«Авторы оперы «Огненное кольцо» задались целью показать столкновение непримиримых человеческих характеров на широком общественно-политическом фоне, воссоздать дух революции, ее пафос и героизм»⁵.

¹ Из подборки, посвященной современным проблемам оперы и балета. Составитель М. Рухкян, журн. «Советакан арвест», 1971, № 5.

² Дирижеры А. Катанян, Г. Тертерян, постановщик Л. Михайлов, режиссер В. Багратунн, художник М. Аветисян.

³ «Огненное кольцо». Пояснение к опере. Ереван, 1967, стр. 9.

⁴ Там же, стр. 10.

⁵ К. Худабашиян. Романтическая эпопея, «Советская музыка», М., 1967, № 9.

Величайшие революционные катаклизмы захватывают не только страны, народы, континенты, но и судьбы отдельных людей, вторгаются в личную жизнь человека. Казалось бы, «автономная» сама по себе, она тоже оказывается подвластной социальной, классовой борьбе. С особой силой проявляется это в решающие моменты жизни. Эта идея, последовательно проводимая в опере, определила и особенности ее драматургии и стиля.

Опера написана в лаконичной, обобщенной, активно симфонизированной форме, обостренно-экспрессивным музыкальным языком, выразительным и вместе с тем плакатно броским. Революционная символика, широта метафорических ассоциаций, приподнятая патетика органично сочетаются в музыкально-сценическом действии с углубленным психологизмом, «драмой чувств» двух героев.

В опере два плана — контрастных, различных, но неразрывно связанных и все время дополняющих друг друга. Один — обобщенно и несколько условно передающий грандиозность революции, движения масс, устремленных к солнцу, свободе.

«Здесь главную роль играет хор, трактуемый как голос истории, эпохи, народа. Хор — участник и «свидетель событий», сочувствующий, предостерегающий, обличающий, выразитель авторского отношения к происходящему. Все подано крупным планом, на высоком градусе эмоционального напряжения. Именно здесь более всего ощущается близость музыки к поэзии «вдохновенного поэта Октября» — национального поэта Егише Чаренца. Его накаленная страстная поэзия, пронизанная возвышенной интонацией гимна, наложила сильнейший отпечаток на мышление композитора и подчинила его себе в лучшем смысле этого слова. Дух музы Чаренца царит в опере...»¹

Хор цементирует всю форму, создает интонационно-тематические арки, обрамления, проникает в интонационный строй героев (как и наоборот — впитывает в себя их интонации).

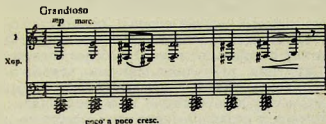
Говоря о трактовке хора в опере, композитор пишет: «Путем вокализации хор вводит слушателя в различные строй эмоциональных состояний: разбушевавшейся стихии,

¹ К. Худабашиян. Цит. статья.

покою, ужасов войны, ненависти, любви, тревожного нерва времени. Не ограничивая, порою, хоровую музыку конкретным текстом, я даю возможность слушателю воспринимать ее многозначно».¹

Большой хоровой пролог начинает оперу, сразу же включая слушателя в ощущение грандиозности и драматизма эпохи, взволнованности масс. Голоса вступают один за другим, создавая сложные полифонические сопряжения. Напряженность интервалов вступления голосов (где большую роль играют тритоновые соотношения), возникающие при этом остро диссонантные полиладовые, политональные созвучия, наконец, общее нарастание музыки усиливают драматизм этого хорового фугато, полного тревоги и патетики.

На кульминации хор собирается в едином возгласе, построенном на начальной попевке. Сперва она проводится октавами, а затем очень напряженно звучащими политональными гармоническими комплексами (у хора и оркестра).



Завершается вся эта картина призывными словами поэта (на фоне ритмического оstinato оркестра):

«Шагайте в битву, бунтари, плечом к плечу за строем строй!
Вас одарила мать-земля своею силой огневой.
Падут пред вами цепи гор, дорогой горной станет лес,
Коль захотите — солнце вы сведете на землю с небес;
Светила бросаю в небеса, пути укажите мирам.
Таких чудес на свете нет, что б не под силу было вам!»

Совершенно в другом плане предстает очень поэтический хор, начинающий вторую картину и предвещающий песню девушки. Прозрачные, «незамутненные» вертикали, ли-

¹ Цитированное ранее пояснение к опере «Огненное кольцо», стр.10.

рические взаимоопевания голосов, мягкая ладовая нюансировка.

И опять иное— остро ритмованный хор без слов, жестко и напряженно звучащий как особая краска (тембр) оркестра.

Наконец, хоровой эпилог, связанный с трагической развязкой, подобен «плачу о гибели героев, а затем победоносному шествию».¹

В трактовке некоторых хоров в опере есть что-то и от античной трагедии, и от плакатных синтетических «действ» первых лет революции, в других—от обобщенных хоро-симфонических номеров ораторий и очень по-своему претворенных автором хоровых партитур Комитаса.

Впрочем можно говорить о сходстве драматургических приемов оперы «Огненное кольцо» и с театром Брехта, на что, в частности, указывает Н. Шахназарова:

«Следы соприкосновения с брехтовским театром — открытая публицистичность оперы — перед каждым эпизодом поэт-трибун бросает в зал страстные строки Чаренца, они осуществляют «связь времен», вводя нас в тревожные и грозные будни революции».²

Музыка хоровых партий сурова, динамична, полна патетики и охватывает широкий круг интонаций: то лапидарно сжатых в едином возгласе, то более распетых и развитых. Применяя различные приемы хорового письма (вплоть до ритмической вокализации без текста), автор достигает большого нагнетания и силы звучания.

В постоянном переплетении с этим массовым, хоровым планом находится другой, раскрывающий отношения и столкновения основных действующих лиц — простой крестьянской девушки-революционерки и белогвардейского подпоручика, единых в порыве зарождающейся любви и столь непримиримо антагонистичных. Эти образы раскрываются в опере в развитии, росте, изменениях. О масштабах этих изменений, происходящих соответственно развитию музыкально-драматургического действия, может дать представление хотя бы сравнение мужественной волевой и тревожной фразы девушки (начало I-ой картины):

¹ К. Худабашян. Цит. статья, стр. 32.

² Н. Шахназарова. Интересные встречи, «Советская музыка», 1968, № 3, стр. 33.

Andante

9w - lhw b6. qw-lhw b6 w6 - qhw. w6 qhw
 3a - TOA - DE - MH TOA - PM H - AYU H - AYU

w6 qhw b6 qw - lhw - qhw
 HET KTH qd MH HET CHC AA

с ее же задушевной, нежной колыбельной (3-я картина). Композитор стремился передать в музыке, в ее непрерывно изменяющемся интонационном строе характер героев, их душевные противоречия: ненависть, вражду и вопреки всему прорывающееся чувство любви. Музыка здесь психологически индивидуализирована в передаче чувств: гнева и сострадания, нежности и ненависти, страстного влечения, забвения и все сокрушающего вторжения суровой действительности. К числу наиболее впечатляющих лирических мест оперы можно отнести: трогательную колыбельную девушки (хотя, быть может, и несколько растянутую в своих повторях), «сказку» и дуэт девушки с подпоручиком (во 2-ом акте).

Характерная особенность музыки оперы — последовательное и широкое применение лейтмотивов, лейтритмов. «Лейтмотивность в опере стала основным принципом драматургии, — пишет композитор. — Особенно важными стали для меня: ход оркестра на слова хора «а он красив...», или «убей его, он убивал таких, как ты...», тема «сказки», бесхитростная песенка девушки, мужественная суровая

Очень интересно и драматургически осмысленно проводятся в опере ассоциативные внутритематические связи и образные трансформации тем. Они служат раскрытию эмоциональных состояний, психологического «подтекста», выявлению внутренних линий драматургии, взаимодействия героев.

Так, например, простая по своим корням крестьянская лирическая тема девушки превращается в остро драматическую, тревожную. Ее интонации, меняя свой облик и сливаясь с другими темами, проникают в партию хора, «голоса за сценой». Кстати, примечателен и очень народен по своему колориту этот «голос за сценой»: он создает ощущение величия и спокойствия природы, мудрости и бессмертия народа, высоких этических категорий. Эта вокальная партия, написанная в духе армянских гусанских монодий, вбирает в себя в соответствии с развитием действия те или иные интонационные обороты, связанные с другими образами.

Смело сочетает композитор в одновременном звучании различные по образно-смысловому значению темы, интонации (например, скорбные стелания женщин на фоне мужественно-героических фраз в оркестре в 1-ой картине или своеобразный контрапункт лейттем народа: «Останься с нами...», она же тема судьбы, «А он красив...» и мотива «сказки» в одной из самых драматических кульминаций—в финале 1 акта: девушка дает пощечину подпоручику).

На этой основе возникает чрезвычайно действенная, экспрессивная музыка с широким использованием различных приемов современного полифонического письма.

Музыкальный язык оперы своеобразен, национально характерен. Слышатся ладо-интонационные ритмические обороты, восходящие к крестьянским мелодиям, городскому романсу, шараканам, революционным маршам. Но все это «переплавлено» в самобытном и очень современном языке композитора.

Творчески использует он в отдельных, особо обостренных местах свободно трактуемые приемы серийной техники, достигая большой напряженности звучания (например, полифонический эпизод в 4-ой картине— *Andante* на серийной теме, развиваемой приемами инверсий, ракоходного движения и т. п.)¹.

¹ Интересные наблюдения над гармоническим языком оперы на-

Высоко оценивая музыку оперы «Огненное кольцо», журнал «Театр» писал:

«Партитура ее сложна и интересна... музыка не иллюстрирует происходящее на сцене, а все выражает сама. В оркестровой партитуре композитор необычайно тонок и изобретателен. Симфоническую ткань оперы образуют сложнейшие сплетения лейтмотивных попевок, порой трудно уловимых при первоначальном прослушивании, но складывающихся в стройную логичную систему при повторных встречах с музыкой. Ни одна мысль-мелодия не потеряна».¹

«Огненное кольцо» — опера активно симфонизированная и не только в том смысле, что в ней большую роль играет оркестр, пронизывающий своим звучанием всю музыкальную ткань, способствующий развитию лейттем, созданию сильнейших эмоциональных нагнетаний, раскрытию мыслей и чувств действующих лиц.

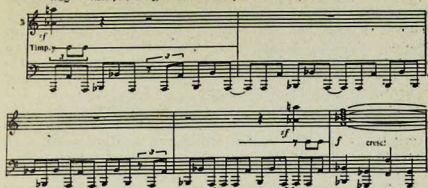
Но в связи с оперой Тертеряна надо говорить и о симфонизме в асафьевском понимании «непрерывного интонационного становления содержания», сквозного развития, роста взаимодействия и столкновения образов. Сквозное развитие подчиняет себе в опере постоянно взаимодействующие компоненты — хор, оркестр, сольные партии, формы песен, ариозо, ансамбли, хореографически-пантомимные эпизоды, драматическое действие, слово.

И еще один важный элемент музыкально-сценического действия оперы — чтец, выступающий от лица автора. Его ораторская речь — в стиле Маяковского и Чаренца — полна патетики, сливается с музыкой и усиливает общую эмоциональную напряженность действия. Появляясь в начале, в заключительной части и в самых важных местах оперы, он играет роль трибуна и своеобразного комментатора действия.

ходим в работе С. Саркисян (канд. дисс. «О некоторых проблемах армянского музыкального творчества 60-х годов», гл. 4). Автор в частности указывает на большую роль кварто-гармоний, квинтовых, секундных и реже терцовых созвучий. Интересны также упоминания С. Саркисян о «третическом фонизме», «пустых интервалах» и унисонах, хорской гетерофонии, а также, в более общем плане, новые соображения о некоторых аналогиях драматургии «Огненного кольца» с театром Блока и Мейерхольда.

¹ Р. Рамадинова. Подчиняясь музыке, «Театр», 1968, № 4, стр. 27.

ՀԱՅԿԱՆԻՍՏԱՆԻ զԵՄԻՆ ԱՄԵՐԻԿԵՆԵ ԽՆԴԱԳԱՐԺՈՒ
 ЧТЕЦ НАВСТРЕЧУ СОЛНЦУ ТОЛПЫ ШЛИ, ЧТОБ УНИЧТОЖИТЬ В МИРЕ ЗЛО



Очень большую роль в музыкальной драматургии и в формообразовании играет ритм — активный, действенный, часто берущий на себя основную функцию развития. В этом отношении примечательны различные лейтритмы, ритмические остинатные формы и т. д.

Говоря о постановке оперы, нельзя не сказать специально о режиссере-постановщике Л. Михайлове, осуществившем спектакль очень динамичной формы, напряженного ритма, органичного сочетания различных компонентов (солисты, хор, балет, чтец), и особенно о художнике Минасе Аветисяне, претворившем в этой постановке некоторые новые принципы и приемы художественного оформления в армянском оперном спектакле. Минас Аветисян сам писал об этой своей работе: «Революция... Здесь сурово все: и природа, и люди. На руинах древней культуры идет борьба. В основе оформления заложены объемно-движущиеся и плоскостно-живописные принципы. Полуразрушенная колонна сохраняет остатки расписных арок храма. Чередующиеся маски на арках словно были свидетелями хода армянской истории, и поэтому у них скорбные выражения, они будто встревожены происходящими событиями. На арках слева — сцены, изображающие скорбь и сочувствие. Лестница на круге — символ упадка и подъема нашей истории. Круг, на котором происходит основное действие спектакля, это мир двух героев, где они ненавидят, влюбляются и умирают. Народ, в моем представле-

нии — часть природы. Он то возникает, как лава, то неподвижен, как скала»¹.

Здесь сказано далеко не все об интересном художественном оформлении, хотя и подчеркнуто стремление художника к обобщенным, условным, порою даже символическим формам, к широким ассоциативным параллелям. Необходимо отметить, что замысел художника, как и режиссера, практически далеко не во всем был удачно осуществлен в постановке оперы.

Как одно из лучших произведений советского оперного искусства опера «Огненное кольцо» А. Тертеряна была премирована на Всесоюзном конкурсе музыкальных театров в ознаменование 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции. В 1970 году она была записана в Москве и передана по Всесоюзному радио во время празднования 50-летия Советской Армении. В Москве же по опере «Огненное кольцо» создан телеспектакль.

«Опера захватила с первых же тактов и так до конца слушалась с неослабеваемым интересом, а местами с подлинным напряжением. И успех определила прежде всего музыка хорошего вкуса и безупречного чувства меры», — писала об этой опере Н. Шахназарова².

* * *

Другое решение тема революции получила в опере «Крушение» Геворка Арменяна. В опере Геворг Арташесович Арменян не новичок и обращался к этой области творчества не раз.

Детство и юность его прошли в Тбилиси (родился в 1921 г.). Вспоминая о тех условиях, которые с самых ранних лет определяли его влечение к театру, композитор с благодарностью произносит имя известного армянского артиста Арташеса Мамиконяна, который заменил ему отца и уже с 8-летнего возраста приобщал его к театру, сцене. Далее, запомнившиеся на всю жизнь впечатления о «Севильском цирюльнике» Бомарше в драматическом театре и о первой опере, услышанной в 9-летнем возрасте

¹ «Огненное кольцо». Пояснение к опере. Ереван, 1967, стр. 11.

² Н. Шахназарова. И вновь интересные встречи. «Советская музыка», 1968, стр. 32.

в Тбилисском оперном театре—«Демоне» А. Рубинштейна; постоянное посещение этого театра, работа (с 14 лет) в Тбилисском Армянском театре юного зрителя в качестве стажера-актера. Приходилось ему и суфлировать, а иногда выступать и в качестве ассистента режиссера. Словом, юноша постигал полную «таинственного» очарования и загадочности жизнь театра, которая влекла его все больше и больше. Громадную роль, конечно, сыграло и то, что он видел и слышал здесь таких замечательных деятелей армянского театра, как А. Бурджалов, С. Капанакян, А. Абарян, Арус Бабалян. Музыкальные знания будущий композитор получил в школе у педагога по музыке композитора Умршата.

Уже в 18-летнем возрасте в 1939 году Г. Арменян написал детскую оперу на собственное либретто по поэме Ованеса Туманяна «Маро». Опера исполнялась в армянских школах Тбилиси. Шла она в исполнении школьного хора; одну из ролей исполнял в ней тогда еще совсем юный композитор Вагаршак Котоян.

Последующие годы прервали систематические занятия музыкой: Г. Арменян ушел на войну. Но, находясь в рядах Красной Армии, молодой композитор не пропускал случая поиграть на аккордеоне или каком-либо другом музыкальном инструменте, а когда воинская часть, в которой он служил, была послана после тяжелых боев под Керчью в Куйбышев на переформирование, Г. Арменян пользовался любой возможностью, чтобы оказаться на спектаклях эвакуированного в этот город Большого театра Союза ССР.

Регулярные занятия композицией у Г. Арменяна начались лишь после войны в Ереване, в музыкальном училище у В. Тальяна и Г. Егназаряна, а затем продолжались в Ереванской консерватории (в классе Г. Егназаряна). После окончания занятий в Ереванской консерватории (1953г.) молодой композитор совершенствовался в аспирантуре Ленинградской консерватории у профессора Б. Арапова.

Г. Арменян является автором ряда камерных, хоро-вых, симфонических и музыкально-сценических сочинений. Композитора интересуют социально-значимые, проблемные замыслы, крупные формы. Но больше всего проявляет он склонность к опере. Эта область творчества, дающая композитору такие широкие возможности воплощения боль-

ших идей, сильных конфликтов, мне особенно близка, — говорил Г. Армениян. — Опера, по-моему, один из самых демократичных жанров в музыкальном искусстве».

Еще в студенческие годы у Г. Арменияна возник замысел большой народной оперы о выдающемся писателе-просветителе, основоположнике новой армянской литературы Хачатуре Абовяне. Опера была завершена в год окончания аспирантуры, в 1957-ом, а через три года поставлена на сцене Ереванского театра оперы и балета им. А. Спендиарова.¹

Действие оперы происходит в начале XIX века в знаменательную, переломную в истории Армении эпоху, когда с помощью России значительная часть Восточной Армении была освобождена от ига шахской Персии и султанской Турции и присоединена к России. Судьба армянского народа связалась с историческим развитием и освободительной борьбой русского народа. Правда, русский царизм проводил колонизаторскую политику в отношении так называемых «малых» народов, всячески препятствуя росту их национальной культуры. Но все ширилась духовная близость между прогрессивными деятелями армянской культуры и передовыми представителями русской общественной мысли, публицистики, литературы и искусства.

Именно эта эпоха и выдвинула благородную фигуру писателя-гуманиста, патриота, отдавшего всю свою жизнь борьбе за национальное освобождение армянского народа, за его политическое и культурное возрождение. Абовян был горячим поборником дружбы и близости армянского и русского народов. Но, отстаивая интересы простого армянина-труженика, он смело боролся против реакционеров всех мастей — и русских, и армянских.

Выступая против схоластических писаний церковников, против идеалистических канонов ложно-классической литературы, Абовян заложил идейные, эстетические основы новой армянской литературы — глубоко жизненной, действенной, демократической, ставящей своей целью служение родине, народу. Хачатур Абовян оказал громадное влияние на дальнейшее развитие передовой национальной литературы, а его роман «Раны Армении», запечатлевший образы героической борьбы армянского народа против

¹ Дирижер С. Чареjian, режиссер Р. Каплавия, художник А. Григорянц.

персидского ига, стал одним из самых любимых произведений армянской классической литературы.

Образ Хачатура Абовяна и его роман «Раны Армении» не раз вдохновляли деятелей армянского искусства на создание художественных произведений. Если говорить о музыке, то можно вспомнить хотя бы героическую песню для голоса с оркестром «Туда, туда на поле чести», написанную Александром Спендиаровым в 1914—1915 г. и запрещенную царской цензурой, а также оперу «Агаси» Каро Закарян, созданную в первые послевоенные годы.

По своему жанру, по большой и действенной роли народных хоровых сцен опера «Хачатур Абовян» Г. Арменияна может быть отнесена к типу народных опер. В этом отношении для композитора высоким и непревзойденным образцом являлись «музыкальные драмы» Мусоргского (особенно «Борис Годунов»). Здесь, безусловно, сказались годы пребывания Г. Арменияна в Ленинграде, годы серьезного приобщения к русской классической музыке.

Образ народа занимает центральное место во всей первой половине оперы, а Хачатур Абовян предстает неотрывным от народа. Хорошо зная армянскую народную песню, композитор создал на основе ее интонаций развернутые хоровые формы, часто получающие интенсивное полифоническое развитие. Здесь можно указать на хоры в 1-ой, 2-ой и особенно в 4-ой картине, рисующей образ народного бунта (не без влияния сцены под Кромами Мусоргского). Хотя в последующих картинах действие более персонафицировано, но и там все время сохраняется ощущение родной страны, народа. Примечательна в этом отношении финальная сцена оперы, когда трое учеников приносят Абовяну уцелевший и сохраненный ими экземпляр его учебника «Первый путь» (все учебники Абовяна были преданы сожжению по приказу церковников). Х. Абовян оставляет учебник своим ученикам. В этом — и связь с народом, и служение ему, и идея преемственности поколений.

Характеризуя эпоху, Г. Армениян создал, наряду с образом народа, ряд сцен, рисующих социальную историческую обстановку того времени. Такова, например, сцена во дворце царского наместника Блататского (5-я картина). Приближенные Блататского — крупные чиновники, военные, духовенство. Резко противопоставлен им Хачатур Абовян, которого за «крамольные» взгляды снимают с поста учителя... Звучит светский вальс, его сменяет

официальный пышный полонез. Резкий контраст между веселым оживлением гостей и душевными переживаниями, обидой, возмущением, гордым презрением Абовяна. Подобную же драматургическую роль играет и 6-я картина (в Синоде) — столкновение Абовяна с духовенством, церковниками.

На этом историческом фоне, в органических связях с социальной обстановкой, идейной борьбой того времени, раскрывается в опере трагическая судьба и личная драма Абовяна — друга и защитника народа, борца против невежества и мракобесия. В развитии образа Абовяна две взаимосвязанные линии. Одна из них носит более лирический характер и связана с его взаимоотношениями с женой — немкой Эмилией, которая не стала его подлинным другом, не поняла его просветительской миссии, обрекла его на душевное одиночество в семейной жизни. Характерны в этом отношении 2-я картина (большой дуэт Абовяна и Эмили) и 3-я картина. Абовян сидит и работает. Издали слышна песня пахаря «Оровел». Возникает ощущение единства гениального писателя и народа. Эмилия уговаривает мужа уехать из Армении. «Здесь моя родина, здесь я живу и здесь умру, если даже весь мир восстанет против меня», — взволнованно и воодушевленно восклицает Абовян. И вновь, словно сливаясь с его словами, как голос родины, народа, звучит «Оровел».

Главная линия в развитии образа Абовяна — писатель и народ — проходит через всю оперу, начиная с 1-ой картины, где мы видим его в окружении простых людей, крестьян, школьников, слышим его монолог — «Есть одна цель у меня — служить народу!» и до финальной картины, — трагической развязки, когда затравленный, одинокий Абовян приходит к бушующей реке Зангу. Гроза, молнии. Буря в природе ассоциируется с бурей в душе Абовяна. Вот именно в этот момент и находят его трое учеников (эпизод, о котором говорилось раньше).

Опера «Хачатур Абовян» написана «крупным планом». Композитор Г. Армениян обладает определенными музыкально-драматическими способностями, умением создавать драматургически действенные положения, выразительные массовые сцены, индивидуальные характеристики, в частности, и лейтмотивные. Лейтмотивы оперы: народа («Оровел»), Хачатура Абовяна, Эмили (в духе немецких песен Шуберта), школьников и других.

Однако постановка «Хачатура Абовяна» была осуществлена на недостаточно высоком художественном уровне, имела ряд недочетов. Спектакль скоро сошел со сцены, что, несомненно, затрудняет всестороннюю оценку оперы.

Следующая опера, над которой Г. Арменян начал работу, связана с известным произведением армянской литературы начала века — «Старые боги» Л. Шанта, посвященным интересным проблемам армянского средневековья, столкновению клерикальной идеологии, неумолимых законов церкви и противостоящих им стремлений к раскрепощению личности, чувств, плоти, страстей.¹ Работу над этой оперой композитор продолжает и сейчас.

Наконец в 1968 году Г. Арменяну удалось осуществить свое давнее намерение — создать оперу о борьбе за установление Советской власти в Армении. В этом же 1968 году Ереванский театр оперы и балета им. Спендиарова осуществил постановку его оперы «Крушение» по мотивам драмы Г. Араксманяна «Розы и кровь» (либретто Г. Арменяна и Р. Давояна)².

Действие оперы происходит в Армении весной 1920 года на одном из горных участков железной дороги и связано с подготовкой и осуществлением красными партизанами, по поручению революционного совета, взрыва вражеского белогвардейского эшелона.

В центре оперы рабочие, крестьяне: обходчик железнодорожного полотна дед Саак, бабушка Эрикназ, их внучка Назик, командир партизанского отряда Дэв Енок, его ординарец Паруйр, преданная революции Арпеник. Каждый из них разными путями пришел в революцию, к осознанию необходимости борьбы за Советскую власть. Им противостоят враги революции, предатель Манвел и другие.

В отличие от большинства опер на революционную тему, а также от предыдущего произведения того же автора в «Крушении» нет развернутых массовых сцен, а хор участвует лишь в первой картине 2-го акта, где он вместе с оркестром становится своего рода «комментатором» событий, либо использован для колорита. Все музыкально-сценическое дей-

¹ Ранее на этот сюжет была написана опера «Седа» А. Тер-Гевондяна (1921 год).

² Дирижер Ю. Давтян, режиссер В. Багратуни, художник А. Григорянц.

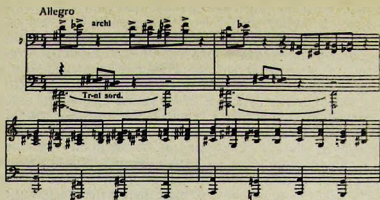
возникает светлая лейттема «революционной убежденности» Арпеник, а появляющаяся в 3-й картине тема вальса (воспоминание Арпеник о встрече с Манвелом на балу в Петербурге) проходит в финале оперы «Стан партизан».

Выше уже отмечалось достаточно внимательное и чуткое отношение Г. Арменьяна к драматургическим возможностям оперного искусства, его умение создавать сильные драматические нарастания к кульминациям (хотя и несколько однотипными приемами).

Одной из таких кульминаций, к которой «растет» все музыкально-сценическое действие оперы, является сцена «Крушение». Именно в этой сцене проявляется с особой силой мужество, самоотверженность партизан, их преданность делу борьбы с ненавистными угнетателями за свободу и счастье народа. Именно здесь возникает ощущение неизбежности поражения врагов революции. Крушение поезда становится частным случаем, эпизодом в крушении старого мира на древней и многострадальной армянской земле. Вместе с тем это и крушение любви Арпеник к Манвелу.

Использованный в этой сцене «чисто иллюстративный прием так рассчитан композитором, что благодаря ему достигается чрезвычайно действенный, глубоко впечатляющий психологический эффект», — пишет в своей рецензии на оперу С. Коптев.¹ Композитор применяет в этой сцене самые различные средства оркестровой динамики. Кстати, любопытно, что отдельные ритмические интонационные обороты «поезда» появлялись ранее в ином смысловом значении и в балладе деда, и в ариозо Манвела, и в музыке бури (в начале оперы) и т. д. Суммируются же эти интонации в симфонической картине «Крушение». Оstinатный ритм, однотипная фактура, жесткие гармонии, постепенное включение все новых оркестровых групп и нарастание динамики звучания создают ощущение неминуемо приближающегося поезда.

¹ С. Коптев. Крушение. Газ. «Коммунист», Ереван, 16 декабря 1968 г.



Накладывающиеся же на эту музыку лейтмотивы героев словно связывают их судьбы с «судьбой» поезда.

Создавая свою оперу, главным образом, на основе сольных и ансамблевых номеров (кроме баллад деда и бабушки, укажем еще на дуэты Назик и Паруйра, ариозо и арию Манвела и другие), композитор объединяет их сквозным симфоническим развитием, в котором важное значение имеет взаимодействие и столкновение лейтмотивов.

Оркестр выступает в различной роли, то иллюстрируя события, то раскрывая психологический подтекст, то создавая эмоциональные кульминации и общий грозовой колорит оперы. В какой-то мере именно оркестровые эпизоды вносят в музыку оперы ощущение эпохи, массовости событий.

Музыкальный язык оперы восходит к интонациям армянской крестьянской песни, а также к интонациям народного говора (за исключением образов Арпеник и Манвела, для которых более типична интонационная сфера городской музыки романсового склада). Правильно отмечает С. Копцев «главенство мелодического распевно-кантиленного начала, пронизывающего всю музыкальную ткань оперы»¹.

В отличие от оперы «Хачатур Абовян» — «Крушение» прочно вошла в репертуар театра. Кроме Еревана она поставлена и в Перьми (1972 г.)².

¹ С. Копцев. Крушение, цит. статья.

² Дирижер А. Мочалов, режиссер Д. Арсеньев, художник Г. Арутюнов.

Создание оперы, где революционные события, классовые конфликты раскрывались бы не через движение масс, а сквозь призму мыслей, переживаний отдельных героев, так сказать в аспекте музыкальной психологической драмы — задача очень трудная, требующая от автора большой чуткости к «движениям души», к процессам, происходящим во внутреннем мире, к психологическому подтексту. И надо сказать, что в опере «Крушение», как мы отмечали, есть немало удачного, интересного в этом отношении, хотя порсю и ощущается некоторая рыхлость либретто, перегруженность действующими лицами, не во всем достаточная психологическая индивидуализированность героев, а местами и известная бытовая приземленность, вступающая как бы в противоречие с общей романтической приподнятостью музыкально-сценического действия, продиктованного и самой темой, и замыслом композитора.

• • •

Третья опера о революционной борьбе — «Человек из легенды» (Страницы жизни Камо) Григора Ахиняна¹ (либретто Гр. Ягджяна) — создана в связи с 50-летием установления Советской власти в Армении. Григор Мушегович Ахинян — один из наиболее плодотворных армянских композиторов. Родился в 1926 году в Кировакане. По окончании Ереванской государственной консерватории в 1957 году (по классу композиции профессора Г. И. Егиазаряна) активно работает в самых различных музыкальных жанрах. Среди его произведений: песни, камерные, вокальные, инструментальные и симфонические сочинения, оратории, оперы.

Для Г. Ахиняна характерна склонность к программности, изобразительности, живописности, к яркой палитре оркестровых красок. Охотно обращается он и к подлинным армянским народным мелодиям, как основе тематизма своих сочинений. Во всем этом сказались и

¹ Диржеры А. Катаянц и Ю. Давтян, режиссер Р. Капалаян, художник Г. Налбандян.

творческая натура композитора, и влияние школы его учителя.

Как композитор Г. Ахинян в музыке прежде всего увлеченный рассказчик, повествователь, бытописатель, лирик. Это сказывается в известной мере и тогда, когда он обращается к большим темам, имеющим в своей основе сильные драматические конфликты. Среди произведений Г. Ахиняна такого крупного плана можно, к примеру, назвать его ораторию «Тондракийцы», посвященную классовой борьбе в феодальной Армении конца X и начала XI века, когда вспыхнувшее в Сюнике мощное восстание (тондракийцев) против феодалов и духовенства захватило всю страну. Обращение Г. Ахиняна к героической теме народно-освободительной борьбы получило свое дальнейшее развитие в опере «Человек из легенды».

Если мы отмечали в «Огненном кольце» черты ораториальности, традиции античной трагедии, а также революционного театра, проявление современных веяний в музыкальной композиции и интонационном языке, если в «Крушении» революционная тема решена, в основном, через поступки, мысли и чувства отдельных действующих лиц, то «Человек из легенды» написан как историко-романтическая и вместе с тем хроникальная опера с увлекательным сюжетом, колоритным показом обстановки, массовыми сценами и индивидуальными характеристиками героев.

«Он был человеком без позы и художником революции», — писал о Камо А. Луначарский. Героические подвиги во имя народа, партии, нестигаемое мужество и отвага, самоотверженная преданность революции — в этом вся жизнь Камо, которая осталась в сознании грядущих поколений как прекрасная легенда о благородном рыцаре борьбы за свободу. Камо был человеком ярко одаренным, натурой богатой и цельной. Смелый до безумства, исключительно волевой, мужественный, а порою и суровый, он обладал вместе с тем нежной, поэтически восторженной душой, был жизнерадостным и веселым. Деятели литературы и искусства не раз обращались в своих произведениях к образу Камо. Достаточно напомнить хотя бы, что Камо посвящено три художественных кинофильма: «Лично известен», «Чрезвычайное поручение» и «Последний подвиг Камо».

Передать полную драматизма и героики, изобилующую необычайными событиями жизнь Камо, а также богатую и многогранную личность революционера в оперном произведении — задача сложная. Как вложить в ограниченное время трехактной оперы разнообразие жизненных событий, как сочетать условность оперного жанра с реальностью конкретных исторических личностей и ситуаций?

Композитор Гр. Ахинян и либреттист Гр. Ягджан пошли, пожалуй, по правильному пути, строя композицию оперы в какой-то мере приближенно к принципам кино. В частности это проявляется в обилии быстро сменяющихся картин, музыкально-сценических «кадров».

В опере 3 акта и 8 следующих картин: 1. «Храм», 2. «Базар», 3. «Тюрьма», 4. «Варьете», 5. «Площадь», 6. «Вокзал», 7. «Камера в больнице», 8. «Освобождение». Действие происходит в дореволюционном Тифлисе и частично в Берлине. Такая планировка действия дала возможность в лаконичной форме создать ощущение времени, показать цепь драматических ситуаций. И на фоне этого передать несколько важных событий из жизни и революционной борьбы Камо и его друзей.

Но прибегая к этим приемам кадровой драматургии (кстати, уже давно прочно вошедшим в современный музыкальный театр), композитор вместе с тем стремится сочетать их и с более широкими оперными формами, со сквозным развитием.

Стремясь создать ощущение времени, классовых конфликтов, нарастающего революционного движения, Гр. Ахинян использует ряд типических интонационных оборотов, мотивов, широко распространенных в те годы. И не только использует, но и применяет их в определенных драматургических целях. Это — хоралы, молитвенные гимны в 1-ой картине; чутко подхваченные выкрики, зазывы продавцов, шуточные реплики кинто, грубый окрик пристава, шум, суетня и гул голосов на старом тифлисском базаре во 2-ой картине; уместно использованные интонации, попевки революционных песен в финальном апофеозе в 3-ей картине («Тюрьма») в хоре заключенных.

Andante

Andante

8. *ЧШЛ р* *Пл дотр раб-милл* *Кл - рбб цм-ббб* *Бм-цбм - рб*
KAMO И врач-ной тир-ме *из век со - кра - нин!*

7. *Хор.*

6. *Оркестр*

5. *р*

4. *р*

3. *р*

2. *р*

1. *р*

0. *р*

1. *р*

2. *р*

3. *р*

4. *р*

5. *р*

6. *р*

7. *р*

8. *р*

9. *р*

10. *р*

11. *р*

12. *р*

13. *р*

14. *р*

15. *р*

16. *р*

17. *р*

18. *р*

19. *р*

20. *р*

21. *р*

22. *р*

23. *р*

24. *р*

25. *р*

26. *р*

27. *р*

28. *р*

29. *р*

30. *р*

31. *р*

32. *р*

33. *р*

34. *р*

35. *р*

36. *р*

37. *р*

38. *р*

39. *р*

40. *р*

41. *р*

42. *р*

43. *р*

44. *р*

45. *р*

46. *р*

47. *р*

48. *р*

49. *р*

50. *р*

51. *р*

52. *р*

53. *р*

54. *р*

55. *р*

56. *р*

57. *р*

58. *р*

59. *р*

60. *р*

61. *р*

62. *р*

63. *р*

64. *р*

65. *р*

66. *р*

67. *р*

68. *р*

69. *р*

70. *р*

71. *р*

72. *р*

73. *р*

74. *р*

75. *р*

76. *р*

77. *р*

78. *р*

79. *р*

80. *р*

81. *р*

82. *р*

83. *р*

84. *р*

85. *р*

86. *р*

87. *р*

88. *р*

89. *р*

90. *р*

91. *р*

92. *р*

93. *р*

94. *р*

95. *р*

96. *р*

97. *р*

98. *р*

99. *р*

100. *р*

101. *р*

102. *р*

103. *р*

104. *р*

105. *р*

106. *р*

107. *р*

108. *р*

109. *р*

110. *р*

111. *р*

112. *р*

113. *р*

114. *р*

115. *р*

116. *р*

117. *р*

118. *р*

119. *р*

120. *р*

121. *р*

122. *р*

123. *р*

124. *р*

125. *р*

126. *р*

127. *р*

128. *р*

129. *р*

130. *р*

131. *р*

132. *р*

133. *р*

134. *р*

135. *р*

136. *р*

137. *р*

138. *р*

139. *р*

140. *р*

141. *р*

142. *р*

143. *р*

144. *р*

145. *р*

146. *р*

147. *р*

148. *р*

149. *р*

150. *р*

151. *р*

152. *р*

153. *р*

154. *р*

155. *р*

156. *р*

157. *р*

158. *р*

159. *р*

160. *р*

161. *р*

162. *р*

163. *р*

164. *р*

165. *р*

166. *р*

167. *р*

168. *р*

169. *р*

170. *р*

171. *р*

172. *р*

173. *р*

174. *р*

175. *р*

176. *р*

177. *р*

178. *р*

179. *р*

180. *р*

181. *р*

182. *р*

183. *р*

184. *р*

185. *р*

186. *р*

187. *р*

188. *р*

189. *р*

190. *р*

191. *р*

192. *р*

193. *р*

194. *р*

195. *р*

196. *р*

197. *р*

198. *р*

199. *р*

200. *р*

201. *р*

202. *р*

203. *р*

204. *р*

205. *р*

206. *р*

207. *р*

208. *р*

209. *р*

210. *р*

211. *р*

212. *р*

213. *р*

214. *р*

215. *р*

216. *р*

217. *р*

218. *р*

219. *р*

220. *р*

221. *р*

222. *р*

223. *р*

224. *р*

225. *р*

226. *р*

227. *р*

228. *р*

229. *р*

230. *р*

231. *р*

232. *р*

233. *р*

234. *р*

235. *р*

236. *р*

237. *р*

238. *р*

239. *р*

240. *р*

241. *р*

242. *р*

243. *р*

244. *р*

245. *р*

2

Именно этот последний интонационный слой приобретает сквозное значение. В различных модификациях он входит в музыкальный язык революционеров, Камо, его друзей, соратников, Джаваир, большевика из центра — Ефимова. Резко противостоит революционному песенному мелосу музыка «бездумного быта», «веселящегося обывателя» (например песня «Матчиш — веселый танец» в варьете) и особенно, конечно, «милитерная» музыка солдат, жандармов, полицейских и зловеще-угрожающий (построенный на холодных, резко звучащих, увеличенных, целотонных гармониях, тембрах меди, гула ударных) лейтмотив, символизирующий насилие, тиранию русского самодержавия.

Показательна для подобных интонационных контрастов, например, 2-ая картина. Сцена базара прерывается вторжением маршевой музыки тупой грубой силы (с дробью барабана, грохотом литавр, жесткими звучаниями меди), изображающей появление пристава, жандармов. И резко противостоит этой музыке произвола и насилия сурово сдержанная песня революционной солидарности.

Другой пример из 4-ой картины («Варьете»). Здесь также резко противопоставлены музыка разнузданно веселого, бесшабашного канкана («Матчиш—веселый танец»), приобретающего в дальнейшем значение особой лейттемы, грузинской застольной песни «Мравал Жамие» и внутренне-сдержанного «ансамбля» революционеров (Камо, Ефремов и другие).

Примерами же «кадровости» музыкально-сценического действия могут служить наиболее показательные в этом отношении картины нападения на карету с деньгами (5-ая) и сцена ареста Камо на вокзале в Берлине (6-ая), где композитором удачно найдены тембровые и ритмические эффекты, создающие впечатление приближающегося поезда.

В опере умело использованы разнообразные музыкальные формы, начиная от простейших песенных (куплеты кинто, Шаншинашвили) и до развернутых хоровых номеров (в 3-ей и 5-ой картинах), ансамблей (например, дуэт Камо и Шаншинашвили, лирический дуэт Джаваир и Анэтты), симфонических эпизодов. Композитор хорошо чувствует вокальную природу человеческого голоса, а отсюда идет напевность, мелодичность музыки оперы. В речитативах же ощущается связь с интонациями то бытовой, разговорной, то ораторски приподнятой речи. Если говорить о традициях армянской оперы, в которых написана «Человек из легенды», то, пожалуй, более всего здесь надо вспомнить «Лусабадин» Аро Степаняна.

Конечно, творческий результат оперы о Камо может быть оценен прежде всего по тому, в какой мере глубоко и жизненно правдиво показан сам герой — Камо, в какой мере убедительно и естественно раскрыт его образ человека, революционера, подпольщика. Это понимал, конечно, и композитор. «Сложность работы над музыкой,— говорил он,— состояла в том, чтобы рассказать о яркой

личности революционера, взволнованно и вместе с тем предельно просто и естественно».¹

В музыкально-сценическом воплощении образа Камо есть немало удачного. Особенно в этом отношении хочется выделить наиболее впечатляющую картину тюремной больницы (7-ая картина), где арестованного Камо, симулирующего сумасшествие, подвергают изощреннейшим мучительным пыткам.

Избегая натуралистического нагнетания ужасов, композитору удалось правдиво и выразительно передать в музыке впечатление «смещенного сознания, галлюцинаций, помешательства» Камо. В оркестре звучат обрывки различных музыкальных фраз, то распадающихся, то вновь «кристаллизирующихся», причудливые гармонические, тембровые наплывы. Речь Камо прерывиста, преднамеренно алогична. Он то монотонно, бессмысленно, многозначительно повторяет название дней недели (словно навязчивые мысли), то раздражается истерическим смехом, то умолкает, стихает. Все призвано создать впечатление мнимого помешательства. Именно мнимого, ибо в музыке есть свой подтекст (второй план), позволяющий слушателю почувствовать, что вся эта симуляция, требующая невиданного напряжения воли, подлинного мужества и невероятной стойкости, вызвана преданностью партии, желанием выполнить революционное задание. Есть в характеристике Камо и другие удачные места. Запоминается его песенная лейттема, проходящая через всю оперу.

Но в целом, думается, что музыкальный образ Камо все же не во всем удался автору. Мы сравнительно мало ощущаем в его интонациях героизм, мужественность, неисчерпаемое жизнелюбие, дерзкую смелость. Раскрытие революционной темы идет в опере больше в событийно-хроникальном и, пожалуй, в приключенческом плане. Это, несомненно, сказалось в обедненности трактовки образа самого Камо, которому в опере все же порою недостает глубины и цельности характера.

Если говорить о других просчетах в опере, то можно обратить внимание на некоторую рыхлость сценарной и музыкальной драматургии, на известную стереотипность

¹ Цитируется по статье А. Шекунда, «Композиторы Армении — юбилею». Газ. «Коммунист» (Ереван), 1970, 13 октября.

приемов драматизации музыки при различных сюжетных положениях: в конце 2-ой картины — приход жандармов, тревога охватившая всех, в 5-ой картине — нападение на карету, в 8-ой — гроза и спасение Камо. Всюду здесь преимущественно грохот литавр, удары тарелок, дробь барабана, грозное звучание медных инструментов, и все это фортиссимо. Известная перегруженность звучания здесь явно ощущается.

Но в целом опера «Человек из легенды» — еще одно свидетельство интересных поисков армянских композиторов в области создания оперы на историко-революционную тему.



Другому важнейшему периоду истории нашей страны — Великой Отечественной войне, беспримерному подвигу советского народа-героя, отстоявшего свободу и независимость социалистического Отечества в борьбе с фашистскими захватчиками, посвящен балет «Бессмертие» Константина Агапароновича Орбеляна.

Имя К. Орбеляна (родился в Армавире в 1928 году, детство провел в Баку) хорошо известно прежде всего как автора широко популярных, массовых, эстрадных песен, музыки к кинофильмам («Сердце поет», «Прыжок в пропасть»), драматическим спектаклям, хореографическим постановкам — «Мы за мир» (1952 г., либретто М. Мартиросяна) и «Героям Отечественной войны» (1954 г., либретто В. Варковидского), поставленным на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова. Но одновременно он успешно работает и в наиболее трудной области музыкального творчества — камерно-инструментальной, симфонической. Воспитанник Ереванской консерватории, ученик профессора Э. Мирзояна, он проявил себя как талантливый, вдумчивый, ищущий композитор. Его произведения удостоивались премий на конкурсах молодых композиторов: струнный квартет на Международном конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи (золотая медаль) и симфония на Всесоюзном смотре молодых композиторов в Москве (2-я премия). В инструментальных произведениях К. Орбеляна проявились некоторые общие черты, характерные для современного музыкального творчества ар-

мянских композиторов, — интерес к значительным темам, к остроте и напряженности выразительных средств, к динамичности формы.

В своих сочинениях К. Орбелян на раз обращался к теме Великой Отечественной войны, к бессмертному подвигу народа. С этим кругом тем и образов, кроме упомянутых хореографических постановок, мы встречаемся в «струнном квартете, в его скорбном Andante и траурном марше (эпизод в финале), в симфонии, с ее напряженным драматизмом», — пишет М. Тер-Симонян.¹

Балет К. Орбеляна «Бессмертие» (либретто М. Мартиросяна) создан на основе сюжета повествующего о подвиге Героя Советского Союза Унана Аветисяна, закрывшего своим телом амбразуру вражеского дзота.

Говоря о своем стремлении создать такой балет, «где современна и тема, и все выразительные средства музыки и хореографии», К. Орбелян подчеркивает: «Загоревшись желанием написать балет, я искал героическую современную тему. Меня вдохновил бессмертный подвиг Унана Аветисяна, повторившего подвиг Александра Матросова. Сюжет в такой же мере относится ко всем тем, кто отдал свою жизнь за свободу, за избавление от кошмаров фашизма». Идея создания балета «Бессмертие» возникла у композитора как отклик на события Великой Отечественной войны. Если же говорить о непосредственных музыкальных импульсах, то здесь и симфонии Шостаковича, и балет Буковица «Хиросима», который Орбелян видел в Бухаресте, и произведения Прокофьева, вплоть до очень опосредованно претворенной музыки «Скифской сюнты».

«Когда я начал писать балет, — говорит К. Орбелян, — я понял, что это будет хореографическая симфония. Весь балет представляет из себя по форме большое, развернутое сонатное аллегро... Современный балет — это сложная симфоническая музыка, это насыщенное музыкальной драматургией музыкально-сценическое произведение».²

¹ М. Тер-Симонян. К. Орбелян. Пояснения к постановке балета «Бессмертие» в Ереванском театре оперы и балета им. Спендиарова. Ереван, 1969, стр. 8.

² Из подборки, посвященной современным проблемам оперы и балета. Составитель М. Рухкян, ж. «Советакан арвест», 1971, № 5.

³ Из подборки, посвященной современным проблемам оперы и балета. Составитель М. Рухкян, ж. «Советакан арвест», 1971, № 5.

Свой балет композитор мыслил обобщенно, как своеобразную хорео-симфонию, или, вернее, симфонию-балет с обобщенно и довольно условно трактуемой программой-сюжетом. Соответственно в партитуре балета нет членения на акты, картины; композиция его более напоминает многочастный цикл программной симфонии или симфонической поэмы, состоящий из шести взаимосвязанных частей:

- I. Траурное адажио
- II. Песня земли (Родина)
- III. Праздничное скерцандо
- IV. Демоническая интермедия
- V. Героическое адажио
- VI. Герои бессмертны (финал).

Тему Великой Отечественной войны композитор мыслит в широких антитезах. В аллегорических и даже символических образах встают друг против друга мир и война, жизнь и смерть, свобода и тирания, горе и счастье, все то, что волнует нас не только как воспоминания о суровых и трагических военных годах, но и как то, что раздирает и сейчас нашу беспокойную планету. Несомненно, что тема «войны и мира», нашествия и защиты Родины, народного бедствия и бессмертного подвига — одна из центральных тем советского искусства не только военного времени, но и сегодняшнего дня.

К. Орбелян создал напряженную, полную контрастов, обостренных звучаний, экспрессии музыку, в которой конкретность образных характеристик сочетается с интенсивным симфоническим развитием, обобщенностью и лаконизмом форм, музыку, которая «радует свежестью тематизма, пластичностью движения и живостью внутреннего движения»¹.

Уже увертюра — своеобразное вступление к балету — воспринимается как гимн герою, бессмертному подвигу. У деревянных, медных и струнных инструментов возникает тема героического подвига. Основанная на напряженных интонационных возгласах, кличах (кстати часто встречающихся в эпических жанрах армянской народной музы-

¹ С. Аксюк. В Армении. Ж. «Советская музыка», 1969, № 5, стр. 31.

ки), она звучит сурово, мужественно и сдержанно-печально.

Эта тема, трансформируясь, изменяясь, вступая во взаимоотношения с другими темами, играет очень большую роль во всем музыкально-драматургическом развитии балета.

Звучание темы в увертюре разрастается, в ней все время усиливаются черты и героические, и трагические.

Затем в среднем эпизоде (увертюра написана в 3-частной форме) вступает жесткая, остро драматизированная музыка — *marcatissimo* (с элементами алзаторики и серийности), в которой слышится тревожное звучание главной темы, словно предвосхищение грозных событий войны. В репризе вновь, но уже *Maestoso* утверждается лейттема подвига.

I часть. «Траурное адажио». Одетые во все черное, девушки, женщины словно застыли в горе перед могильной плитой, оплакивая не вернувшихся с поля боя сыновей, мужей, любимых. Композитор уместно ввел звучание хора, усиливающего выразительность музыки этой части. Скорбно, траурно звучит мелодия хора женщин (без слов), напоминающая древние армянские мелодии-плачи, и в ее интонациях можно различить трансформированные секундовые скольжения квинтами из первоначальной темы героического подвига. Выдержанное остинато струнных, мрачные ходы басов, гул литавр... А lamentация хора все развивается, вступая с фоном в напряженные политональные соотношения.

Наступает кульминация (*Maestoso patetico*) с атакующими «всплесками» струнных и деревянных и траурным звучанием темы хора у труб. В музыке слышится вопль отчаяния. На фоне звучания низких деревянных, тромбонов, струнных басов и тревожного набата колокола вступает выразительная тема-мелодия типа древних шараканов. Возникает образ скорби, гнева, протеста.

Постепенно музыка затихает и пианиссимо, как печальное раздумье, проходит в новом образном освещении тема подвига.

Написанное в сильно развитой сложной трёхчастной форме (со средним эпизодом — колокола и шаракана), это адажио по общему своему характеру, композиционному строению и напряженности симфонического развития приближается к драматическим, трагедийным адажио в симфониях Шостаковича.

II-я (Песня земли, Родина) и III-я (Праздничное скерцандо) части балета переносят нас в условия предвоенной мирной жизни. Возникает красочная картина безоблачного счастья на родной земле, молодости, созидательного труда, полноты жизни, праздничного веселья. Как утренняя песня, в горах звучит наигрыш флейты.

Постепенно оркестровые краски сгущаются, приобретают ослепительно яркий колорит. Одно напластование сменяется другим. Создается ощущение воздуха, простора. Все заливается светом. По всей своей красочности, по своему строению (серия чередующихся вариаций, их постепенный рост к заключительной мажорной вариации) II-ая часть напоминает известное «Болеро» Равеля.

Тот же круг образов и в III-й части — своеобразном симфоническом вальсе.¹ Во вступлении к нему появляются лирическая тема флейты (из II-й части) и новая тема воли, мужества, целеустремленности юного героя.

Эта тема то появляется, то исчезает в стремительном движении музыки вальса.

II-ой и III-й частям, овеянным светлым лиризмом, поэтичностью, чистотой человеческих чувств, резко противопоставит IV часть — Демоническое интермеццо. Здесь господствует страшный образ войны, нашествия, вражеской агрессии, вторжения жестокой бесчеловечной силы. Здесь «разгул» автоматических, рубленных ритмов, резких диссонирующих, политональных звучаний, кричащих оркестровых красок, обилие жестких остинато, скрежещущих тембров и т. д.

В памяти возникают многие «нашествия», пронесшиеся в симфонической музыке военных лет, прежде всего в Седьмой симфонии Шостаковича.

На сцену вступают «черные силы», олицетворяющие фашизм. Вожак врагов танцует зловеще маниакальные вариации. Наплывом проносятся звучания немецкой нарочито тупой и банальной песенки, военного марша духовых оркестров и как антитеза им — измененная тема героического подвига.

¹ Этот симфонический вальс, как самостоятельное сочинение, был отмечен премией на Всесоюзном конкурсе, посвященном 50-летию Великого Октября. После этого композитор включил его в партитуру балета.

На сильнейшей кульминации — у струнных фортиссимо — словно прорывается вопль народа, полный ужаса, гнева, возмущения. Возникает скорбное видение девушек с распущенными волосами. Со страшной силой звучит соло ударных и на этом фоне — у медных — тема немецкого военного марша.

В самом конце части столкнулись в драматическом контрапункте тема подвига героя и тема вражеского вожака.

Драматизм нарастает в следующей V-й части — «Героическом адажио». На сцене народ, страдающий под игом завоевателей, страждущий и гневно протестующий.

Вступает у скрипки на фоне струнных басов новая тема героя-воина, связанная на этот раз с его внутренним миром переживаний, раздумий, порывов. Это широкая тревожная и печальная мелодия. Появляется трансформированная тема героя из «Траурного адажио». Нарастает протест, решимость к действию (*Allegro*). И опять музыка размышлений (*dolcissimo*), интереснейшее по интонационному развитию, насыщенное большим напряжением фугатто.

Перед мысленным взором героя проходят волнующие события. Здесь сплетаются многие темы. Наконец, на сильной кульминации (*furioso appassionato*) свершаются подвиг и трагическая гибель героя.

Последняя часть — «Герои бессмертны» — начинается как и первая часть («Траурное адажио»). Опять женщины в черном; скорбный хор. Звучит тема подвига — на этот раз в траурной окраске. Возвышенной, мужественной и сдержанной скорбью проникнута музыка этого реквиема памяти героя, отдавшего жизнь за свободу и счастье Отчизны.

Решительным тональным сдвигом из си-минора в ре-мажор начинается общее просветление. Герой погиб, но подвиг его бессмертен. Благодаря ему жизнь продолжается. На заднем плане появляется как изваяние, как памятник славы фигура героя с опущенным мечом.

Музыка наполняется звучаниями из праздничного скерцандо, симфонического вальса. Появляется лейттема героя из III-й части и все завершается апофеозом (*Maestoso patetico*).

Музыка финала полна жизнелюбья, радости победы, достигнутой ценой тяжелых жертв. Она звучит гимном герою.

Балет «Бессмертие» — безусловно интересное произведение, посвященное очень важной и актуальной теме.

Не все, конечно, в спектакле удалось в равной мере. Известные просчеты отмечались в сценарной драматургии, в хореографии, не всегда способствующие сценическому раскрытию музыкальной драматургии балета. Некоторая перенасыщенность крайними туттийными мажорными звучаниями фортиссимо ощущалась и в самой музыке.

Однако в хореографическом и художественно-декоративном решении балета¹ было и кое-что интересное, действенное, впечатляющее. Это резкое противопоставление борющихся сил, динамичность и образная конкретность некоторых хореографических сцен, тревожный, драматический колорит декораций, света. Но в целом нельзя не согласиться с С. Аксюком, писавшем, что «сама образность хореографии подсказана, видимо, больше сюжетом, чем сутью музыки...»². К тому же в хореографии вражеский мир показан в несколько односторонне гротесковом плане. Весною 1975 г. в Ереване была осуществлена новая, более интересная и яркая постановка балета «Бессмертие»³. Спектакль удостоен премии на Всесоюзном конкурсе музыкальных театров, посвященном 30-летию победы над фашистской Германией.

«Бессмертие» — первый армянский балет, специально посвященный Великой Отечественной войне.

* * *

В последние годы в советском да и зарубежном балете легко заметить тенденцию перенесения в сферу музыкально-хореографических образов крупных симфонических, хоро-симфонических произведений и даже опер. Напомним хотя бы балетные спектакли, созданные на основе музыки Седьмой симфонии Шостаковича или кантаты «Александр Невский» Прокофьева в Ленинграде. Эта тен-

¹ Дирижер Я. Воскалян, балетмейстер М. Мартиросян, художник А. Саркисян.

² С. Аксюк. Цит. статья, стр. 32.

³ Дирижер А. Катанян, балетмейстер А. Асатрян, художник М. Аветисян.

денция, служащая расширению сюжетно-тематических, образных границ музыкально-хореографического искусства, сближению его с областью крупных симфонических концепций, таила в себе известную опасность упрощения, игнорирования специфики искусства балета со всеми его богатейшими возможностями пластической выразительности, смещения жанровых признаков двух различных видов искусства и приводила иногда к наивным хореографическим компиляциям. Но были, несомненно, на этом пути и значительные удачи, способствовавшие заполнению «белых пятен» в кругу тех тем, которые не получали еще достойного художественного решения в собственно балетном творчестве.

О плюсах и минусах этой тенденции стоит подумать, когда обращаешься к практике музыкального театра Армении и, в частности, к осуществленной в 1965 году в Государственном театре оперы и балета им. Спендиарова постановке балета «Героическая баллада» по известному произведению (того же названия) для рояля с оркестром Арно Бабаджаняна (либретто Е. Чанги).

Арно Арутюнович Бабаджанян (род. в 1921 г.) — один из самых талантливых и наиболее популярных композиторов Армении. Он, несомненно, внес громадный вклад в развитие армянской камерно-инструментальной, симфонической, а также песенной, эстрадной музыки. Отмеченная бурным темпераментом, ярко эмоциональная музыка Бабаджаняна, то лирически страстная, то мужественно героическая, то вторгающаяся в сферу острых драматических коллизий, а иногда и открыто чувственная, привлекает к себе внимание слушателя, увлекает, волнует, будоражит, рождает «ответную реакцию» чувств, мыслей.

Истоки, питавшие творчество Бабаджаняна, очень разнообразны. Это прежде всего впитанная с детства и ставшая неотъемлемым компонентом его собственного индивидуального музыкального языка армянская народная (крестьянская, городская) ашугская музыка, во всем ее жанровом, ладо-интонационном, мелодическом, ритмическом многообразии. Именно эта прочная народная «закваска» придает всегда музыке Бабаджаняна яркую национальную самобытность, «общительность», жизненность даже тогда, когда он обращается к таким, казалось бы, наиболее умозрительным и абстрагированным приемам современной му-

зыкальной «техники» как додекафония, сериальность и т. д. (например, в шести картинах для фортепиано).

Говоря о любви Бабаджаняна к народной музыке, нельзя не вспомнить его педагога по классу композиции в Ереванской консерватории (которую он окончил в 1943 г.) В. Г. Тальяна — сына известного ашуга Шерама, серьезного композитора, стремившегося в своих сочинениях строить музыку крупных форм на основе народных интонаций. Эту же черту он воспитывал и у своих учеников.

Другим истоком, питавшим творчество Бабаджаняна, была армянская, русская и зарубежная классическая и современная музыка. Здесь прежде всего следует отметить следующие имена и тенденции: от Комитаса к Хачатуряну, от Рахманинова к Прокофьеву и Шостаковичу, от Шопена, Листа к Бартоку, Хиндемиту, Веберну. Музыкальные традиции и отличная композиторская техника были восприняты Бабаджаняном как в Ереванской и Московской консерваториях, где он одно время учился, так и в годы совершенствования в Москве у профессоров Г. И. Литинского, Н. И. Пейко и в общении с выдающимися музыкантами А. И. Хачатуряном, К. С. Сараджевым, Х. С. Кушнаревым и другими.

Всесторонняя характеристика творческого облика Бабаджаняна — достаточно объемная тема для специального исследования.¹ Отметим лишь некоторые существенные черты его творчества. При всем многообразии воспринятых воздействий, поступательное движение Бабаджаняна, как художника, шло по пути выявления собственного неповторимого «бабаджаняновского» стиля, всегда четко проявляющегося во всем, вплоть до типичных мелодических, ритмических оборотов, характерных гармоний, приемов полифонического письма и т. д.

И еще А. Бабаджанян — блестящий пианист, один из лучших воспитанников прославленной игумновской школы. Бабаджанян обладает поразительными пианистическими данными, кажется не имеющим границ в своих возможностях, подлинным артистическим темпераментом, богатством динамических и агогических оттенков, умением строить в процессе исполнения на рояле крупную драматургию.

¹ О творчестве Арно Бабаджаняна см. Григорян, «А. Бабаджанян», М., 1961.

чески действенную форму с подъемами и спадами, кульминациями, различными эмоциональными тонурами и типами движения.

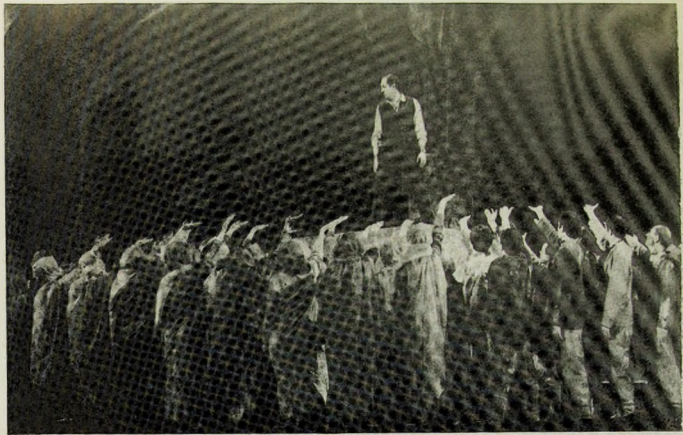
Танцевальное начало в музыке всегда интересовало Бабаджаняна с самых юных лет. Прежде всего его влекла к себе стихия народных танцев с их разнообразнейшими ритмами, которые он неизменно хорошо чувствовал и использовал в своем творчестве. Еще маленьким мальчиком он с увлечением исполнял на фисгармонии армянские танцевальные мелодии в собственной «обработке». Уже значительно позже, в сороковых годах, он написал завоевавший широчайшую популярность «Вагаршапатский танец», в основу которого также положена народная мелодия (кстати, ранее обработанная Комитасом, Н. Тиграняном и другими). Новый облик, приданный танцу, большой темперамент, экспрессия, блестящие пианистические приемы позволили Бабаджаняну превратить его в эффектную концертную пьесу.

Танцевальное начало можно проследить и во многих других сочинениях Бабаджаняна. Вспомним хотя бы лирическую вальсовость второй части фортепианного «каприччио», третью (пятидольную) вариацию «Героической баллады» для фортепиано с оркестром, тему мужества, восходящую к героическим пляскам типа «Кочари» из финала фортепианного трио и другие. Порою танцевальность принимает в произведениях Бабаджаняна гротескный, саркастический характер (например, в третьей части сонаты для скрипки и фортепиано). Характерно, что именно в произведениях, созданных за последнее время, танцевальность представляется в музыке Бабаджаняна в сильно переосмысленных и симфонизированных формах.

И не случайно, что сам композитор постоянно подчеркивает эту тенденцию своего творчества. «Я мечтаю, действительно мечтаю написать балет... Недавно я вместе с балетмейстером написал музыку *pas de deux* для концертного исполнения... Я не знаю, какой будет мой балет. Но мне хотелось бы очень полно, драматично и естественно выразить самую пластику человеческого тела», — говорит А. Бабаджанян.¹

«Героическая баллада» (симфонические вариации для

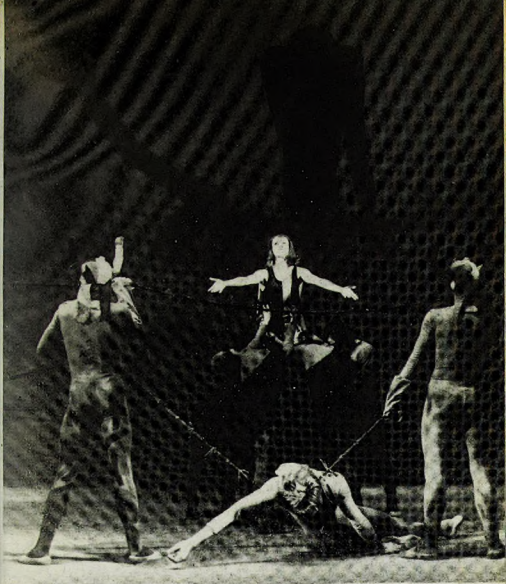
¹ Из цитированной подборки в ж. «Советакан арвест».



Опера «Огненное кольцо». Ереван.



Опера «Крушение». Ереван.



Балет «Бессмертные». Ереван.



Григорий Егнавян



Сергей Баласавян



Эмил Аристадесян



Эрик Арутюнян



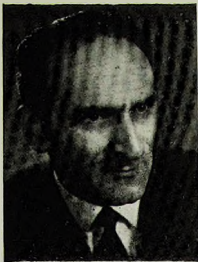
Опера «Человек из легенды». Ереван.
Сцена в больничной палате. Камо — М. Еркят.



Балет «Прометей». Ереван.
Прометей — В. Галстян, Климена — Б. Овнанян.



Анет Тертерян



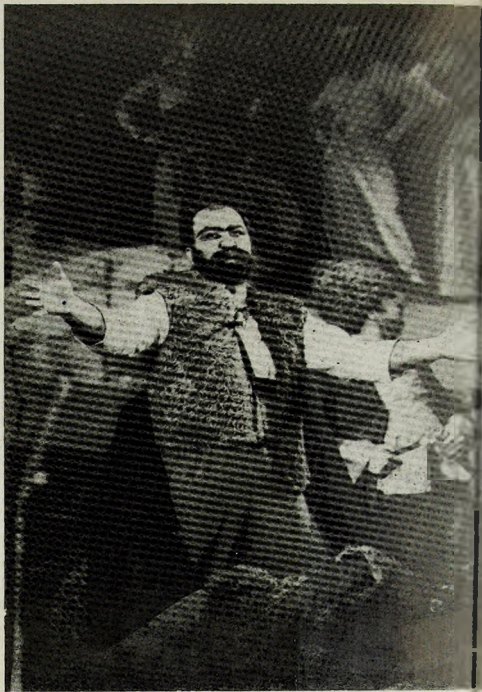
Григор Ахинян



Геворг Арменян



Константин Орбелян



Опера «Сказка для взрослых». Ереван.
Пастух — Г. Алавердян.

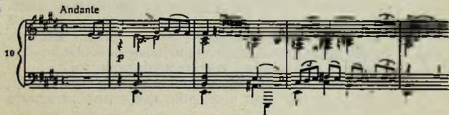
фортепиано с оркестром) написана в 1950 году, в период, когда творчеству Бабаджаняна была характерна склонность к своеобразному преломлению наиболее близких ему тогда традиций Рахманинова, с одной стороны, и Хачатуряна с другой. Это проявлялось во многом: в подчеркнутом эмоционализме, романтической патетике, широком мелодическом «разливе», во всей лирической насыщенности музыки, в значении эмоциональных кульминаций и во многом другом. И все это преломленное через призму своего яркого творческого «я» и перенесенное в интонационную сферу армянской музыки.

Музыка «Героической баллады» отмечена большой жизнерадостностью, энергией, брызжущим весельем, ощущением радости и праздничности. Наряду с этим в ней есть и страницы углубленно-лирические и даже скорбно-драматические (имеется в виду траурная 4-ая вариация памяти героев, павших в дни Великой Отечественной войны). Тема и пять вариаций баллады воспринимаются как ряд глав, повествующих о различных сторонах жизни советской молодежи.

Написанная в форме темы с вариациями, «Героическая баллада» воспринимается как целостный цикл, непрерывно развивающийся к своему завершающему финалу.

«Героическая баллада» начинается мощным вступлением оркестра. Оно напоминает торжественные ашугские запевы, призывающие народ к вниманию, и как-то заранее настраивает слушателя на героико-эпическое повествование о мужестве, о счастье борьбы и радости победы.¹

Тема, лежащая в основе всех вариаций — благородная, полная глубокого чувства и большой выразительности, претерпевает в процессе своего развития самые различные образные трансформации. Это — тема Родины.



¹ А. Григорян. Армо Бабаджанян, М. 1961, стр. 22.

В первой вариации (*Allegro energico*) она становится основой оживленного, ритмически острого, полного энергии и молодого задора скерцо. Вторая вариация (*Andante cantabile*) очень поэтична и отмечена глубоким лиризмом. Это может быть «и романтической песней первой любви и песней о родной природе, ее горах и цветущих долинах»¹.

Третья вариация (*Allegro moderate*) — яркая, красочная зарисовка молодежного праздника. В этой вариации, написанной в форме пятидольного вальса, в стремительном движении сменяют друг друга образы, бравурные, броские и изящно грациозные.

Совершенно иная по характеру четвертая вариация (*Maestoso, marcato faghe*) — мужественный, сурово-сдержанный, исполненный скорби и гнева похоронный марш. Реквием в честь героев, павших смертью храбрых в борьбе с врагами родной страны. И, наконец, завершающая все произведение последняя вариация (*Allegro vivace*), полная радости, ликования, торжества победы.

Как одно из лучших сочинений советской фортепианной музыки «Героическая баллада» прочно вошла в репертуар пианистов многих стран и была отмечена Государственной премией.

Образная конкретность, пластичность и ритмическая острота музыки «Героической баллады», ее жанровая контрастность при единой форме вариаций, сделали это сочинение довольно удачным для создания музыкально-хореографического произведения. Автор сценария и постановщик балета Е. Чанга связал сюжетное, сценическое и пластическое решение балета, основанного на музыке Бабаджаняна, с событиями Великой Отечественной войны, а главным действующим силам придал обобщающее символическое значение: Родина, Война, Смерть. Созданная вскоре после окончания войны «Героическая баллада» была проникнута глубоким чувством любви к Родине.

Схема сюжетного развития балета такова: «...Мирная жизнь народа. Налетает черный вихрь Войны. Смерть. Родина призывает на помощь своих сыновей. Пала ниц Война, исчезла Смерть. Мир торжествует победу».

В постановке балета есть отдельные удачные места. Одно из них — «сцена горя и скорби, где танец женщин в

¹ А. Григорян. Арно Бабаджанян, М. 1961, стр. 26.

белых одеяниях в мерцающем свете сумерек напоминает печальную и возвышенную молитву».¹ Другое — сцена, «в которой угловатая, жесткая стремительность гротесковых движений олицетворяет силы войны и смерти».

Но в целом нельзя не согласиться с Р. Степаняном, писавшем еще в 1966 году о ряде моментов несоответствия драматургического решения сценария, хореографии музыки Бабаджаняна, о привнесении в них таких конфликтов, которые отсутствуют в музыке, о том, в частности, что «фигуры Войны и Смерти часто появляются тогда, когда музыка полна энергии, бодрости, полнокровна и жизнерадостна»². А именно эти мотивы и доминируют в музыке бабаджановской баллады.

Балет «Героическая баллада» сохранен в репертуаре Театра оперы и балета им. Спендиарова и это понятно, если иметь в виду тему и высокие художественные достоинства музыки Бабаджаняна. Но, думается, что сценическое, хореографическое решение этого спектакля нуждается в серьезном пересмотре.

* * *

Героическая тема в армянском музыкальном театре 60-х годов получила достаточно широкое и разнообразное отражение. Более того, эта тема стала безусловно ведущей. Созданы спектакли, связанные с историческим прошлым — эпохой Великой Октябрьской революции, гражданской войны, Великой Отечественной войны, очень различные по жанру, драматургическому и композиционному строению и характеру. К ним относятся оперы «Огненное кольцо», «Крушение», «Камо», балеты «Спартак» (в его новых постановках), «Прометей», «Героическая баллада» и «Бессмертие».

Разные эпохи, разные конфликты, различные авторские стили, но всюду единая концепция истории, как истории освободительного движения народов, борьбы против всех видов насилия, рабства, деспотии, за свободу и счастье человечества; всюду единое понимание героического, как

¹ Р. Степанян. Радости и разочарования, «Советская музыка», 1966, № 3, стр. 59.

² Там же, стр. 58.

проявление бесстрашия, мужества, отваги, готовности к самопожертвованию в борьбе за справедливость, за свободу и счастье народа, во имя самых светлых и прогрессивных идеалов человечества. Героическое в представлении советских художников неотрывно от этического, сознательного подчинения личных интересов интересам общественным. Именно это и подчеркнуто в идейных концепциях всех произведений, о которых говорилось в этой главе. Решающее большинство рассмотренных спектаклей связано с жизнью, борьбой и героизмом советского народа, начиная от первых лет революции и до эпохи Великой Отечественной войны.

В настоящей главе отмечалось усиление внимания армянских композиторов в конце шестидесятых годов к большим, социально значимым темам революции, гражданской и Великой Отечественной войн и подчеркивалось различие путей решения этих тем в оперном и балетном творчестве. Как уже говорилось, в одном случае проявлялась склонность к методу широких обобщений, к сочетанию традиций, идущих от революционного театра, античной трагедии («Огненное кольцо»), в другом, наоборот, к кадрности, хроникальности, быстрому чередованию картин («Человек из легенды»). Некоторых авторов привлекал конкретно-бытовой, психологический, локальный ракурс воплощения темы («Крушение»), а других — подчеркнуто условный, аллегорический («Бессмертие», «Героическая баллада»). Различными были, конечно, и степень таланта, мастерства авторов, и творческая направленность, почерк, язык. Обращалось внимание на интересное творческое претворение в музыкальном языке А. Тертеряна армянского древнего мелоса, восходящего к шараканам, интонаций ораторски приподнятой речи и некоторых новейших приемов современного музыкального письма, а у Г. Арменяна — опора на армянскую крестьянскую песенность. Г. Ахиняну ближе городские интонации, различные бытовые жанры, революционная песенность, а К. Орбеляну — более условная лексика.

В рассмотренных произведениях много интересного, свежего, немало отдельных талантливых и мастерски оформленных находок (конечно, в одних произведениях больше, в других меньше). Решающий перелом и достигнутые успехи в этом отношении бесспорны, хотя, как мы увидим дальше, еще не в достаточной мере.

ГЛАВА III

СКАЗАНИЯ, ЛЕГЕНДЫ, МИФЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Народные сказания, легенды, мифы всегда служили неисчерпаемым источником идейно-образного обогащения советского музыкально-сценического искусства. Накопленный в них веками и получивший обобщенное, чаще всего аллегорическое, иносказательное воплощение, широчайший мир народной мудрости, представлений, социальных, этических и эстетических идеалов, неизменно привлекал к себе деятелей советского многонационального оперного и балетного искусства. Надо ли называть здесь многочисленные примеры, самыми яркими из которых могут служить балеты «Золушка» и «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева.

В созданных армянскими композиторами до шестидесятых годов операх и балетах подобного плана отмечались различные жанровые решения: лирико-фантастическое (опера «Земирэ» Т. Чухаджяна), лирико-эпическое (балет «Хандут» на музыку А. Спендиарова), эпико-героическое (опера «Давид Сасунский» А. Степаняна), сатирическое (опера «Кадж Назар» А. Степаняна) и другие.

В шестидесятые годы эта жанрово-тематическая линия получила дальнейшее развитие в творчестве армянских композиторов. Значительный интерес представляют здесь, как уже говорилось, балеты «Шакунтала» С. Баласаняна, «Вечный идол» и «Антуни» Э. Оганесяна¹, «Ахтамар».

¹ Балеты С. Баласаняна и Э. Оганесяна рассматриваются в 4-й и 8-й главах.

«Ивушка» и «Сако Лорийский» Гр. Ахиняна, «Сотворение мира» Ю. Казаряна, «Прометей» Э. Аристакесяна, опера «Сказка для взрослых» Э. Арутюнян, а также детские балеты «Мойдодыр» Б. Саккилари, «Красная шапочка» Г. Мелик-Мурадяна, «Хоттабыч» Н. Симонян и другие.

Одним из самых интересных и смелых по музыкально-сценическому решению балетов этого плана явился балет «Прометей» Эмина Аристакесяна (либретто Е. Чанги по мотивам трагедии «Прикованный Прометей» Эсхила).

Эмин Аспетович Аристакесян еще сравнительно молод (родился в 1936 году, окончил Ереванскую консерваторию в 1961 году по классу проф. Гр. Егиазаряна и в 1964 г. аспирантуру), но является уже автором ряда значительных музыкальных сочинений, в том числе концерта для альта с оркестром, симфонии, симфониэтты и других произведений. Музыка Э. Аристакесяна присуща большая энергия, стремительность, впрочем, часто смягчаемые лирическими эпизодами. Композитор, опираясь на ритмо-интонационную основу армянской народной музыки, что придает его произведениям яркий национальный колорит, вместе с тем постоянно ищет новые выразительные средства, соответствующие его творческой индивидуальности — острых ритмов, жестких или пряных гармонических созвучий, широкой полифонизации музыкальной ткани, напряженной, изобилующей тембровыми контрастами оркестровки.

Основная сфера творчества Э. Аристакесяна — инструментальная, симфоническая. Как свободно трактованная хорео-симфония написан его балет «Прометей». В этом смелом по замыслу и интересном по художественному воплощению произведении отразились некоторые характерные черты современного армянского балетного творчества, о которых говорилось в 1-й главе, и, конечно, прежде всего стремление к целостной музыкально-драматургической концепции со сквозным симфоническим развитием, с новыми современными формами, композиционными приемами письма.

Древний миф о Прометее, смело восставшем против рабства, власти богов, похитившем у них огонь, чтобы отдать его людям, и в наказание прикованном к скале — стал в веках символом героического подвига во имя свободы, равенства, разума и справедливости, символом мужества, человечности и непримиримости к насилию и тирании. К мифу о Прометее обращались Гезиуд, Сафо, Пин-

дар, Платон, Аристотель, Еврипид, Аристофан. Запечатленный в гениальной трагедии Эсхила Прометей — один из самых благородных и демократичных образов античной литературы, обобщивший в себе глубокий и непреходящий философский смысл.

Образ Прометея не раз ассоциировался в истории художественной культуры с идеей революции, вольнолюбия, тираноборчества; он вдохновлял Гете, Байрона, Шелли, Герцена, Огарева, Шевченко, Брюсова, Бетховена, Шуберта, Листа, Танеева, Скрябина, Онеггера и многих других. «Прометей,— писал Карл Маркс,— самый благородный святой и мученик в философском календаре»¹. В. Белинский подчеркивал в нем «идею непоколебимой человеческой воли и энергии, души гордой в страданиях». «Прометей— это сила рассуждающая, дух, не признающий никаких авторитетов, кроме разума и справедливости»,— писал он.² Уместно вспоминает Р. Степанян в своей статье о балете «Прометей» высказывания Горького на I съезде советских писателей: «Фольклор в наши дни вознес Владимира Ильича Ленина на высоту мифологического героя древности, равного Прометею»,— и далее о том, что по той же причине Г. Серебрякова назвала трилогию о К. Марксе «Прометеем».³ С первых же лет революции миф о Прометее постоянно привлекал к себе внимание советских художников, скульпторов, композиторов, писателей и деятелей театра.

Бессмертные идеи, воплощенные в «Прикованном Прометее» Эсхила, близки нашему времени, когда на всех континентах земного шара в жестокой схватке столкнулись гуманизм, воля к свободе, миру и правде с насилием, угнетением, войной и человеконенавистничеством.

Воплотить средствами современного музыкально-хореографического искусства древнегреческую трагедию — задача трудная, ответственная, предъявляющая большие требования к культуре, таланту и мастерству авторов. В ба-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М. 1956, стр. 25.

² В. Белинский. Общая идея народной поэзии. Избранные сочинения. М. 1949, стр. 304—305.

³ Р. Степанян. Сценический дебют композитора. «Советская музыка». 1967. № 9. Стр. 29.

лете «Прометей» Э. Аристакесяна перед зрителем разворачивается героическая и вместе с тем трагическая судьба античного героя. Но не стилизация под древность, а живое современное прочтение мифа отличает балет «Прометей». Это чувствуется и в музыке, и в хореографии, и в художественном оформлении. Мысль о «человечности» Прометея в балете подчеркивает и Э. Гугуашвили: «Мифологический бог никак не абстрагирован в спектакле, не таит в себе «сверхчеловека». Напротив, что бы ни делал Прометей, в каком бы облике не появлялся, балетмейстер и сам танцовщик, В. Галстян, подчеркивают его земную сущность. Простой человек и в муках, и в борьбе, и в победе».¹ Заключенные в «Прикованном Прометее» Эсхила высокие гуманистические идеи, мятежный дух вольнолюбия и тираноборчества, тема героического подвига во имя человечества, приобретают для авторов балета актуальный смысл, перекликаются с событиями, социальной и этической проблематикой современности.

Насыщенная большим напряжением музыка балета способствует целостности музыкально-сценического действия. Она выдержана в суровых драматических тонах. Как уже говорилось, никакого «подтягивания» музыки под античность, никакой архаики (хотя некоторые приемы в массовых сценах вызывают ассоциации с приемами, характерными для древнегреческой трагедии). Музыка выражает живые чувства, горячие, страстные, то полные гнева, ярости, то нежности, сочувствия, порыва. Музыка Аристакесяна очень динамична; большую драматическую и формообразующую роль в ней играет ритм — активный, волевой, стремительный; многообразные ритмические оstinato, интересная полиритмия, лейтритмы. «Ритмическая энергия в музыке балета настолько велика, что порой кажется — дальнейшее нагнетание динамики уже невозможно. Но композитор всякий раз находит новые и новые «катализаторы», достигает таким образом цельности, логической спаянности драматургии», — пишет Р. Степанян.²

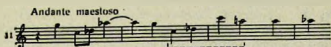
Показательна в этом отношении, например, сцена из первого акта («Кузница») — героический танец Прометея.

¹ Э. Гугуашвили. Балет о богборце. Журнал «Театр», М., 1967. № 9. стр. 36.

² Р. Степанян. Цит. статья. стр. 31.

Музыкально-сценические образы в балете имеют символическое значение, они интонационно резко разграничены между собою. Через весь балет проходит несколько лейттем, лейтмотивов, имеющих большое значение в музыкальной драматургии. Следуя хачатуряновскому «Спартаку», Э. Аристакесян трактует свой балет как музыкально-хореографическую симфонию, где каждый номер включен в общий поток симфонического развития, а лейтмотивы приобретают значение симфонического тематизма.

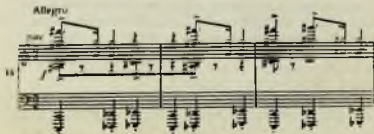
В центре, конечно, лейтмотив Прометея — выразительный, мужественный, волевой, весь в порыве, символизирующий повстанческий дух народа.



Видоизменяясь, вступая во взаимоотношения, столкновения с другими мотивами, он служит характеристике героического, человеческого образа Прометея. Часто из этого мотива вычленяются те или иные фрагменты, приобретающие в процессе развития самостоятельное значение.



Претерпевая многообразные тембральные, фактурные, ритмические изменения, мотив Прометея достигает в своем развитии большой кульминации в эпизодах «Бег Прометея к кузнице Гефеста» (большое симфоническое Allegro), «Прометей берет огонь» (Maestoso), «Бег Прометея-огненосца» и «Танец Прометея с огнем». Музыка насыщается большим драматизмом, волей, патетикой.



Хочется отметить такие приемы, усиливающие общую напряженность звучания, как одновременное проведение мотива Прометея в различных его вариантах, в трех оркестровых пластах (трубы, скрипки и дерево, валторны и тромбоны), стретное у медных и струнных и, наконец, в различных метро-ритмических изменениях.

Трагический характер приобретает образ Прометея в эпизоде «Прикованный Прометей», в сцене в аду. «Застывает» гнетущий мотив Зевса (струнные *sul ponticello* и засурдиненные валторны), а на его фоне печально звучит мотив Прометея. Вообще в музыкальную сферу Прометея наряду с героическими, мужественными интонациями входит и широкий круг интонаций боли, страданий, раздумий и т. д.

Образ Прометея органично связан с образом постепенно прозревающего народа (с его лейттемой), обретающего силу протеста против власти и насилия богов. Особенно показательно это во II акте, когда народ, осознав, что у него отнят огонь, проникается чувством протеста, гнева. От фюнебра, музыкально-сценическое действие постепенно развивается к героическому танцу (реминисценции танца Прометея из I акта), пожару в аду (преображенный мотив колокола-набата), *Adagio* Климены и Прометея и, наконец, финальной коде (*Maestoso*), построенной на переплетении мотивов кузницы Гефеста (т. е. труда) и Прометея.

Важную роль в развитии музыкальной драматургии балета играют уже упоминавшиеся лейтмотивы Климены, народа, труда. Музыка Климены и нимф Океанид отмечена большим лиризмом и теплотой.

Образ народа воссоздают несколько мотивов, главный из них — кузнеца Гефеста, проходящий через весь балет и ликующе победно звучащий в финале.

Резко противостоит им вся музыка, характеризующая наместников Зевса — Власть, Силу, Эвмениду и Орлицу. Здесь господствуют резкие звуковые сочетания, жесткие политональные напластования, грубо-воинственная, давящая музыка, грозный, яростный грохот литавр, тамтама.

Важное значение имеет и мотив колокола-набата, словно возвещающего миру и о свершающейся трагедии, и о величии героического подвига.

Идея подвига, борьбы за свободу и счастье человечества, протест против жестокой власти богов, социальной неспра-

ведливости придают этому произведению высокое гуманистическое звучание. Весь образный строй балета потребовал музыки волевой, мятежной, драматургин, приближающейся по своим масштабам, характеру и напряженности развития к жанру героико-трагической симфонии.

Сложная система лейтмотивного развития представляет одну из интереснейших примечательных сторон музыки балета. Сквозное симфоническое развитие музыки балета позволяет вместе с тем усмотреть в ней конструктивно оформленные картины, сцены, эпизоды. Показательна в этом отношении вся картина — шаш в аду, представляющая собою развернутую форму драматизированного рондо, где большой средний эпизод — своеобразный квартет на мотивах Власти, Силы, Эвмениды, Орлицы. Другой пример — претворение принципа пассакалии в начале I акта.

Композитор мыслит симфонично. Его меньше интересуют колорит, краски, чем динамика, выпуклость, броскость и графическая четкость рисунка.

Все музыкально-сценическое действие балета органично развивается от сумрачно-тревожного начала и трагического финала (молния поражает Прометея, народ теряет огонь) I части, где поднята тема страдания, к ликующему, яркому финалу всего балета.

«Прометей» был впервые поставлен в Ереване на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова в 1967 г.¹. Спектакль был приурочен к 50-й годовщине Великого Октября и удостоен премии на Всесоюзном конкурсе музыкальных театров, посвященном этой исторической дате, а также премии Ленинского комсомола Армянской ССР.

Балетмейстер Е. Чанга (как уже говорилось, — он же автор либретто), основываясь на трагедии Эсхила, вместе с тем трактует миф о Прометее с позиций художника наших дней. Уже у Эсхила избавление Прометея от ада произошло не по милости богов, а с помощью Геракла, рожденного женщиной. В либретто же и в постановке Чанги Прометей освобождает человечество, познавшее путь к истине. Подвиг Прометея сливается с пробуждением самосознания народа. Кроме того, «Прометей не похищает

¹ Дирижер Я. Восканян, балетмейстер Е. Чанга, художник А. Шакарян.

огонь, а своими руками кует его. В труде мужает и зреет герой и затем передает свой опыт людям»¹.

Балет поставлен динамично, с фантазией. В танцах использованы некоторые движения, пластика античных скульптур. Лаконично и действенно художественное оформление. Оно усиливает ощущение тревожности драматизма. Пронесются тучи, облака, сверкают молнии, временами освещая беспокойным светом колонны храмов и героев в белых античных одеяниях. Скульптурно выразительна фигура Прометея, прикованного к скале.

Известная советская балерина И. Тихомирнова писала: «Древний миф о Титане — защитнике людей от гнева богов — вдохновил молодого композитора Э. Аристакесяна и либреттиста Е. Чангу на создание спектакля высокой реалистической идеи. Она воплощена в музыке и танце с ясностью и красотой большого искусства»².

Вместе с тем пресса отмечала и некоторую эмоциональную одноплановость, перегруженность либретто, известную перенасыщенность оркестрового звучания фортиссимо, тутти, медными и ударными инструментами.

Позднее «Прометей» был поставлен в городах Катовицы (Польша), в Харькове, Фрунзе. В Польше был снят телефильм, посвященный этому балету.



В отличие от героико-трагического «Прометея», в совершенно иной манере написаны три небольших балета Гр. Ахиняна на сюжеты, заимствованные из поэм, сказок Ов. Туманяна.

Армянский музыкальный театр имеет большие традиции в области музыкально-сценического «прочтения» творчества классика национальной литературы Ованеса Туманяна. Мы не раз говорили в предыдущих томах об огромном значении творчества Туманяна для всей армянской художественной культуры. Достаточно напомнить, что уже самое начало армянского оперного творчества связано

¹ Р. Степанян. Цит. статья. Стр. 30.

² И. Тихомирнова. «Прометей». Газ. «Известия». Москва, 13 апреля 1967 г.

с «туманяновскими» операми: «Ануш» Армена Тиграняна и «Алмаст» Александра Спендиарова.

Ованес Туманян — писатель широкого кругозора и разносторонних интересов. С особой любовью относился он к народным сказаниям, легендам, эпическим повествованиям. В них он видел обобщенное, опозитизированное выражение жизни, быта, нравов народа, его мудрости, идеалов и чувства прекрасного. Для него, писателя-реалиста, сказка всегда была аллегорической формой художественного познания и отображения самой жизни в ее существенных, важных сторонах, когда при вековом бытовании в устном творчестве все случайное, побочное отпадало и образы приобретали особую выпуклость, конкретность и обобщенность. В своеобразной форме сказочного, легендарного отображения жизни, Туманян распознавал и решение социальных, этических вопросов. Наконец, для поэта народные сказки были неисчерпаемым кладом, из которого он черпал и вдохновение, и образы и даже приемы стихосложения, поднимая их на новую ступень поэтического мастерства. И этим он был, несомненно, близок Пушкину, своему любимому писателю.

Эта область творчества О. Туманяна охватывает различные темы, жанры. Здесь и поэтичная «Парвана», и смятенный, мужественный «Сако Лорийский», и проникнутая неистребимой страстью и обреченностью «Ахтамар», и трогательная «Ануш» — печальное повествование о трагической любви и гибели молодых влюбленных, восставших против старых законов (адата), и «Взятие Тмкаберда», где слышатся отголоски былых боев за свободу родины, и полный глубокой человечности «Гикор», и «Пес и Кот», и «Капля меда», и многое другое.

Для композиторов наследие Туманяна не только богатейший источник бессмертных сюжетов, поэтических образов, но и прекрасная школа жизненной правды, народности, этически высокого отношения к искусству. Сочинения поэта требовали глубокого проникновения в особенность жизни Армении, в постижение психологического склада армянского народа. Не раз подчеркивалась и удивительная музыкальность поэзии Ов. Туманяна, особенно привлекавшая композиторов.

Если в симфонической, оперной, хоровой, камерной музыке произведения Туманяна уже давно нашли свое воплощение, то впервые в области балета туманяновские

темы были затронуты именно в шестидесятые годы, когда на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова на либретто А. Гарибяна были поставлены три одноактных балета: «Ахтамар», «Ивушка» и «Сако Лорийский» композитора Гр. Ахияняна.¹

Говоря ранее о Гр. Ахияняне (в связи с его оперой «Человек из легенды»), мы отмечали его склонность к музыкальному повествованию, бытописанию, лирике. Композитор любит музыкально-поэтические размышления о жизни, добре и зле и о духовной красоте человека. Поэтому, естественно, задача создания лирических балетов оказалась ему особенно близкой.

Перенесение на язык музыкально-сценических образов сказок и поэм О. Туманяна Гр. Ахиянян осуществил со вкусом и художественным тактом.

«Ахтамар» — одно из самых поэтичных произведений Ованеса Туманяна. В этой поэме противопоставлены сильная, не знающая преград, мужественная и самоотверженная страсть и, ставшая на пути влюбленных, злая сила ненависти, коварства. Любовь и смерть, встречи, разлуки и трагическая гибель раскрываются на фоне природы, неотрывной от судеб и переживаний героев. В поэме «Ахтамар» Туманян предстал во всей силе своего поэтического дара и мастерства, в ней слиты воедино глубокая жизненная правда и романтическая патетика.

Стихотворение «Ивушка», из поэмы «Ануш», овеяно мягким и каким-то удивительно чистым, целомудренным лиризмом. В образе Ивушки представлена в аллегорической форме печаль, грусть покинутой девушки — сюжетный мотив, так часто встречающийся в творчестве не только армянского, но и многих других народов.

И, наконец, «Сако Лорийский», написанный в совершенно иных тонах. Здесь привлекают мужественная сила, драматизм, суровость эпического повествования. «Ты — один, но кто с тобою равен силой, богатырь!» (О. Туманян «Сако Лорийский»).

Какой простор для композитора, обращающегося к этим поэмам, сколько различия в образах, в поэтическом изображении природы, (то бушующей, злобной, суровой, то трогательно печальной), человеческих чувств (любовь.

¹ Дирижер Г. Торикян, балетмейстер А. Гарибян, художник М. Аветисян.

отчаяние, печаль, одиночество, гнев), какое богатство поэтических метафор, аллитераций.

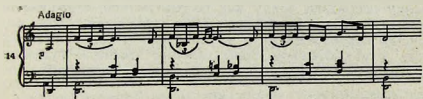
Передасть все это в музыкально-сценических образах, в пластике хореографии, задача чрезвычайно увлекательная, заманчивая, благодарная, но вместе с тем и трудная, ответственная, потребовавшая от композитора и постановщиков не только таланта и мастерства, но и знания жизни, психологической чуткости, понимания тонкостей поэзии и романтической настроенности.

Поэтому нельзя не отметить творческую инициативу и смелость Гр. Ахиняна, взявшегося за столь сложную задачу и во многом нашедшего ее убедительное решение. Правда, не вся многогранность гениальных поэм Туманяна оказалась перенесенной в балеты Гр. Ахиняна, не все автору удалось в одинаковой мере. Но многое и удалось.

Прежде всего это красочные картины природы. Здесь композитор проявил мастерство оркестрового и гармонического колорита, умение сопоставлять звуковые краски, создавать наплывы, многосоставные интонационные пласты и т. д.

Таковы, например, музыкальные картины водной стихии, ласковой, нежной, грозной и бушующей в «Ахтамар», а также суровый пейзаж в балете «Сако Лорийский» и трогательная зарисовка трепетной, склоненной к реке ивы.

Сочно нарисованы в «Сако Лорийском» картины народного быта. Здесь в музыке использованы характерные для армянской крестьянской народной музыки песенные обороты, танцевальные ритмы. Образы основных действующих лиц, а также природы имеют и свои лейтмотивы, лейттемы. Одна из наиболее выразительных лейттем — тема любви из балета «Ахтамар», в основе которой лежит мелодия народной песни «Хов арек».



Музыкально-сценическое действие балетов Гр. Ахиняна развивается на основе чередования и сопоставления быто-

вых, пейзажных, лирических картин. Зачастую композитор пользуется приемом звуковых «наплывов». Многочисленные звуковые арки, реминисценции, повторы отдельных «кусков» способствуют слиянию музыки балета в единое целое.



Творчество Ованеса Туманяна, как и всякого большого художника, рождает широкие ассоциации, далеко идущие размышления, смелые обобщения и прогнозы. Ованес Туманян никогда не ограничивается просто художественной обработкой той или иной «подслушанной» у народа сказки, легенды, притчи, а всегда схватывает и развивает их сердцевину, главную идею, связывая с современностью, обогащая не только своим писательским мастерством, но и своей мыслью передового поэта-гуманиста, своим широчайшим жизненным опытом.

Одной из туманяновских сказок, где эта особенность авторского метода проявилась, быть может, особенно сильно и ярко, открывая пути к философским обобщениям и обличающей публицистичности, явилась сказка «Капля меда».

Сказка в стихах «Капля меда» — одно из своеобразнейших произведений О. Туманяна. За участие в революционных событиях 1905—1907 гг. О. Туманян был взят под тайный надзор полиции, а затем в конце 1908 года заточен в Метехскую крепость. Именно здесь и была создана эта сказка, «явившаяся злой сатирой на царей и правителей». Автор показывает, как из-за случайного, ничтожного пустяка завязывается конфликт, который все больше и больше разгораясь, приводит к невиданному кровопролитию. Туманян изобразил войну как бессмысленное, страшное народное бедствие, приносящее много страданий и горя миллионам неповинных ни в чем людей¹. В подлинно народном, реалистическом повествовании Ованеса Туманяна, написанном исключительно сочным и выразительным язы-

¹ К. Григорян. Великий национальный поэт Армении Ованес Туманян. Стихотворения и поэмы. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 44.

ком, все время звучат, сливаясь воедино, интонации горечи, иронии, гнева.

Простая незатейливая сказка с локальным сюжетом, превратилась под пером гениального поэта-мыслителя в произведение, насыщенное большой, обобщающей философской мыслью, публицистической страстностью, в произведение, обличающее вражду, насилие, войну.

Именно этим и привлекла к себе туманяновская сказка «Капля меда» молодого композитора Эрика Арутюняна, написавшего оперу, названную им «Сказка для взрослых» (либретто В. Багратуни).

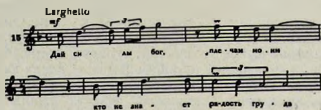
Эрик Ервандович Арутюнян родился в 1932 году и юные годы провел в Грузии. В 1957 г. окончил Тбилисскую консерваторию имени Сараджашвили, где занимался по классу композиции у С. Бархударяна и А. Баланчивадзе. Перу молодого композитора принадлежат песни, камерные и симфонические сочинения, музыка, написанная для театральных спектаклей и кинофильмов. «Сказка для взрослых» — первое оперное сочинение композитора. Замысел композитора, трактовка сказочного сюжета нашли отражение и в самом названии оперы и в ее драматургии. Автор подчеркивает в ней антивоенную, антиимпериалистическую тенденцию, связывает с одной из важнейших проблем современности — борьбой народов за мир. Современная позиция ощущается и в музыкально-сценическом действии оперы и в ее художественном оформлении.

Образно пишет об этом А. Цицкиян: «Задуманная как гуманистическая, антивоенная опера, она несет в себе страстный протест против бессмысленности войны, против уничтожения и гибели людей. Не случайно в решении многих постановочных проблем, массовых сцен, мизансцен, режиссер (а я добавил бы и художник. — Г. Т.) черпал вдохновение в творчестве замечательного художника современности Мазереля, его мужественной антивоенной графики, в монументальных полотнах Сикейроса... Во II акте есть момент, когда над ужасающей картиной людского побоища, над воцаряющейся тишиной и мраком сцены тяжело нависает огромная капля, выхваченная лучом прожектора... Удивительно сходная в своих очертаниях с бомбой, несущей атомный заряд, она служит грозным предостережением людям, призывает к бдительности».¹

¹ А. Цицкиян. Сказка для взрослых. Газ. «Коммунист», Ереван, 16/VI—1970 г.

Авторы оперы, композитор и либреттист, развили сюжет туманьяновской сказки, внося в нее и нечто новое—резкое противопоставление картин мира и войны, созидательного труда простых людей и разрушительных войн.

Таковы, например, жизнерадостное начало 2-ой картины — жанровая зарисовка с веселыми хорами детей, девушек, односельчан, продавца меда, дружеская встреча пастуха (здесь появляется его лейтмотив), комичные восхваления кошки продавца меда и собаки пастуха и т. д. Такова же сцена в деревне пастуха (3-я картина) с задушевым лирическим хором девушек, идущих за водой и песней пахаря — «Оровел».



Здесь же как связка между картинами возникает развнутая лейттема мира.



Финальный апофеоз — гимн миру — завершает всю оперу.

Этим сценам резко противостоят по своей эмоциональной окраске картины размолвки, нарастания ссоры, гибели кошки и собаки, убийства продавца меда и пастуха, столкновения деревень, война между государствами и, наконец, взрыв, всеобщая катастрофа.

Характерен в этом отношении конец 2-ой картины, где пастух убивает продавца меда, а затем и сам становится жертвой гнева односельчан продавца (крики ужаса, реплики испуганных свидетелей ссоры, появление искажен-

ного лейтмотива продавца меда — на этот раз он проходит в грозном *tutti* с тромбонами и ударными).

В 3-ей картине, когда приносят в деревню останки пастуха, беспечный смех девушек резко сменяется стенающими, причитаниями его невесты, призывом к мести.

А далее, в конце I-го акта — симфоническая картина столкновения двух деревень, где проходят основные лейтмотивы оперы. В конце II акта — милитаристская музыка (с дробью малого барабана и сигналами труб), передающая агрессивность царя Вай-Вая, и симфоническая батальная картина битвы между двумя государствами, сцена «мертвого поля» — в третьем акте. В оркестре зловеще звучит лейтмотив «капли меда» и как своеобразная реминисценция проходят в своем «мирном» облике лейтмотивы продавца меда и пастуха, словно комментируя мысль «а ведь всех этих бедствий могло и не быть».

«Старинную антивоенную притчу в либретто и в постановке мы сегодня трактуем, прежде всего, как тему, направленную против поджигателей термоядерной, истребительной войны. При этом сохраняются остросатирическая направленность первоисточника и его главное оружие — беспощадный изобличающий смех», — пишет автор либретто и постановщик оперы режиссер Ваагн Багратуни.¹

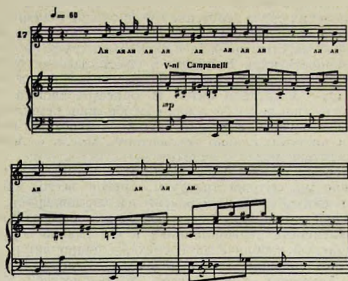
Э. Арутюнян — композитор, в творчестве которого преобладают лирика, мягкие краски, бытовая характерность, скерциозная острота. И в опере наиболее удачными оказались те места, где уместно проявились именно эти характерные творчеству Э. Арутюняна черты.

Однако творческий замысел, избранный жанр оперы — памфлет с резко заостренной социальной, политической направленностью — натолкнули композитора и на плакатность, гражданственность, почти кинематографическую динамику развития и смены картин, образов. Композитор отказывается от традиционных законченных оперных форм, арий, ансамблей (в опере нет и увертюры), заменяя их преимущественно куплетными песнями, ансамблями в духе советских массовых, эстрадных песен, сквозным музыкально-сценическим действием, в котором большое значение имеет развитие, взаимодействие, столкновение лейтмотивов. В оперу введен также прозаический текст.

¹ Газ. «Социалистический Донбасс», 5 мая, 1972.

Уже в самом начале оперы в резком звучании трех труб появляется лейтмотив «Мед» и «Земного шара».

Далее, по мере развития действия, возникают лейтмотивы: продавца меда и пастуха, войны и мира, царей Вай-Вая и Бай-Бая.



Лейттема мира завершает всю оперу. Выше говорилось о страшной картине «мертвого поля» в III акте. Ведущий поднимает весь хор народа (до этого лежащего «сраженным»), капля меда исчезает со сцены. На заднике высвечивается картина мирной жизни, к которой стремится человечество. Хор и оркестр исполняют гимн миру.

Действие оперы все время находится на грани серьезного и комического. Чувствуется постоянная горькая усмешка, ирония автора. Достигается это приемами пародирования, преднамеренно вводимыми интонационными искажениями, сознательными «нагромождениями» пышно-торжественных маршей, гимнов, речей и т.п., чем и подчеркивается пустота, глупость и злобность царя Вай-Вая и его двора.

Правда, композитору иногда недостает масштабности, драматического напряжения, порою ощущается и некоторая разностильность, выраженная в недостаточно органичном сочетании армянского крестьянского мелоса (песня

пахаря) со звучаниями близкими советской эстрадной песне и с интонациями музыкальной бытовой речи.¹

«Создавая оперу по сказке Ованеса Туманяна,— говорит композитор,— мне хотелось быть как можно ближе к замечательному литературному первоисточнику. Больше всего я боялся длиннот и стремился к динамике в развитии музыкального и сценического действия, поэтому я избегал традиционных «номеров», добиваясь непрерывного развития. И еще я все время думал о доступности и демократичности музыки оперы. В какой мере все это мне удалось, судить, конечно, не мне». Говоря об оперных традициях, которые представлялись ему особенно ценными, Э. Арутюнян прежде всего вспоминает оперы С. Прокофьева и, особенно, «Любовь к трем апельсинам» и «Обручение в монастыре».

Опера «Сказка для взрослых» была поставлена в начале 1970 года Ереванским театром оперы и балета им. А. А. Спендиарова,² а в 1972 году и в Донецке. Инициатива молодого композитора, первым осуществившем (пускай даже не во всем удачно) в армянском музыкальном театре смелый и интересный замысел по созданию оперы такого плана, заслуживает всемерной поддержки.

Еще одна сказка, нашедшая отражение на сцене армянского музыкального театра последних лет — балет Юрия Казаряна «Сотворение мира». Она также носит остро публицистичный характер, но с большими элементами комедийности, гротеска, сатиры; создана по мотивам сатирических рисунков «Сотворение мира» известного современного французского художника-карикатуриста Жана Эффеля (либретто Г. Хохлова).

Автор балета Юрий Шоэнович Казарян (родился в 1933 г.) закончил Ереванскую консерваторию (класс проф. Гр. Егназаряна) и с тех пор зарекомендовал себя как композитор,

¹ На это указывала также А. Цицкия в цитированной выше статье.

² Дирижер Ю. Давтян, режиссер В. Багратуни, художник А. Уналян.

сочиняющий в основном камерно-инструментальную и симфоническую музыку. «Сотворение мира» — его первое обращение к балету.

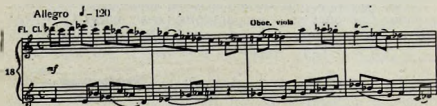
Говоря о своем замысле, Ю. Казарян подчеркивал, что «хотел, основываясь на великолепных рисунках Жана Эффеля, передать библейское толкование рождения мира в сатирическом аспекте, с позиций советского автора и создать атеистический балет. Вместе с тем мне хотелось и сценическим действием, и музыкой вызвать некоторые современные ассоциации, осмеивая ханжество, бюрократизм и другие существующие еще недостатки».

Хорошая творческая выдумка, фантазия, свободное владение оркестровыми красками позволили Ю. Казаряну создать динамичную музыку, отмеченную остроумием, сарказмом, изяществом. Композитор широко использует приемы пародирования, комикования, преднамеренного гармонического, тембрального, фактурного «алогизма», скерцозных остро ритмованных эпизодов и т. д. Часто встречаются в партитуре балета используемые в комедийно-гротесковом аспекте приемы политональности, полиритмии, напластование совершенно контрастных тембров.

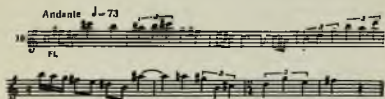
В балете несколько резко противопоставленных друг другу интонационных пластов, связанных с характеристикой основных действующих лиц и с различными сценическими ситуациями. Прежде всего это сам Бог, сотворивший и Адама, и Еву. Он охарактеризован мнимо возвышенной музыкой, саркастически имитирующей хоральные обороты.

Богу противостоит Дьявол, гротесково обрисованный определенными оркестровыми оборотами, лейттемами.

В комической музыке Адама, в его лейттеме, подчеркнут наивный пафос, внешняя сила и внутренняя беспомощность героя.



Наиболее развернуто показана Ева — чистая, робкая, только что созданная из ребра Адама, и одновременно коварная, хитрая (после общения ее с дьяволом). Поэтому именно ее музыкальный язык, ее лейттема претерпевают, соответственно, наибольшие изменения. Лирический тематизм Евы также все время окрашен в различные оттенки комического, начиная от мягкого юмора и кончая острым гротеском. В частности, это достигается проведением ее лирического тематизма в совершенно «несоответствующих» ей оркестровых тембрах, политональных соотношениях.



Лишь в первых экспозиционных характеристиках основных действующих лиц, композитор создает законченные традиционные «номера» — портреты (в частности, адажио Евы). Далее же все стремительно развивается в сквозном музыкально-сценическом действии, изменчивом, полном контрастов.

Балет «Сотворение мира» Ю. Казаряна, при предварительном прослушивании в Союзе композиторов, был хорошо встречен. Однако, окончательное суждение о нем можно будет иметь лишь после его сценической постановки, которая, хочется думать, не заставит себя долго ждать.

Говоря о балетных спектаклях, созданных на основе поэтических сказаний, следует отметить еще и постановку в 1965 году в Ереванском театре оперы и балета «Трех пальм» на основе музыки одноименной симфонической картины классика армянской музыки Александра Спендиарова.

Созданная еще в 1905 году симфоническая картина «Три пальмы» принадлежит к числу замечательных дости-

жений национальной культуры и является одним из первых произведений армянской симфонической музыки. В ее основе лежит «Восточное сказание» — «Три пальмы», занявшее свое достойное место среди поэтических шедевров М. Лермонтова. Знаменательно, что в воспоминаниях В. Ястребцева имеется запись, указывающая на то, что среди отобранных учителем Спендиарова Римским-Корсаковым поэтических произведений, намеченных им в качестве литературной основы для музыкальных сочинений своих учеников, была и поэма «Три пальмы» Лермонтова. Таким образом, можно предполагать, что сюжет этот был подсказан Спендиарову Римским-Корсаковым.

Изумительно образная и красочная поэма Лермонтова воплотила в аллегорической форме глубокую думу поэта о современной ему действительности, его вольнолюбие, жажду быть полезным людям, протест против насилия и жестокости, «...жадное желание дела, активного вмешательства в жизнь» (М. Горький).

Выразителями благородных мыслей и чувств Лермонтов делает три прекрасные пальмы, одиноко растущие в Аравийской пустыне. В их уста вложил поэт не только ропот на свою судьбу, не только жалобу на бесцельность своего существования, но и обращенный к самому небу протест: «Не прав твой, о небо, святой приговор!»

Протест против насилия заключен в самой трагической судьбе жестоко и бесчеловечно срубленных «питомцев столетий».

Именно эти мысли и настроения и подчеркнул композитор в музыкальном пересказе лермонтовской поэмы. В начале XX века и особенно в 1905 году они были близки Спендиарову — художнику, жившему интересами передовой общественности и являвшемуся свидетелем репрессий и насилия над лучшими людьми своего времени. Следует напомнить, что мотивы жажды дела, гневного протеста, обличения филистерства звучали во многих его произведениях. Как и поэма Лермонтова, симфоническая картина Спендиарова насыщена лирикой страданий, чувством неудовлетворенности, пафосом протеста и борьбы; ей присущ напряженный драматизм. Спендиаров стремился также передать живописную красочность поэмы (изображение пустыни, пальм, каравана).

Первый большой раздел «Трех пальм» представляет собою экспозицию главной темы — «темы пальм». Он на-

писан в виде свободных динамических вариаций, каждая из которых служит более полному и многогранному раскрытию экспонируемого образа.

Начинается симфоническая картина спокойной мелодией альта («тема пальм»), сопровождаемой струнным квинтетом и флейтой. Медленный темп (*Andante*), плавность интонаций, выдержанные тонические органичные пункты, тональная замкнутость создают ощущение покоя, зноя, картину словно застывшей природы Аравийской пустыни. Тема пальм предваряется, а затем сопровождается «журчащим» лейтмотивом ручья (флейта). Картинно воссоздает композитор живописный пейзаж, нарисованный в поэме Лермонтова:

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной
Журча, пробивался волною холодной.

В последующих вариациях, передающих ропот, а затем и гневный протест, «тема пальм» звучит по-новому. Появляются сильные секвенционные нагнетания, обостренные гармонии и резкие модуляционные (зиггармонические) сдвиги, интенсивное полифоническое развитие; вводятся все новые группы инструментов; динамика звучания нарастает к *ff* (*tutti* оркестра). Все это придает «теме пальм» напряженный, взволнованный характер, активизируя ее. На первой кульминации из «темы пальм» выводится новый самостоятельный мотив «ропота», «протеста», сопровождаемый гневным возгласом трубы:

И стали три пальмы на бога роптать:
«На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?
Без пользы в пустыне росли и цвели мы,
Колеблемы вихрем и зноем палимы,
Ничей благосклонный не радуя взор?..
Не прав твой, о небо, святой приговор».

На второй же кульминации возникает мотив «трагической гибели пальм». Наконец, после гневного возгласа меди наступает постепенное затишье (заключение экспозиции главной темы), и «тема пальм» умолкает.

Второй раздел симфонической картины (*Andante sostenuto*—экспозиция побочной партии) воплощает образ каравана.

Этот раздел также написан в форме вариаций. Но если вариации в первом разделе передавали «думы и переживания палым», то здесь они играют изобразительную роль, создавая впечатление постепенного приближения каравана. С первых же словно издали доносящихся звуков каравана слышится приглушенная маршевая ритмическая поступь (*ppiccato* виолончелей и контрабасов *pp*). Эта ритмическая фигура, как бы передающая равномерно колыхающийся шаг верблюдов, сохраняется в виде остигатного баса на протяжении всей картины шествия каравана. Особый колорит вносит примененное здесь Спендиаровым звучание настоящих караванных бубенцов.

Вступает тема каравана, выдержанная в том же ритме. С каждым разом она звучит все более рельефно, обрастает полифоническими голосами. Сила звучания постепенно нарастает от *pppp* к *f*, от приглушенного изложения темы солирующим кларнетом к пышному, декоративному *tutti*. Как уже говорилось, создается почти зримое впечатление приближения каравана, развертывается по-восточному пестрая красочная картина массового шествия. В музыке словно слышится гул голосов, окрики погонщиков. Вместе с тем Спендиаров характеризует караван как недружелюбную, неблагоприятную и эгоистичную силу.

Передавая «радость» палым, оказавшихся, наконец, полезными людям, композитор обращается к особенно светлым, лирическим опоэтизированным краскам. Тема палым проходит в радостном *H-dur'e*, полифонически сочетаясь с «темой каравана». Наступает умиротворенная тишина.

Внезапно стремительно проносится в звучании гобоя и скрипок, а затем фагота и виолончелей тема каравана и раздаются девять страшных ударов *tutti*, изображающих удары топора по пальмам:

Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал...

Ворвалась жестокая, тупая и безжалостная сила.

С большим драматизмом передает Спендиаров «ужас», «смятение» палым. Тема палым предстает в совершенно новом звучании — горестном, обессиленном, растерянном. Ей сопутствует, постепенно вытесняя, мотив «трагической гибели». Грозный, гневный (*Allegro irato, f*, медные и струнные басы), он становится затем скорбным, траурным (скрип-

ки и деревянные, р). Это кульминационное проведение мотива «трагической гибели», выражающее и протест, и скорбь по уничтоженным «питомцам столетий».

Вновь наступает тишина, на этот раз зловещая, мрачная. Изумительного образного эффекта достигает композитор сочетанием тремоло засурдиненных струнных и отрывистых арпеджио арфы, неуклонным противодвижением мелодии и баса, сопоставлением гармоний по ступеням уменьшенного септаккорда, создавая впечатление шипения догорающих на костре палм («...изрублены были тела их потом и медленно жгли их до утра огнем»).

Но вот зловещую тишину пререзает в звучании валторны тема каравана (*Andantino sostenuto*). Это сигнал к пробуждению каравана, к сбору в дальнейший путь.

Следует раздел симфонической картины — зеркальная реприза. Собирается и постепенно удаляется караван. В обратном порядке (в сравнении с экспозицией) следует вариационное проведение «темы каравана» (от шумного суетливого *f* к еле слышному *ppp*), постепенно совершенно исчезающей. Остается лишь одинокий выдержанный звук — соль у флейты и валторн, ассоциируемый, как и в начале, с пустынным пейзажем:

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом.

Скорбно, печально (*Con dolore e pregando*) в оркестре звучит мотив «трагической гибели палм». В мрачном тембре низкого регистра кларнета и альты проходит искаженный мотив «ручья». Насыщенный увеличенными и уменьшенными интервалами, прерываемый резкими паузами, он звучит теперь горестно:

Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит...

Пальмы срублены. В виде реминисценции возникают лишь отдельные интонации «темы палм».

Словно застывшее на одной ноте тремоло струнных в верхних регистрах и постепенное нисходящее движение выдержанных по целому такту гармоний (три тромбона и туба) создают ощущение пустынности, холодного безмолвия.

На этом заканчивается симфоническое повествование о трех пальмах.

Для понимания замысла симфонической картины «Три пальмы» большой интерес представляют воспоминания академика Б. В. Асафьева о первой его беседе со Спендиаровым, состоявшейся на репетиции в зале бывшего Дворянского Собрания в Петербурге в 1905 году. Особое значение имеет то, что Асафьев подчеркивает «философичность» сочинения. Это намечает верный путь к анализу «Трех пальм» как произведению, содержание которого не ограничено пейзажным началом, а имеет более глубокий смысл, социально-философскую идею, раскрытую в аллегорической форме.

В «Трех пальмах» проявилась склонность Спендиарова к воплощению обобщенных замыслов, лирико-драматических образов, к музыкальной аллегории, к действенному симфоническому развитию. Стремление композитора последовательно и полно передать развитие сюжета поэмы Лермонтова и в то же время выявить ее обобщенный драматический смысл обусловили и своеобразие композиционного решения симфонической картины: сочетание картинной изобразительности с интенсивным музыкально-драматическим развитием, сквозной, вариационной формы — с сонатной. Спендиаров показал себя замечательным мастером оркестра, глубоко и органично воспринявшим традиции русской симфонической музыки, главным образом, через творчество его любимых композиторов Римского-Корсакова и Чайковского.

«Три пальмы» — одно из самых крупных и лучших сочинений Спендиарова. «Это произведение программной музыки, по своему поэтическому тону, по яркой изобразительности и верности колорита, — как правильно замечает А. И. Шавердян, — примыкает к таким ориентально-программным произведениям кучкистов, как «Анчар», «Тамара»¹.

Впервые исполненное в Петербурге в 1905 году, оно вскоре прочно вошло в репертуар столичных и провинциальных оркестров как в России, так и за границей. Высоко оценили это сочинение выдающиеся музыкальные деятели — современники Спендиарова.

¹ А. Шавердян. А. А. Спендиаров. Москва, 1957, стр. 35.

Глазунов писал о «Трех пальмах», как о «ярком произведении, сразу обратившем на себя внимание и создавшем автору его огромную славу»¹; он отмечал, что Спендиаров в этом сочинении показал новые пути в ориентализме. «Это произведение по свежести напоминает Грига и в то же время — это Ваш замечательный Восток», — говорил Никиш². Сам Спендиаров считал «Три пальмы» самым удачным из своих симфонических сочинений. Уже говорилось, что в 1908 году оно было отмечено премией имени Глинки.

«Три пальмы» имеют не только концертную, но и интересную сценическую историю.

В 1912 году известный русский балетмейстер М. М. Фокин предложил Спендиарову поставить балет «Семь дочерей короля джиннов» на основе музыки «Трех пальм». В архиве Спендиарова (в Музее литературы и искусств Академии наук Армянской ССР) хранятся интересные письма М. М. Фокина. Небезынтересно привести две-три выдержки из книги М. Фокина «Против течения» (Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. М.-Л. Искусство, 1962).

«В 1913 году, когда я разошелся с С. П. Дягилевым, ко мне обратилась А. П. Павлова с просьбой поставить для ее антрепризы два балета. На вопрос, какие балеты я рекомендую, мною были указаны «Три пальмы» Спендиарова и балет «Золотой петушок» (стр. 315). «Я не встречался с нею (А. Павловой. — Г. Т.) до 1913 года, когда она предложила мне ставить балеты для ее труппы. Я поставил «Семь дочерей горного короля» на музыку Спендиарова» (стр. 396).

«Семь дочерей». Балет поставлен мною для Павловой в Берлине одновременно с Прелюдами. Стихотворение «Три пальмы» Лермонтова, на которое Спендиаров написал музыку, было использовано мною для балета, то есть взята идея стихотворения и сочинен иной сюжет совместно с художником Анисфельдом, который писал декорации» (стр. 510).

Сохранились также письма знаменитой русской балерины Анны Павловой к Спендиарову.

¹ А. Глазунов. Воспоминания об А. А. Спендиарове, «Советская музыка», 1939, № 9—10, стр. 11..

² С. Васильенко. Страницы воспоминаний, М.-Л., 1948, стр. 123—128.

Александр Афанасьевич отнесся сочувственно к идее создания балета на музыку «Трех пальм», принял участие в составлении сценария (предложенного М. Фокиным) и даже написал специально для балета музыку пролога.

Премьера балета (сценарий М. М. Фокина) состоялась в Берлине в новом оперном театре «Кроль» 3 и 4 января 1913 года¹. Постановка была осуществлена Фокиным², главную роль дочери короля джиннов (Горный ручей) исполняла гордость русского балета Анна Павлова. Костюмы и декорации были выполнены художником Б. И. Анисфельдом. Спендиаров был в это время в Берлине и лично присутствовал на балете.

«Вдохновенная музыка А. А. Спендиарова, феерическая постановка балета, прекрасное исполнение центральной роли известной русской балериной Анной Павловой привели немцев в восторг. На первом представлении присутствовал известный дирижер Никиш», — писала газета «Вестник юга»³.

Прошло много лет и лишь в 1945 году на сцене Ереванского театра оперы и балета была осуществлена постановка балета «Хандут», музыка которого была составлена Г. Будагяном на основе многих произведений Спендиарова, в том числе и его «Трех пальм». Либретто балета было написано А. Гулакяном и Л. Лавровским по мотивам лирической ветви эпоса «Давид Сасунский»⁴.

И вот в 1965 году в Ереване поставлен балет «Три пальмы» (либретто Е. Чанги).

Е. Чанга по существу впервые подошел к такому решению музыкально-сценического воплощения симфонической картины «Три пальмы», которое максимально приближалось к ее программному содержанию. Этого не

¹ См. сообщение об этих спектаклях в газетах: «Berliner Börsen Courier» 1 января 1913 года и «Nordliche Allgemeine Zeitung», Берлин, 8 января 1913 года.

² М. Фокин поставил также на музыку спендиаровской «Хайтармы» хореографический номер, исполненный балериной П. Мандес 14/27 января 1916 года в Мариинском театре на вечере в пользу беженцев. Костюм для этого номера был выполнен по рисунку А. Я. Головина.

³ Газета «Вестник юг» (Ялта) от 30 января 1913 года.

⁴ Об этом балете было написано во II томе настоящего труда.

было ни в первой фокинской постановке, ни в балете «Хандут». Думается, прав Р. Степанян, утверждая, что «зрительная ассоциация музыки Спендиарова со стихотворением Лермонтова вполне закономерна: поэма настолько ярко изобразительна, что какое-либо иное ее истолкование непременно вступило бы с ней в противоречие»¹. Как справедливо подчеркивает Р. Степанян, Е. Чанга уловил не только образную конкретность содержания «Трех пальм» Спендиарова, но и ее обобщенную идею, столкновение силы, красоты жизни, воплощенных в образах пальм, родника, и разрушительного начала — Шейх, Одалиска.

В балете многое удалось. Достигнуто органичное слияние музыки и хореографии. Используя приемы, формы чаще всего классического танца, балетмейстер выводит их из самого характера музыки и иногда и из строения музыкальных форм.



В первых томах исследования «Армянский музыкальный театр» не раз обращалось внимание на значение особого вида национальных опер и балетов, связанных с юношеской, детской темой, написанных часто для юного зрителя, а иногда также и для взрослых. Этот вид музыкально-сценического творчества призван играть значительную роль в идейном, нравственном и эстетическом воспитании молодежи. Ранее говорилось о первых армянских детских операх, созданных еще в начале века на основе сюжетов детских сказок. Они шли в любительском исполнении школьников. Это были небольшие произведения, содержащие песни, ариэты, хоры, танцы, маленькие ансамбли, написанные в простейших формах, разговорные диалоги. Для большей наглядности и доходчивости композиторы применяли в них маленькие мотивы и приемы звукоизобразительности. В этой связи упоминались оперы «Конец зла» А. Манукяна, «Стрекоза и муравей» М. Мирзояна, «Сказки бабушки Гюльназ» А. Майляна, а также

¹ Р. Степанян. Радости и разочарования. «Советская музыка», 1966, № 3, стр. 58.

появившиеся уже в 20-ые годы оперы «Братец Гарник» К. Закаряна, «Птенчик» М. Мазмания. Несколько позже был написан детский балет «Пионерия» К. Закаряна.

На совершенно новом уровне была создана уже в послевоенные годы детская опера «В лучах солнца». Написанная старейшим композитором Анушаваном Тер-Гевондяном, она рассказывала о чернокожем мальчике Берберо, попавшем в Советский Союз и обретшем здесь свою настоящую жизнь и свободу. Тяжелой, подневольной жизни, нищете и рабскому труду, на которые обречены дети в колониальных странах, противопоставлена счастливая радостная жизнь советских детей. Эта опера была написана в значительно более развернутых масштабах на совершенно ином уровне профессионального мастерства и уже с расчетом на исполнение в большом профессиональном театре. В 1950 году она была поставлена на сцене Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени А. Спендиарова. Актуальная тема интернациональной солидарности детей и юношества, выразительная доходчивая музыка сыграли свою положительную роль в воспитании молодого зрителя.

Интересной теме была посвящена и другая опера, написанная Юрием Геворкяном — «Костер». В ней рассказывалось об увлекательных приключениях, которые произошли с пионерским отрядом, напавшим на след старинного заброшенного замка. Мелодичная бодрая музыка оперы основана на интонациях массовых пионерских и юношеских песен и танцев.

В рассматриваемый в данной книге период также были написаны детские балеты, свидетельствующие о том, что эта интересная и очень нужная самостоятельная область армянского музыкального театра продолжает плодотворно развиваться. На сцене Ереванского театра оперы и балета имени А. Спендиарова в 1962 году были поставлены два детских балета — «Мойдодыр» (по широко известной, любимой многими поколениями детворы сказке Корнея Чуковского) Бориса Саккилари¹ и «Красная шапочка» (по сказке Перро) Г. Мелик-Мурадяна², а позже «Гикор» по

¹ Дирижер А. Катанян, балетмейстер А. Гарибян, художник С. Арутюнян.

² Дирижер Я. Восканян, балетмейстер А. Гарибян, художник А. Шакарян.

О. Туманяну С. Джербашяна. А в Ленинградском академическом Малом оперном театре идет балет Надежды Симонян «Старик Хоттабыч», созданный по очень популярной сказке-повести Л. Лагина¹. Балеты эти свидетельствуют о «выходе» этого жанра на более широкую дорогу как в отношении общих масштабов, приемов музыкальной драматургии, так и всей «технологической оснащенности». Разные по характеру, индивидуальному почерку, уровню мастерства, эти произведения имеют и общие черты, в частности, обусловленные следованием авторов прокофьевской традиции как в отношении воплощения детской темы, реалистической жизненно-конкретной трактовки сказочности, акцентирования этических, воспитательных сторон сюжета, так и в отношении некоторых приемов балетной драматургии, в частности, остроты, лаконизма и образности музыкальных характеристик, «кадрового» чередования номеров, сочетания лирических, комедийных, живописно-изобразительных эпизодов, а также своеобразного использования лейтмотивов.

Завершая эту главу, хочется еще раз обратить внимание на серьезность подхода современных армянских композиторов к воплощению сказочных, мифологических тем и на очень разные, в том числе и совершенно новые аспекты, в которых идут искания решений этих тем: лирический, лирико-философский, сатирически-пародийный, героический, антивоенный, дидактический и т. д. В этой связи, как уже говорилось, происходят сложные взаимодействия сказочных, мифологических сюжетов с актуальным, глубоко жизненным содержанием. Большую роль играют при этом принципы аллегории, иносказания. Хочется отметить и непреходящее значение наследия О. Туманяна для армянского музыкального театра наших дней. Выше говорилось о различных формах переосмысления туманяновских сюжетов, в частности, об их сближении с актуальной проблематикой современности.

¹ О балете «Старик Хоттабыч» см. в главе «На ленинградских сценах».

ГЛАВА IV

ПЕВЕЦ ВОСТОКА

(Балеты Сергея Баласаняна)

! Ценный и очень интересный вклад в развитие советского музыкального театра внес видный композитор и музыкально-общественный деятель Сергей Арсеньевич Баласанян. Биография С. Баласаняна сложилась так, что он находится в постоянном общении с жизнью и культурой многих стран Востока. Юные годы С. Баласаняна протекали в Ашхабаде (где он и родился в 1902 году), а затем в Тбилиси. Здесь, в Туркмении и Грузии, Баласанян получил первоначальное общее и музыкальное образование, первые, запечатлевшиеся на всю жизнь представления о жизни и художественной культуре Востока в его столь различных национальных проявлениях — Среднеазиатском и Закавказском. Творческая деятельность его началась в Армении, в частности, в Государственном армянском драматическом театре им. Г. Сундукяна. Молодой композитор написал музыку к ряду спектаклей этого театра, в том числе и таким значительным, как «Пэпо» Г. Сундукяна, «Бронепоезд 14—69» В. Иванова, «Поэма о тополе» Н. Погодина и другие.

Уже с этих лет Баласанян с живым интересом изучает историю культуры, музыку Армении. Он слушает народных музыкантов, записывает образцы армянского музыкального фольклора, знакомится с произведениями армянских композиторов и в первую очередь Комитаса и Спендиарова. Творчество этих мастеров — основоположников армянской классической музыки, а также исключи-

тельно самобытное искусство Саят-Новы навсегда остались в памяти Баласаняна как выдающиеся произведения армянской художественной культуры.

Более сорока лет жизни С. Баласаняна связаны с Москвой. Здесь он получил высшее музыкальное образование в Московской консерватории, окончив радио отделение теоретико-композиторского факультета, а также специальный композиторский практикум, руководимый Д. Б. Кабалевским. Пребывание в Москве, занятия в Московской консерватории дали С. Баласаняну широкие и разносторонние знания, вооружили его отличной композиторской профессиональной техникой, приобщили его к богатому опыту русской и зарубежной классической музыки. Воспринятые с юных лет живые впечатления от музыки Востока, органично войдя в круг новых широких представлений о мировой культуре, сами стали глубже, богаче, осмысленнее.¹

Позже, когда С. Баласанян достиг полной творческой зрелости, в его музыке органично слились и богатые традиции «русской музыки о Востоке» (термин Б. Асафьева), и живописная красочность, тонкость колорита импрессионистов, и, конечно же, свое собственное индивидуальное постижение и художественное отображение жизни, культуры, музыки народов Востока.

По окончании консерватории (в 1936 году) С. Баласанян направляется на работу в Таджикистан. Это был очень важный период в становлении профессиональной музыкальной культуры республик Средней Азии. В Таджикистане, в частности, делались первые шаги по линии создания на основе многовековых традиций монодической музыки камерных, симфонических, музыкально-сценических произведений различных жанров и форм, шло усвоение навыков современного композиторского письма.

«С. Баласанян был первым композитором-профессионалом, приехавшим в Таджикистан,— пишут Н. Шахназарова и Г. Головинский. — С огромным интересом и вдохновением берется композитор за изучение таджикской народной музыки. Он разъезжает по стране, добираясь до

¹ Всесторонней характеристике жизни и творчества С. А. Баласаняна посвящена книга Н. Шахназаровой и Г. Головинского «С. Баласанян», М. 1972.

самых отдаленных памирских кишлаков, слушает народных певцов, записывает песни, любит народными танцами. Его ошеломляет виртуозная полиритмия народных исполнителей, захватывает ладовое и тембровое многообразие мелодий. Вероятно, глубокое и основательное знакомство с таджикским музыкальным фольклором сыграло значительную роль в формировании той чуткости к колориту, той непринужденности владения сложнейшими ритмами, которые отличают творческий почерк Баласаняна¹.

Творческие интересы Баласаняна сразу были направлены в трудную область театральной музыки, которая в те годы имела особенно важное значение для многих народов Средней Азии. Писал он и симфонические произведения, в основу которых брал темы, заимствованные из таджикского фольклора.

В 1937 году Баласанян написал музыку к драме известного таджикского писателя Мирзо Турсун-заде «Восстание Восе», а в 1938 году совместно с композитором С. Урбахом — музыку к большому театрализованному представлению «Лола» («Тюльпан»), включавшему множество народных песен и танцев (либретто С. Саидмуратова).

В 1939 году на основе музыки к драме «Восстание Восе» С. Баласанян создал одноименную эпико-героическую оперу (либретто М. Турсун-заде и А. Дехоти). Сюжет оперы повествует о крестьянском восстании в 1885—1887 г., возглавляемом Восе. Крестьяне разбивают войска хана Бухары и овладевают рядом областей Таджикистана. По своему содержанию, жанру и композиционному строению опера «Восстание Восе» — народная музыкальная драма. Большое место занимают в ней массовые хоровые сцены. С большим подъемом, например, написана развернутая финальная народно-хоровая сцена. «В музыке оперы С. Баласанян, — пишет В. Фере, — использовал множество подлинных народных мелодий, послуживших ему материалом для создания арий, хоров, драматических сцен. Простая, ясная по языку, музыка эта радует высоким уровнем мастерства, талантливостью и темпераментом

¹ Н. Шахназарова, Г. Головинский. Сергей Баласанян и его балет «Лейли и Меджнун». Лейли и Меджнун, пояснения, М., 1964, стр. 4.

автора. Музыка оперы — красочная, колоритная, эмоциональная, в заключительной картине достигает большой силы драматической выразительности.¹

Работая над оперой, композитор объездил районы восстания Восе, беседовал с его современниками, записывал песни, сложенные народом о своем герое.

Постановка этой оперы в Сталинабаде в 1939 году² имела громадное значение для развития музыкально-театрального искусства Таджикистана. Позднее, уже в 1959 году, композитор вновь вернулся к этой своей опере и создал ее новую редакцию, отличающуюся большей развернутостью форм, более активным симфоническим развитием, а также более свободным использованием полифонических и оркестровых средств.

В 1941 году в Сталинабаде состоялась премьера второй оперы С. Баласаняна, написанной им совместно с Ш. Бобкалоновым — «Кузнец Кова»³. Либретто оперы было написано А. Лахути по мотивам поэмы «Шах-Намэ» Фирдоуси. Здесь на материале легенды о восстании, поднятом кузнецом Кова против жестокого царя Захока, развивалась та же тема народно-освободительной борьбы, что и в «Восстании Восе».

Эта опера, отличаясь ярким национальным колоритом, выразительным мелосом, была более зрелой в отношении композиционного мастерства и владения приемами музыкально-драматургического развития. Наряду с хоровыми сценами, сольными номерами она содержит и интересные развернутые ансамбли. Показательны в этом отношении, например, красочная сцена жеребьевки во 2-ом акте или прекрасный лирический дуэт в 3-ем акте, написанный в форме канона.

Непосредственное использование народных мелодий (в «Восстании Восе») уступает в опере «Кузнец Кова» методу их более опосредствованного претворения, развития их интонационных «зерен», в частности, в полифонически развитых хорах.

¹ В. Фере. Сергей Баласанян и его балет «Лейли и Меджнун». Журн. «Советская музыка», 1957, № 9, стр. 60.

² Дирижер Л. Кадерман, режиссер Р. Карах, художник В. Фугиян.

³ Дирижер Л. Худoley, режиссер Д. Камерницкий, художник В. Рындин.

В апреле 1941 года оперы «Восстание Восе», «Кузнец Кова» и спектакль «Лола» были с успехом показаны в Москве на сцене Большого театра Союза ССР во время Декады таджикского искусства.

Как уже говорилось, С. Баласанян серьезно и творчески заинтересованно изучал музыку Таджикистана,знакомился с многочисленными образцами фольклора, со всей художественной культурой этой страны. И результат оказался превосходным: его произведения, связанные с таджикской тематикой, отмечены тонким пониманием духа, характера ладо-интонационного и метро-ритмического склада музыки этой древней страны, возрожденной к новой жизни Великим Октябрем.

Глубоким смыслом проникнуто то, что С. Баласанян, армянин по происхождению, воспитанник русской композиторской школы, оказался одним из основателей музыкального профессионализма в Советском Таджикистане. В этом сказались подлинно интернациональные связи и настоящее творческое содружество народов Советского Союза.

Ряд новых музыкально-сценических сочинений создал С. Баласанян в годы Великой Отечественной войны. Их тема — борьба с фашизмом и высокий патриотизм советских людей. Это музыкальная драма «Песня гнева» (либретто Г. Эль-Регистана и В. Крелса) и музыкальная комедия «Рознь», созданная совместно с композитором З. Шахиди (либретто Е. Акубжанова и Н. Зелеранского).

Третья опера С. Баласаняна создана уже в послевоенные годы и поставлена в Таджикистане в 1954 году¹. Это — опера «Бахтиар и Ниссо» (либретто С. Ценина по известному роману П. Лукницкого «Ниссо»), посвященная событиям, связанным со становлением Советской власти в Таджикистане. «Впервые на таджикской оперной сцене зазвучали голоса «героев нашего времени», в остром конфликте столкнулись две противоположные идеологии — работорговля и свобода, жестокий гнет феодализма и лучезарные идеи социализма, фанатическое изуверство и благородный гуманизм», — писал В. Фере.² Автор указывал также на то, что по сравнению с предыдущими операми

¹ Дирижер Г. Рясман, режиссер П. Златогоров, балетмейстер Г. Валамат-заде, художник А. Тарасова.

² В. Фере. Цит. статья, стр. 61.

Баласаняна, в «Бахтиаре и Ниссо» появилось много нового, в частности, шире разработана декламационно-речитативная сторона, зазвучали развитые ансамбли.

Хотелось бы также отметить возросшую, по сравнению с предыдущими операми С. Баласаняна, драматургическую роль симфонического развития и лейтмотивов, которые претерпевают, в зависимости от сценического действия, различные изменения. Таковы лейтмотивы Ниссо, Бахтияра, Шапира, Кендры, тема любви и другие. Музыкальный язык оперы близок духу, характеру, интонационному строю таджикской народной музыки. Очень показательна, например, в этом отношении песня Бахтияра за сценой из 1-ой картины I акта.

Опера «Бахтиар и Ниссо» как бы завершает собою цикл опер С. Баласаняна, в основу которых положена освободительная борьба народа. Как и в предыдущих операх, в «Бахтиар и Ниссо» раскрывается характерная для советских художников авторская концепция истории, понимание народа как ее главного творца и движущей силы. Центральное действующее лицо оперы — народ, хотя здесь большее внимание уделено раскрытию психологических переживаний отдельных героев и прежде всего самой Ниссо.

Опера содержит впечатляющие народные сцены, например, остро драматическую сцену столкновения народа с кулаками в 1-ом акте, сцену суда в 3-ем и проникнутую глубокой сдержанной скорбью, написанную с большим размахом, финальную сцену — реквием Бахтияру. В неразрывной связи с массовыми сценами развиваются и взаимоотношения главных героев.

Вместе с тем пресса отмечала и некоторые просчеты в драматургии оперы, главным образом в либретто.

Безусловно, к лучшим произведениям С. Баласаняна должны быть отнесены два его балета: «Лейли и Меджнун» и «Шахунтала».

Балет «Лейли и Меджнун» в 1-ой редакции был написан в 1947 году и тогда же показан в Таджикском театре оперы и балета¹. Спектакль имел большой успех и был удостоен Государственной премии. Однако композитор

¹ Дирижер Л. Левин, балетмейстер Г. Валамат-заде, художник Е. Чемодуров.

продолжил свою работу над этим балетом¹ и уже в новой, третьей, обогащенной редакции это произведение увидело свет ramпы в 1964 году в Москве на сцене Большого театра Союза ССР².

Либретто балета написано С. Цениным и К. Голейзовским по мотивам бессмертной восточной легенды о возвышенной и трагической любви прекрасной девушки Лейли и юноши Кейса, прозванного Медждуном — одержимым, безумным от любви. Многочисленные варианты этой легенды, как известно, распространены во многих странах Ближнего Востока, Закавказья и Средней Азии и послужили основой произведений таких великих поэтов Востока, как Низами, Физули, Навои.

«Народная легенда о трагической любви Лейли и Медждуна чрезвычайно распространена в странах Востока, — пишет В. Фере. — Она бытует у таджиков и узбеков, азербайджанцев и туркмен, турок и персов, афганцев и индусов, арабских и других народов. Имена Лейли и Медждуна, как символы нерушимой любви, стоящей выше всех сословных и иных предрассудков, готовой идти на любые жертвы, предпочитающей смерть разлуке, — столь же всемирно известны, как имена Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды, Тахира и Зухры, Наля и Дамаянты»³.

Другой балет С. Баласаняна — «Шакунтала», поставленный в 1963 году в Риге на сцене Государственного академического театра оперы и балета Латвийской ССР, создан на основе одноименной драмы великого писателя Индии Калидасы (либретто Б. Зданевича), рассказывающей печальную и драматическую историю любви девушки из народа — Шакунталы и юного царя Душианте.

1500 лет со дня рождения Калидасы в 1957 году отмечало все прогрессивное человечество. «Калидаса по праву занял место в той блестящей плеяде, где каждое имя воплощает целый период в развитии человеческого духа», — писал Джавахарлал Неру в своей книге «Открытие Индии».

Премьера «Шакунталы» прошла с громадным успехом. Причина этого заключалась, конечно, в высоких

¹ 2-ая редакция балета в 1954 г.

² Дирижер А. Жюрайтис, балетмейстер К. Голейзовский, художник Г. Епишня.

³ В. Фере. Цит. статья, стр. 62.

идейно-художественных достоинствах балета С. Баласаняна. Спектакль этот символизировал собою дружбу и творческое сотрудничество народов Советского Союза и Индии. В постановке этой принимали участие балетмейстер Е. Тангиева-Бирзнник, лауреаты Всеиндийского конкурса танцев Майия Рао и Шива Шинкар, дирижер Е. Хункен и художник Э. Вардаунис. В 1970 году за балет «Шакунтала» С. Баласанян был удостоен правительством Индии высшей награды — премии имени Джавахарлала Неру.

Балеты С. Баласаняна различны по сюжету, национальному колориту, локальным краскам (один — таджикский, другой — индийский). Вместе с тем их роднит самое главное: гуманистическая идея, принципы драматургии, авторское понимание эстетики и этики балетного искусства.

Великая сила возвышенной и прекрасной любви, преодолевающей любые испытания, — вот основная идея этих балетов; все же остальное подчинено ей, служит ее более полному раскрытию.

Соответственно и жанр балетов мыслится автором как романтическая музыкально-хореографическая поэма. В их сюжетах важнейшую роль играют судьбы героев, поэтизация любви, страданий и борьбы, возвышенные чувства, глубокие переживания. Отсюда такая лирическая наполненность, отсюда же, в частности, такое большое место в музыкально-сценическом действии балетов выразительнейших адажио-монологов, диалогов.

В формировании творческих принципов и мастерства Баласаняна, как автора балетов, решающую роль сыграли балеты Чайковского, Глазунова, Стравинского, а из советских композиторов — Хачатуряна и, главным образом, Прокофьева. «Особенно близки мне принципы балетного творчества Прокофьева, — подчеркивает С. Баласанян. — Оно по-настоящему прекрасно, возвышенно, драматично и театрально в самом высоком смысле этого слова. Оно всегда несет в себе глубокое этическое начало. Прокофьевское мастерство выразительных и точных характеристик, умение сочетать быструю, почти кинематографическую смену событий со сквозным симфоническим развитием — замечательная школа для каждого, берущегося писать балетную музыку».

Но, утверждая тему любви как главную, Баласанян трактует ее не отвлеченно, а в жизненно-конкретных проявлениях. Судьбы героев неотрывны от жизни общества, от социальных противоречий эпохи. И здесь композитор предстает не только как тонкий психолог, но и как мастер бытописания, яркого и колоритного. В музыке, в танцах, в массовых сценах, пантомимах, симфонических эпизодах оживают картины жизни Древнего Востока (Индии и Таджикистана) с ее разительными контрастами: роскошный дворец царя Индии Душианте и скромная лесная обитель отшельников, богатые покои хана Бахтиара и многолюдный шумный базар, красочные народные празднества. Перед зрителем проходят крестьяне, охотники, ремесленники, воины, придворные, отшельники, невольницы и т. д.

Очень поэтичны музыкальные пейзажи безмолвной пустыни, древних караванных троп, сказочного леса (где впервые встречаются Шакунтала и Душианте).

Здесь проявляется неисчерпаемая фантазия, изобретательность С. Баласаняна — мастера оркестровых красок, композитора, умеющего чутким слухом уловить и передать в своей музыке «многозвучную жизнь» общества, гул толпы, тишину или грозу в природе. Подобных примеров великое множество в партитурах балетов «Лейли и Меджнун» и «Шакунтала».

Но главная, сквозная линия в музыкально-сценической драматургии балетов — это линия лирическая, лирико-философская, получающая свое раскрытие прежде всего во взаимодействии главных героев и как своеобразный «рефрен», связывающий воедино все богатство сюжетных, драматических положений и образных характеристик. Как уже говорилось, лирическими, лирико-драматическими центрами, «нервными узлами» в музыкальной драматургии балетов являются адажио. Вспомним хотя бы поэтичнейшие адажио Лейли и Меджнуна в I-ом акте (первая их встреча), во II-ом акте (в грезах Лейли встает образ Кейса), в III-ем (последняя встреча и смерть влюбленных), или полные глубокого чувства адажио Шакунталы и Душианте в I акте (зарождение любви), во II-ом акте (Душианте забывает Шакунталу) и в III-ем (Душианте вновь находит Шакунталу).

Тщательная филигранная отделка каждого фрагмента, музыкального номера напоминает искусство миниатюры замечательных восточных живописцев, где восхищает своей прелестью любая деталь рисунка, и это сочетается в произведениях С. Баласаяна с прекрасным ощущением целого, когда все соотносено друг к другу и служит раскрытию большого и значительного замысла. И здесь возникает сравнение, например, с бесподобным ковровым искусством Востока. Постепенно разворачиваемый большой ковер изумляет каждой деталью, сочетанием и игрой красок, неповторимо причудливым орнаментом. Когда же весь ковер, наконец, развернут и лежит во всей своей красе — смещаются пропорции, меняются масштабы, поражает гармония целого.

Следуя традициям прежде всего Чайковского, а также опыту крупнейших советских композиторов, С. Баласаян трактует балетную музыку как активно симфонизированную, драматургически целенаправленную. Отдельные музыкально-хореографические «номера», картины, сцены объединены сквозным симфоническим развитием в крупные формы, приближающиеся к формам сюит, рапсодий, рондо и т. п.

И здесь в композиции крупной формы, в развитии музыкально-сценической драматургии важнейшую роль играет принцип контраста. Вот несколько примеров этому.

I акт балета «Лейли и Меджнун». Большая красочная массовая сцена: площадь восточного города. Совершается утренний намаз, появляются торговцы, покупатели; невольницы, продаваемые как «живой товар», танцуют перед покупателями; сопровождаемый телохранителями, рабами, священнослужителями въезжают могущественный Бахтиар-хан с дочерью Лейли и богатым, знатным Ибн-Саломом. Какое изобилие красок в музыке, сценическом действии, танцах! Но есть здесь истинный внутренний контраст: всей этой пестрой, шумной массовой сцене противостоит упоминавшееся выше вдохновенное лирическое адажио первой встречи Лейли и Кейса. Перед вспыхнувшим, всепоглощающим чувством любви словно исчезает все окружающее. Возникают два резко контрастирующих пласта — внешний и внутренний.

То же во втором акте. Свадебное торжество по поводу предстоящего бракосочетания Лейли с нелюбимым ею Ибн-

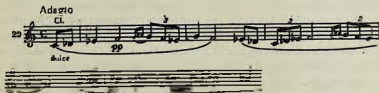
Саломом. Яростная пляска воинов сменяется танцем гаремных танцовщиц, а танец «чалма» — пляской «контрак-базы». Все призвано развлечь Лейли, заставить ее забыть Кейса. А далее сцена появления Кейса, его просьба отдать ему в жены Лейли, гнев разъяренного Ибн-Салома; приказ Бахтиар-хана Кейсу удалиться; преследование последнего воинами Ибн-Салома; попытка Ибн-Салма силой овладеть Лейли. Лейли обнажает заветный кинжал, подаренный ей Кейсом. И как завершение всего акта — опять лирико-психологическое адажио (силы покидают Лейли. В своих мыслях Лейли видит Кейса, говорит ему о своей любви).

Контрастны друг другу различные картины III-го акта. I-ая — монолог, где лишь один несчастный Кейс в ночной тишине и безмолвии пустыни; и полные драматизма батальные сцены столкновения воинов Новфаля и Ибн-Салома в другой картине.

Этот же принцип контраста, многоплановости музыкально-сценической драматургии лежит и в основе балета «Шакунтала».

Большую роль в сквозном музыкально-сценическом действии балетов играют очень выразительные лейтмотивы, лейттемы. Характеризуя отдельных героев, их внешний и внутренний облик, мысли и чувства, эти лейтмотивы проводят словно невидимые нити связи, ассоциации между различными сторонами содержания, действия, порою раскрывают психологический подтекст. В зависимости от хода событий и развития драмы они претерпевают самые различные образно-интонационные изменения, модификации.

Среди многочисленных лейтмотивных образований особенно выделяются восторженная и одновременно печальная тема любви Лейли и Меджнуна:



и светлая страстная тема любви Шакунталы и Душианте:



Интересно прослеживается, например, эволюция лейтемы Лейлы в цитированной выше статье В. Фере. Говоря о «первом появлении темы» и ее «окружении», автор подчеркивает черты грации, изящества, спокойствия, проявляемые как в интонационном рисунке, в мягких опевающих подголосках, так и во всем оркестровом колорите («безмятежный тембр флейты, высокий регистр засурдиненных струнных и нежные звуки арфы и челесты, на фоне которых как бы «парит» тема Лейли»).

Sostenuto $\text{♩} = 54$

pp

CL Arpa

V-ni solo

Celesta

В момент встречи Лейли с Кейсом (встречи, прерванной ее отцом и Ибн-Саломом) «тема стала более порывистой—

ровные четверти превратились в звуки разной длительности, спокойная триоль — в восьмушку с точкой и две тридцать вторых; из высокого регистра она переместилась далеко вниз, жалобный тембр английского рожка подчеркивает тоску Лейли. Средние голоса — кларнеты в предельно низком регистре вместе с альтами тремоло и глубокий бас виолончелей и контрабасов, сгущенные, остро звучащие гармонии — все способствует изменению колорита».

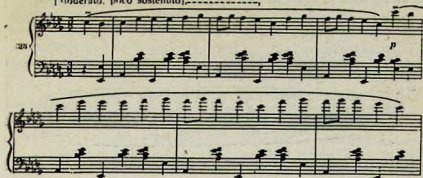
Далее приводится пример гордого вызывающего звучания темы (в увеличении), проводимой трубами, когда Лейли, верная своему чувству к Кейсу, находит душевные силы смело отвергнуть Ибн-Салома. Препятствия встают непреодолимой стеной на пути любви Лейли и Кейса. «Лейли как бы оцепенела в отчаянии. Тема ее, хотя и пианиссимо, звучит с большим напряжением и экспрессией (в унисон) у скрипок и альтов. Выражению боли и скорби придают особую силу резкие, жесткие, временами нарочито «не совпадающие с мелодией и вместе с тем как бы застывшие аккорды засурдиненных валторн». И, наконец, бесконечно нежное и вместе с тем печальное, трагическое звучание темы Лейли в последней картине.

В. Фере метко прослеживает черты близости, взаимопроникновения и даже известной интонационной схожести лейттем Лейли и Кейса, а Н. Шахназарова и Г. Головинский, основываясь на этой близости, пишут об общей теме любви, теме, широко используемой в музыке балета. Резко отличен от темы Лейли и Меджнуна лейтмотив Ибн-Салома с его острым ритмом, угловатым интонационным рисунком, тональной неопределенностью.

Вершиной музыки всего балета В.Фере справедливо считает заключительную сцену. «В музыке этой сцены, — пишет он, — нет ни надрыва, ни сентиментальности. Но зато сколько в ней подлинной поэтичности, просветленности, внутренней теплоты. Строгая и величавая тема развивается постепенно до огромной кульминации и затем спадает, затихает... Большая мудрость заключается в этой оптимистической концовке: любовь сильнее смерти!»

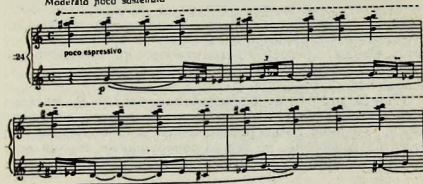
Также интересно проследить развитие лейтмотивов, лейттем и в балете «Шакунтала». Кроме упоминавшейся выше лейттемы любви, в музыкальной драматургии балета большую роль играют тема «обители», в которой использована подлинная индийская свадебная песня:

[Moderato, poco sostenuto]-----,



и полная мужественной силы, молодой энергии, порывистости тема царя Душианты, и мотивы гневно мудреца Дурваса и, главным образом, самой Шакунталы. Образ Шакунталы обрисован несколькими темами, получающими большое развитие. Передавая душевную драму Шакунталы, тончайшие нюансы ее переживаний, раскрывая ее образ в интонационном становлении, композитор с большим мастерством и психологической чуткостью применяет самые различные приемы ладового, гармонического, ритмического, тембрового «перекрашивания» тем. Приведем лишь два примера из тематизма Шакунталы. Одна тема — светлая, страстная, полная грации и изящества (первая встреча Шакунталы и Душианты):

Moderato poco sostenuto



другая передает смятение, тягостные предчувствия ге-

роини (оркестровое вступление ко II акту), вызванные проклятием Дурваса.



При всем богатстве и многообразии музыкально-тематического материала в партитурах С. Баласаняна легко заметить глубокие внутритематические связи, большое интонационное единство и даже черты монотематизма, столь характерные для программных симфонических поэм, а в данном случае для хорео-симфонической поэмы. Несколько важнейших по своему образному значению интонаций, варьируясь, изменяясь, развиваясь пронизывают собою всю партитуру. Музыка балетов С. Баласаняна очень поэтична и по-настоящему вдохновенна. Ее отличает щедрость мелоса, красочность гармонического и оркестрового языка, богатство ритма, свобода многопластового полимелодического развития.

«Партитура С. А. Баласаняна, — писал В. Виноградов о музыке балета «Шакунтала», — пышна, роскошна, тонка, интимна, жанрово-выразительна, одним словом, очень разнообразна, но всегда обнаруживает тонкий вкус, мастерство, щедрую фантазию автора»¹.

¹ В. Виноградов. «Шакунтала», «Советская музыка», 1964, № 4.

В балетах «Лейли и Меджнун» и «Шахунтала» Баласаян как бы обобщил свою многолетнюю работу по изучению и творческому воссозданию музыки различных народов Востока. Умело и с большим художественным тактом использовал он различные жанры, ладо-интонационные, ритмические особенности, приемы орнаментики, типичные для музыки Индии, Таджикистана, некоторые подлинные народные мелодии, импровизационно-речитативные приемы,¹ характерные для индийских раги, своеобразный тембровый колорит восточных музыкальных инструментов.

Здесь и типичные мотивные обороты, и своеобразные лады, и характерная ритмика. Проявляя «чуткий слух» к ладовому колориту, композитор широко использует народные лады — миксолидийский, фригийский, лидийский, дорийский; минорные лады с высокой VI и низкой II ступенями, с высокими IV и VII ступенями, мажорные лады с низкими II и VI ступенями, с низкой VII ступенью, цепной и дважды цепной лад, а иногда и приемы полиладового письма.

Очень органично претворяет С. Баласаян в своей музыке богатейшую в своем разнообразии ритмику музыки Таджикистана и Индии. Особенно часто встречаются у него многообразные виды трех, шести- и семидольных размеров с различным внутренним членением, смешанные ритмы, полиритмия и разнообразные оstinatные формы.

Отличными примерами этому могут служить хотя бы «Шествие», «Танец юношей», «Танец девушек» из балета «Лейли и Меджнун», «Выход царской свиты», «Танец мужчин» и «Танец охотников» из балета «Шахунтала».

В основу танца охотников положена «бенгальская народная песня, живая, задорно-шаловливая, перенесенная в партитуру лишь с незначительными мелодико-ритмическими изменениями. Композитор строит на этой мелодии динамичную, исполненную буйной, кипучей энергии массовую сцену, причем сопровождение выступает здесь ничуть не менее важным компонентом художественного целого».¹

Вспоминая о пребывании в Индии и свои впечатления об индийской музыке, С. Баласаян писал: «Мы сегодня

¹ Н. Шахназарова и Г. Головинский. С. Баласаян. М. 1972. стр. 138.

восхищаемся звучанием национальных инструментов, нас завораживает оригинальнейшая метро-ритмика музыки Индии... Мы, слушая раги, постигаем гений народа, создавшего великолепные памятники культуры и непреходящие духовные ценности»¹.

Партитуры балетов С. Баласаняна изобилуют утонченной орнаментирующей мелизматикой, восходящей к авджи, народным формам дуэтов — лакаты, двухчастным песням и танцам — уфар и т. п. Интересные наблюдения над композиционными, ладо-интонационными, метроритмическими особенностями музыки Баласаняна содержатся в упомянувшейся ранее книге Н. Шахназаровой и Г. Головинского «С. Баласанян». В частности авторы справедливо отмечают и органичную связь музыкального языка композитора с народно-национальными истоками музыки Востока, и творчески активное их претворение и развитие. Кстати упоминаются и подлинные образцы таджикских и индийских народных мелодий, использованных в музыке балетов «Лейли и Меджнун» и «Шакунтала». В книге имеются и ценные замечания по поводу мелодики и тематизма в музыке Баласаняна. Особенно это касается примеров «прорастания» из единого интонационного зерна многообразных мелодико-тематических образований, а также самых различных видоизменений лейтмотивов.

Примечательны также наблюдения Н. Шахназаровой и Г. Головинского, свидетельствующие о том, что С. Баласанян «обнажает известную общность, действительно присутствующую некоторым жанрам народной музыки Индии и Армении». Как пример приводится использованная в балете «Шакунтала» мелодия индийской народной песни «Пардж», повествующей о трагической любви. «Отдельные интонационные обороты мелодии, — пишут авторы, — вызывают ассоциации с армянской народной музыкой, в частности, с ашугскими импровизациями...»².

Как уже говорилось, биография Баласаняна сложилась так, что он был в постоянном общении с жизнью и культурой многих стран Востока. Юные годы, проведен-

¹ «Советская музыка», М., 1972, № 6.

² Цит. книга, стр. 139.

ные в Туркмении, Грузии, творческая связь с Арменией и Таджикистаном, неоднократные поездки в Индию...

Кроме названных балетов он создал множество других произведений на восточную тематику: «Остров Индонезии», «Афганские картинки», «Афганская сюита», «Рапсодия на темы песен Рабиндраната Тагора», обработки народных песен Индии, Африки, вокальные циклы на слова камерунского поэта Элолонга Эспанья Иондо и др.

Вдумчивый и тонкий музыкант, С. А. Баласанян не только изучил, но буквально сжился с музыкой этих народов.

Трудно переоценить тот вклад, который внес С. Баласанян в музыкальную культуру народов Востока. И это не раз отмечалось в печати.

Но через все творчество композитора проходит бережно лелеемая им тема Армении. Его перу принадлежат интереснейшие обработки песен Комитаса, Саят-Новы для голоса с оркестром, ряд романсов на тексты В. Теряна, А. Исаакяна, «Армянская рапсодия» и «Семь армянских песен» для симфонического оркестра, шесть пьес для скрипки, фортепиано (обработка песен из «Этнографического сборника «Комитас») и другие. Написанные с большим вкусом и мастерством, с тонким ощущением духа, характера, интонационной природы армянской музыки и поэзии, эти произведения С. Баласаняна по праву могут быть отнесены к числу лучших в армянской музыке.

В сороковые годы С. Баласанян приступил к работе над оперой о Советской Армении, о возвращении на родину армян-репатриантов (по либретто Шайбона). Далее следовали замыслы опер и балетов о Саят-Нове, Ара Прекрасном. Рассказывая о своих дальнейших творческих планах, композитор говорит: «Надеюсь осуществить мечту всей моей жизни — написать балет или оперу на армянскую тему».

Осенью 1973 г. на сцене Ереванского театра оперы и балета была осуществлена в новой интересной хореографической редакции постановка балета С. Баласаняна «Лейли и Меджнун». Спектакль прошел с громадным успехом.¹ Хочется пожелать, чтобы армянскому зрителю были пока-

¹ Балетмейстер А. Асатрян, дирижер Ю. Давтян, художник С. Арутюнян.

заны и другие музыкально-сценические сочинения композитора и прежде всего его балет «Шакунтала».

Многие годы С. Баласанян живет в Москве, является профессором Московской консерватории, ведет большую работу в Союзе композиторов РСФСР. Но и здесь, неизменно, Армения, Восток остаются в центре его творческих интересов.

Главу о С. Баласаняне хочется завершить словами не раз цитируемого видного советского композитора В. Фере:

«В музыке С. Баласаняна есть блеск и роскошь оркестровых красок, разнообразие звучностей, сказочная фееричность в распределении света и теней. Композитор предстает здесь как умный и тонкий мастер, обладающий неистощимой изобретательностью».¹

¹ В. Фере. Цят. статья, стр. 70.

ГЛАВА V

ЛЕГЕНДА О ШАМИРАМ

(Григорий Егиазарян и его балет «Ара Прекрасный и Семирамида»)

Свое особое и очень значимое место в армянском советском музыкальном театре занимают балеты Григория Ильича Егиазаряна. Талантливый и чрезвычайно самобытный композитор, видный музыкально-общественный деятель, педагог, воспитавший множество молодых музыкантов и создавший свое направление в армянской музыке, Гр. Егиазарян является одним из ведущих композиторов старшего поколения. Его произведения—песни и камерно-инструментальные пьесы, театральная и кино-музыка, особенно симфонические и музыкально-сценические сочинения (симфоническая поэма «Армения», симфония «Раздан», скрипичный концерт, симфоническая картина «Восход солнца», балеты «Севан», «Озеро грез») — по праву вошли в «золотой фонд» армянской музыки и пользуются любовью слушателей.

Жизненная судьба Гр. Егиазаряна сложилась драматично. Родился он в 1908 году в селе Блур Сурмалинского уезда (Западная Армения), в крестьянской семье. Быт, нравы простых людей, прекрасная природа воспитали в будущем музыканте уже в те юные годы не только любовь к жизни, восторженное преклонение перед ней, но и умение чутко воспринимать ее в красках, звуках. Здесь же он начал постигать богатейший мир армянской народной музыки, ставшей для него впоследствии неисчерпаемым источником вдохновения.

Но не только это. Уже в те юные годы Гр. Егиазарян столкнулся с самыми страшными сторонами жизни. Он оказался свидетелем, более того, непосредственной жертвой трагедии, постигшей народ в годы первой мировой войны. Спасаясь от преследования турецких войск, тысячи армянских семей покидали свои насиженные места и устремлялись в Восточную Армению. На пути беженцев ожидали болезни, голод, смерть, жестокая расправа захватчиков. В это жуткое время погибла вся семья Гр. Егиазаряна. Лишь он один выжил, навсегда сохранив тяжелые воспоминания об этих страшных годах.

Наступил резкий перелом в судьбе юноши. Ему удалось добраться до Восточной Армении, где в ожесточенных революционных боях рождалась новая жизнь. Гр. Егиазарян был зачислен музыкантом-трубачем в полковой оркестр знаменитой Одиннадцатой Красной Армии (той самой, во главе которой стояли С. Орджоникидзе и С. Киров). Перед юношей раскрылись совершенно иные стороны жизни, новые человеческие отношения, идеалы, полные революционной романтики.¹

Далее — годы учения в Москве, завершившиеся окончанием композиторского отделения Московской консерватории по классу выдающегося мастера Н. Я. Мясковского. Поистине разительные контрасты сопутствовали юному музыканту еще на пороге его жизни.

В Москве молодой композитор постигает основы подлинного композиторского мастерства.

В 1936 году Гр. Егиазарян возвращается в Армению. Здесь разворачивается его разносторонняя деятельность — педагогическая, общественная, композиторская. Сейчас он — профессор Ереванской консерватории имени Комитаса, где ведет класс композиции, является членом Правления Союза композиторов СССР и Армянской ССР. За большие заслуги в развитии музыкальной культуры республики он удостоен звания народного артиста Армянской ССР. Так простой крестьянский мальчик из села Блур стал известным деятелем советской музыкальной культуры.

Основная тема всего творчества Гр. Егиазаряна — Армения, ее прошлое и настоящее, жизнь, труд, героическая борьба народа, величественная и прекрасная природа.

¹ Подробно о жизни Г. И. Егиазаряна см. в книге К. Худябашян, «Григорий Ильич Егиазарян», Ереван, 1966 (на арм. яз.).

Диапазон творчества Гр. Егиазаряна достаточно широк; это и эпико-героические повествования, и сочные жанровые, пейзажные зарисовки, и восторженная опозитизированная лирика. Но, пожалуй, больше всего удаются ему яркие красочные, словно выхваченные из самой жизни картины народных празднеств, шествий, трудовых процессов, насыщенные воздухом пейзажи, своеобразный музыкальный *plain air*. Музыка Гр. Егиазаряна отличается большой красочностью, свежестью гармонических и оркестровых средств, богатством и разнообразием ладоинтонаций, ритма. Часто, слушая ее, возникают ассоциации с музыкой Дебюсси, Равеля. Если же говорить о традициях армянской классической музыки, получающих дальнейшее развитие в творчестве Гр. Егиазаряна, то здесь следует прежде всего назвать традиции Комитаса и А. Спендиарова, конечно претворенных очень по-своему и по-новому.

Для музыки Гр. Егиазаряна характерны большая обаятельная конкретность, «эримость» и своеобразная театральность, что, несомненно, сказалось на пристрастии композитора к музыкально-сценическому жанру, к музыке для драматического театра и кино. Им сделано музыкальное оформление спектаклей «Венецианский купец» Шекспира, «1905 год» Д. Джабарлы, «Геворк Марзпетуни» Мурацанна, «Ара Прекрасный» Н. Заряна, «Дядя Багдасар» А. Пароняна; написаны музыкальные комедии «Льстец» по А. Пароняну и «Новый Диоген» по Г. Сундукяну.

Первый балет композитора — «Севан» (1956 г.) был написан на современную тему. Он рассказывал о жизни и борьбе советской молодежи, затрагивал вопросы нравственности, морали, дружбы, любви, долга. Балет содержал картины нового быта, труда, природы, выразительные характеристики действующих лиц.

Свежо звучащая, колоритная музыка балета подкупала своим лиризмом, поэтичностью, органичной связью с армянским народным творчеством. Многие номера балета и прежде всего прелестный групповой танец девушек, созданный на основе народной лирической песни «Нубар, Нубар», красочное «Шествие» (именно оно заставляет вспомнить по богатству колорита некоторые произведения Дебюсси, Равеля), а также выразительные лирические адажио и драматически напряженная симфоническая картина («Прорыв плотины») вошли в число лучших произве-

дений армянской музыки. Хочется напомнить приводимые ранее слова прославленной советской балерины Галины Улановой: «Мы радовались тому, что этот спектакль — свидетельство неустанных поисков решения новой темы в балетном жанре, что перед нами один из этапов интереснейшей работы по созданию хореографического спектакля, герои которого наши современники с их чувствами, с радостями и печальми «сегодняшнего дня»¹.

Наряду с этим в печати отмечались и некоторые недостатки балета, касавшиеся в основном его либретто, но сказавшиеся в какой-то мере и на его музыкально-хореографической драматургии.

В 1968 году Ереванский театр оперы и балета показал балет Гр. Егизаряна «Озеро грез» (либретто М. Мнацаканяна)², в котором частично использованы некоторые сюжетные положения, а также и отдельные лучшие музыкальные номера из «Севана». Среди них и «Нубар, Нубар», и «Вечерний танец», и «Танец рыбаков» (сейчас названный просто мужской танец), и пастушеский танец. Впрочем либретто балета «Озеро грез» совершенно новое. Написаны и новые музыкальные эпизоды. Здесь прежде всего отметим полный динамики, энергии и напора молодежный «Танец труда». Резко синкопированный ритм, постоянная смена акцентов-упоров то на одной, то на другой доле такта насыщают этот танец какой-то особой силой и молодым задором. Очень современно звучащий, он интонационно восходит к исконно армянским древним плясам мужественности.

В балете «Озеро грез», как и в «Севане», повествуется о жизни сегодняшней молодежи в одном из колхозов Армении. Так же, как и в «Севане», в музыке нового балета много света, жизни, лиризма; своеобразное преломление нашли в ней мотивы, интонационные обороты армянской народной музыки.

Еще создавая свой первый балет «Севан», Гр. Егизарян проявил стремление сблизить две сферы своего творчества — танцевальную и симфоническую; склонность к танце-

¹ Г. Уланова. Театр решает новую тему. «Советская культура», 1956, № 16.

² Дирижер А. Катанян, балетмейстер М. Мартиросян, художник Р. Налбандян.

вальным ритмам, пластике движения с отличным чувством оркестрового колорита и тяготением к развернутым симфонизированным формам. Так, наряду с отдельными замкнутыми танцевальными номерами в балете была развернутая симфоническая картина («Прорыв плотины»), а также использована музыка из его симфонической картины «Восход солнца». Кроме того в отдельных номерах проявлялось и стремление симфонизировать самый танец. И все же эти две сферы чаще существовали параллельно, чем органично спаянными.

В «Озере грез» тенденция насыщения музыки балета симфоническими эпизодами, картинами проявляется еще интенсивнее. Кроме уже упоминавшихся симфонических картин — «Восход солнца» и «Прорыв плотины» — здесь включена еще, довольно уместно, прекрасная музыка из симфонической поэмы «Армения» Гр. Егиазаряна. Это сочинение, созданное, как уже говорилось, в годы войны и по праву вошедшее в число лучших произведений армянской музыки, проникнуто удивительной поэтичностью, драматизмом и героикой. Очень органично войдя в музыку балета (в начале и в конце — в апофеозе), симфоническая поэма «Армения» как бы слилась с нею, усилила ее симфоничность, масштабность, придала завершенность ее форме.

Сам композитор назвал балет «Озеро грез» — романтической поэмой о нашей молодежи. Танцевальные номера балета занимают место своеобразных интерлюдий в общем симфоническом развитии музыки.

В 1970 году в дни празднования 50-летия Советской Армении балет «Озеро грез» был удостоен Государственной премии Армянской ССР.

Еще с юных лет Гр. Егиазаряна увлекали сюжеты легенд, сказаний, романов, связанных с историческим прошлым Армении и среди них особенно об Ара Прекрасном и Шамирам (Семирамида).

«Сюжеты, связанные с армянским царем Ара Прекрасным и ассирийской царицей Семирамидой, меня привлекали давно большим драматизмом, яркой красочностью, и, я бы сказал, «театральностью» исторических событий, могучими страстями и сильнейшими контрастами положений», — говорит Гр. Егиазарян.

И действительно, в истории древнего мира трудно найти сюжет более значительный, яркий, насыщенный эпохальными событиями, конфликтами и острейшими контрастами:

Армения и Ассирия, вольнолюбие и захватничество, верность и измена, благородство и коварство, любовь, ревность, ненависть. Все это благодарнейший материал, словно рассчитанный для сцены, в частности, для музыкально-хореографического спектакля. Кстати, если говорить о музыкальном жанре, то известно немало опер, созданных на сюжеты о Семирамиде (вспомним хотя бы известную «Семирамиду» Россини). Очень распространена легенда об Ара Прекрасном и Семирамиде в армянской культуре, начиная еще с великого историка V века Мовсеса Хоренаци и до известного советского писателя Наири Заряна. Семирамиде и Ара Прекрасному посвящали свои произведения художники (например, Вардгес Суренянц, создавший в начале XX века свою известную картину на этот сюжет), композиторы (Александр Спендиаров также работал над оперой «Шамирам») и другие.

Как уже указывалось выше, Григорий Егиазарян написал в годы Великой Отечественной войны музыку к драматическому спектаклю по пьесе Наири Заряна «Ара Прекрасный и Семирамида», поставленному на сцене Ленинаканского драматического театра.

С тех пор Гр. Егиазарян не перестает работать над монументальным, красочно-живописным историческим балетом «Ара Прекрасный и Шамирам», призванным воссоздать с позиций советского художника сложную картину взаимоотношений древней Армении с ассирийской империей.

«Для меня важно было постичь всю глубину исторической и нравственной проблематики легенды об Ара Прекрасном и Шамирам, найти то главное, что запечатлела в ней память народная, снять все случайное, внешнее. Только после этого я смог найти подход к ней, как автор музыки,— говорит Гр. Егиазарян. — Я обратился к самому патриарху нашей исторической летописи Мовсесу Хоренаци и стремился в его писаниях найти ключ к идейно-художественной концепции своего балета».

Сперва композитор работал с известным балетмейстером Л. Лавровским, столь преждевременно скончавшимся в 1967 году, затем с М. Мартиросяном и Т. Искусдаряном. Последний вариант либретто, который и лег в основу спектакля, готовящегося к постановке в театре оперы и балета им. Спендиарова, написан В. Галстяном и А. Асатрянном.

«Балет должен быть овеян ароматом народного танцевального искусства,— говорит Гр. Егиазарян. — Конечно, классика — это основа, ее нельзя забывать и отрицать. Но поиски в современном балете должны происходить в сфере национального пластического искусства».

Трехактный балет «Ара Прекрасный и Шамирам» завершен. Некоторые его отрывки прозвучали в концертном исполнении в Ереване, в частности, во время VII съезда композиторов Армении в 1973 г. В ближайшее время намечена его постановка в Ереванском театре оперы и балета. Детальное знакомство с историей создания балета, с его партитурой, либретто, с интересными мыслями и намерениями автора, затрагивающими всю совокупность творческих проблем вплоть до сценического, хореографического, декоративного решения, наконец, впечатление от концертного исполнения музыки балета дают возможность уже сейчас познакомить читателя с этим произведением и высказать о нем свои некоторые предварительные суждения.

Балет «Ара Прекрасный и Шамирам» интересен не только тем, что в нем затронута бессмертная тема, воссоздающая обстановку, конфликты, характеры и страсти древнейших времен, но и тем, что он написан композитором, чрезвычайно самобытно мыслящим, обладающим своим индивидуальным почерком, высоким мастерством, обладающим способностью, углубляясь в исторические дали, сохранять чувство современности, современный «угол зрения» не только в общей трактовке темы, но и во всей своей многокрасочной «палитре» выразительных средств.

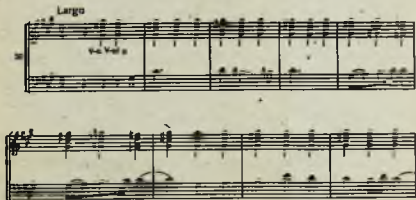
Прежде всего несколько самых общих соображений. Балет «Ара Прекрасный и Шамирам» по своему композиционному строению и характеру во многом отличен от «Озера грез» и от «Севана». Оно вызвано, конечно, различием сюжетов, а также некоторыми новыми тенденциями в трактовке балета самим композитором. Это — последовательно проявляемая склонность к крупной форме, «крупному штриху», сквозному симфоническому развитию. Танец и симфонизм здесь уже сливаются в некоем органическом синтезе.

В отличие от первых балетов, где композитор избегал каких-либо лейттем, лейтинтонаций, здесь он создает выпуклые, рельефные, обобщенные лейтхарактеристики, лейтмотивы, лейттемы, лейтгармонии, лейтритмы глав-

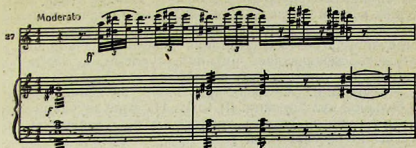
ных героев, которые играют определенную роль во всей драматургии балета. Это прежде всего характеристики Ара, Нвард, Шамирам и Саргона. Причем интересно, что с этими «персональными» характеристиками возникают и более широкие обобщающие, далеко идущие ассоциации. Кстати, в представлении композитора возникают, по его словам, и соответствующие этим героям цвета: Ара — золотой, цвет солнца; Нвард — голубой, цвет неба, чистоты; Шамирам — пурпурный — цвет страсти, крови; Саргон — черный — цвет зла, коварства, смерти.

Уже в симфоническом вступлении, следуя друг за другом, возникают эти лейттемы. У медных инструментов (сперва трубы и валторны, а затем тромбоны и труба) мужественно, героично звучит лейттема Ара. Она в то же время создает ощущение эпохи, давности и значительности событий, которым предстоит развернуться в балете. Вслед за темой Ара на фоне тремоло струнных и «царапающих» аккордов арфы у деревянных духовых появляется капризный, своенравный рисунок лейттемы властной, коварной и обольщающей Шамирам. Далее проходит на маршевом фоне лейтмотив военачальника Шамирам — Саргона — воинственно-зловещий клич трубы.

И, наконец, появляется лирически одухотворенная, мягко опеваемая сопутствующими голосами, лейттема Нвард. В дальнейшем, по мере развития действия с музыкой Ара Прекрасного и Нвард, будут связываться представления о свете, жизни, человечности, верности, правде, патриотизме.



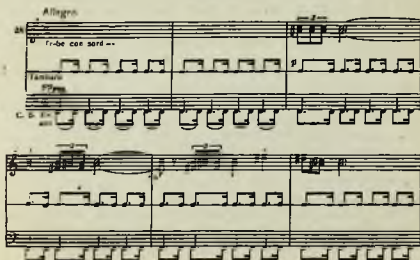
Музыка же Шамирам и Саргона будет вносить ощущение воинственности, властолюбия, неукротенных страстей, коварства.



Эти две интонационные сферы в своих взаимоотношениях составляют основу интонационной драматургии музыки балета.

В прологе и первой картине в развернутых массовых сценах возникает образ эпохи, дается экспозиция Ара и Нвард.

Издали приближается возвращающееся с победой войско, предводительствуемое Ара Прекрасным. Идут воины, несут трофеи, ведут пленных, слышится гул голосов, топот ног. Восторженно встречает победителей народ. Сосредоточенное Largo (вступление) сменяется шумным Allegro (оживленным маршем).



На остигатных ритмических фигурах у труб звучит победная музыка. Она становится все ближе; вступают все новые голоса, группы инструментов, возникают многопластовые звуковые наслоения. Своеобразный архаический колорит музыке здесь придают гармонические последовательности — цепь септаккордов с увеличенными трезвучиями, а затем сочетания квартовых аккордов, непрерывно сменяющаяся ритмика, суровые, мужественные «языческие» унисоны и т. п.

Музыка этих симфонизированных вариаций доходит до большой кульминации *fff tutti*. На фоне звучания ударных и струнных (также трактуемых по «ударному») торжественно вступает лейттема Ара.

Постепенно музыка победной сцены затухает, расслаивается.

Следующая картина переносит нас в древнеармянский языческий храм. Все приглушено, окутано дымкой таинственности, высокие своды храма, светильники. И в музыке сумеречные блики струнных, словно резонирующее эхо — приглушенные фразы валторн. Интонационное «пространство» раздвинуто по крайним регистрам. Возникают задумчивые фразы (ходы квинтами) кларнета и фагота. У флейты и английского рожка слышится выразительная молитвенная мелодия. Наконец, тихо вступает женский хор молящихся за победу армянского народа, затем включаются мужские голоса. Резко контрастируют «застылая» в небольшом диапазоне и равномерном движении мелодия хора и целеустремленное в своем движении «вверх» звучание оркестра. Возникают обостряющие общее эмоциональное напряжение противодвижения, сильные подъемы звучаний к *fff*.

Резкий срыв. На фоне литавр, отбивающих сложную в своем размере ритмическую фразу, хор жрецов поет в унисон суровую мелодию, напоминающую армянские древние песнопения. Его оттеняют мягкие краски, хор девушек, и, наконец, все сливается в едином восторженном гимне (в храме стало известно о победе Ара). Нвард (по преданию дочь богини Анаид и жена Ара Прекрасного) готовится к встрече мужа. Она окружена служанками, подругами, восхваляющими ее красоту и добродетели. Радостно, весело звучит хор девушек, близкий своим ладоинтонационным складом, всем характером, типичными

припевами «Лэ, лэ, яр» армянским крестьянским лирическим песням.

В следующих картинах резко противопоставлены друг другу «мир» ассирийский и армянский. Уже в оркестровом вступлении, а затем в большой развернутой сцене во дворце у Шамирам, зритель включается в иной по сравнению с I-ми картинами круг образов, в иную интонационную сферу: пышность, роскошь, чувственность, все то, что связывается в представлении с «висячими садами Семирамиды». Героике Ара здесь противостоит воинственность; целомудренной чистоте Нвард — неукротимые страсти Шамирам. И соответственно и в музыке вместо чистой диатоники — насыщенность хроматизмами, пентатонными созвучиями, целотонными звукорядами, утонченно-чувственными интонационными скольжениями, красочной роскошью тембровых напластований в оркестре. Да и весь «Восток» здесь в музыке более условный.

На громадных подносах вносят девушек — танцовщиц. На фоне повторяющихся фраз струнных басов словно извивается скользящая, хроматизированная мелодия (дерево и струнные).

Начинается общая пляска — мужественная, воинственная (тромбоны, потом трубы). Затем прелестная музыкально-хореографическая акварель — танец рабынь и вновь общая пляска.

В это время Адад-Нирар, воин-ассириец, служащий в войсках Ара, приносит Шамирам весть о победах армян.

Резкое переключение действия. Вновь страна Наири (древнее название Армении). Народ, Нвард встречают победоносное войско Ара Прекрасного. Разомкнутое сценой во дворце Шамирам вновь продолжается действие I-ой картины. Вариации Ара Прекрасного, встреча с Нвард и ликующее завершение всей картины.

Дворец царя Ниноса — мужа Шамирам. Воинственные танцы. Воины разыгрывают сцену боя со львами. В центре Саргон. Гул разгоряченных голосов, тяжелые ходы квартами в басах (Pesante). Звучат тамтам, тарелки, большой барабан. Характерная ассирийская тема (подсказанная в свое время композитору Мушегом Агаяном) постепенно разрастается, ускоряется в своем движении, динаминизируется сменяющимися резкими акцентами, присвистом флейт (piccolo), захватывает все новые голоса.

Возникает широко орнаментированное, многопластовое, густотканное оркестровое полотно.

За всем этим наблюдает погруженная в свои мечты Шамирам—небольшая интерлюдия с ажурными арпеджио арф и знойной, изысканно хроматизированной мелодией английского рожка.

Интерлюдия непосредственно подводит к одной из центральных и лучших сцен балета — танцу Шамирам. Это своеобразный музыкально-хореографический портрет красивой, нежной и неистовой, коварной и властолюбивой женщины. Звучат завораживающие фразы у деревянных и медных инструментов, мелькает лейттема Шамирам. Музыка все время очень изменчива: завораживающие, обольщающие или лирически мечтательные эпизоды сменяются воинственными кличами, иступленными порывами оргии. Это какая-то экстатическая самоотдача танцу. Внимание всех присутствующих приковано к Шамирам, захвачено ее танцем. А в это время Саргон убивает Ниносу.

В знак траура по царю Ниносу — большая ритуальная сцена «срезания волос». Огни светильников, жрецы, грандиозные фигуры идиолов. На мерном ритмическом фоне (виолончели, контрабасы и арфа) ползучими терциями появляются завораживающие фразы. Они пронизывают собою все голоса оркестра. Шамирам срезают волосы. Она танцует траурный ритуальный танец, который постепенно переходит в танец-мечту об Ара. Музыка насыщается лирически экспрессивными интонациями, появляется широкая импровизационная мелодия (с характерными пентатонными оборотами и целотонными тетрахордами). Шамирам передает Адад-Нирару письмо и свои волосы для передачи Ара. И вот уже на Шамирам одеяние царицы. Она вступает на трон.

Страна Наири. Дуэт Нвард и Ара. Хор девушек восхваляет Нвард. Струнные подхватывают и развивают мелодию хора. Атмосфера душевной чистоты, целомудрия, позитивности. Звучат интонации народных девичьих лирических песен. Всей сцене присуще высокое этическое начало.

Далее следует также написанная в армянском народном духе развитая сцена «праздник граната» во дворце Ара. Появляющийся Адад-Нирар вручает Ара послание Шамирам.

Ара в тяжелом раздумье (выразительная тема у скрипок и виолончелей), ему чудится Шамирам, которая под-



Балет «Лейли и Меджнун», Ереван.
Лейли — Э. Минацаканян, Меджнун — А. Гаспарян, Иби-Салом — О. Диванян.



Балет «Шакунтала». Рига.
Шакунтала — В. Вилдинь, Дурьманте — Г. Ритенберг.



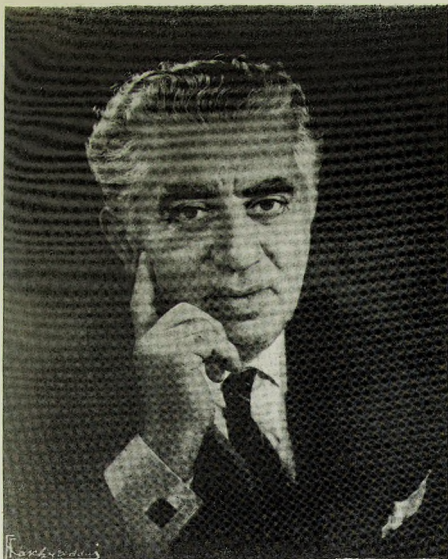
Опера «Сяят-Новя». Ереван.



Балет «Гаянэ». Ереван.



Балет «Гаянэ». Лейпциг.



Арам Хачатурян.

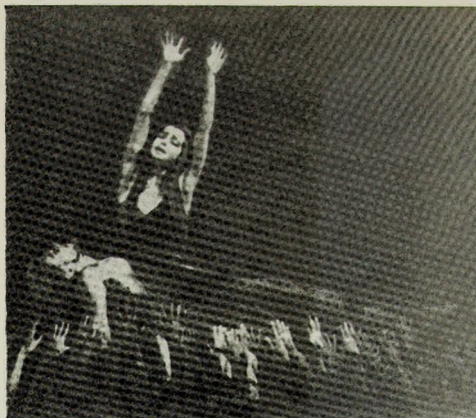


Балет «Спартак». Ереван.



Балет «Спартак».

Большой театр СССР. Красс — М. Лхепა.



Балет «Спартак». Большой театр СССР.
Финальная сцена. Спартак — В. Васильев, Фригия — Е. Максимов.

ходит к нему, извиваясь обнимает... Но когда он очнулся от этого видения — в его объятиях Нвард. Ара решительно отвергает послание Шамирам и отсылает со своим ответом к ней Адад-Нирара. Вся эта сцена — большое симфонизированное *pas de trois*, насыщенное напряженной экспрессией.

Третий акт — трагическая развязка конфликта и жизнеутверждающий финальный апофеоз.

Шамирам объявила войну Армении и приказала доставить ей в золотых сетях Ара Прекрасного. Нвард молится за успех похода Ара. Ее мольба выражена в полном глубокой печали и лиризма адажио, сопровождаемом хором девушек.

Развертывается большая симфоническая картина битвы. В напряженном драматическом развитии сталкиваются интонации армян и ассирийцев, лейттемы Ара, Шамирам, Саргона. Это яркая многопластовая, изобилующая полифонически развитыми эпизодами, сильными контрастами, нарастаниями, кульминациями и спадами, батальная звуковая картина.

Саргон коварно, предательски подкравшись сзади, убивает Ара.

Завершающий апофеоз. Ара погиб, но остался бессмертным в памяти народа, обожествившем его, как символ верности, отваги, физической и духовной красоты.

ГЛАВА VI

ПОСВЯЩЕНИЕ ВЕЛИКОМУ АШУГУ

(Опера Александра Арутюняна «Саят-Нова»)

В июне 1969 года на сцене Ереванского государственного академического театра оперы и балета состоялась премьера новой оперы Александра Арутюняна «Саят-Нова».

Саят-Нова — гениальный армянский ашуг, поэт, певец, музыкант. Его вдохновенные стихи, песни пользуются поистине всенародной известностью и любовью во многих странах Ближнего Востока и особенно в Закавказье. Примечательно, что он писал и пел на армянском, грузинском и азербайджанском языках. Творческое наследие Саят-Новы завоевало признание во всем мире. Валерий Брюсов — один из лучших знатоков и ценителей армянской культуры — писал в своем предисловии к сборнику «Поэзия Армении»: «Истинно прекрасное создали и лучшие из ашугов, среди которых первое место занимает Саят-Нова, поэт XVIII в., величественный, многообразный, потютчевски чуткий и, как Мюссе, страстный; один из тех первоклассных поэтов, которые силой своего гения уже перестают быть достоянием отдельного народа, но становятся любимцами всего человечества»¹. В. Брюсов писал также, что Саят-Нова — «певец, вознесший поэзию ашуга на недостижимую высоту».

Саят-Нова личность исключительно яркая, многогранная, цельная, характер глубокий и сложный. Он был пора-

¹ В. Брюсов. Поэзия Армении в ее единстве на протяжении веков. Сб. «Поэзия Армении», Москва, 1916.

зительно красив и своим внешним обликом вызывал в памяти вдохновенные изображения поэтов, музыкантов на древневосточных миниатюрах. Стройная фигура, тонкие прекрасные черты лица, волнистые волосы, красивые выразительные глаза, то задумчивые, печальные, то горящие, страстные... Мягкость, нежность, поэтичность сочетались в Саят-Нове с мужеством, отвагой, чувством достоинства, непреклонностью в суждениях и действиях, а горячее сердце влюбленного ашуга — с мудростью поэта-мыслителя, правдолюбца, со смелостью и отвагой гражданина — верного сына родины.

Саят-Нова — лирик, философ, гражданин, страстный поборник дружбы и братства народов; его имя всегда связывается с представлением о гуманизме, борьбе за справедливость, любовь, свободу человеческой личности. В стихах и песнях Саят-Новы с огромной обобщающей силой запечатлен целый мир мыслей, чувств, чаяний трудового народа, его горести и радости, его протест против социального неравенства, его этические, нравственные идеалы. Вот пример художника, неразрывно связанного с народом, его мудростью и чувством прекрасного, с многовековой народной художественной традицией. В творчестве Саят-Новы народная поэзия и музыка возвысились до совершенства классических образцов. Песни, стихи Саят-Новы поражают глубиной мысли, возвышенностью чувств, совершенством художественной формы, богатством поэтического и музыкального языка.

Саят-Нова (1712—1795 гг, настоящее имя Арутюн Саядян) прожил яркую чрезвычайную интересную жизнь, насыщенную острыми драматическими событиями, полностью, до последнего дыхания отданную служению родному народу, истинному искусству. Народный поэт-певец пронес через всю свою жизнь возвышенную, чистую и преданную любовь. И ее он воспел с такой силой, нежной страстью, восторженностью и тоской, что она отозвалась в сердцах тысяч людей.

Личность, творческое наследие Саят-Новы не раз привлекали к себе внимание деятелей смежных видов искусств. К его жизненной биографии, к его песням и стихам обращались художники и скульпторы, работники театра и кино, черпая в его творчестве свое вдохновение. Известны многочисленные живописные и скульптурные портреты

Саят-Новы, изображенного в восточном костюме вместе с неизменной кяманчой. В тени деревьев в одном из скверов столицы Армении—Ереване стоит чудесный памятник-родник с рельефным скульптурным портретом ашуга (скульптор Ара Арутюнян).

Мелодии, созданные Саят-Новой, легли в основу крупных симфонических и музыкально-сценических сочинений армянских композиторов.

В 50-х годах интересное оперное либретто о Саят-Нове написал А. Адамян. Тогда же к мысли создать оперу о Саят-Нове обращался Арам Хачатурян.

Свою творческую дань любви, уважения к памяти Саят-Новой и восхищения его произведениями отдал и композитор А. Арутюнян, создавший оперу о великом ашуге.

Народный артист СССР, талантливый композитор, видный музыкально-общественный деятель Александр Арутюнян внес значительный вклад в развитие армянской музыки нашего времени. Круг творческих интересов его широк и разнообразен. А. Арутюнян является автором многих произведений различных жанров и форм, в том числе «Кантаты о Родине», концертов для трубы с оркестром, голоса с оркестром, фортепианных пьес, хоро-симфонического «Сказа об армянском народе», «Оды о Ленине», симфонии, симфонииетты, «Праздничной увертюры», кино-и театральной музыки и т. п. Основная тема всего творчества Арутюняна — Армения. В его произведениях — красочные картины природы, быт родной страны, композитор повествует о печальном, трагическом прошлом, о борьбе народа, горячо и страстно воспекает счастливую жизнь Советской Армении, духовную красоту нового человека. Именно это последнее составляет основной пафос творчества Арутюняна. Музыка его, при всем разнообразии оттенков, отмечена светлым восторженным лиризмом, поэтичностью, большим эмоциональным напряжением, чувством «радости бытия». Ярко-самобытная, мелодичная, выразительная, она органично связана с богатыми истоками армянского народного и ашугского искусства. Любовь Арутюняна к армянской народной музыке проявилась уже в детском возрасте. В 1927 году, когда ему было семь лет, его услышал выдающийся композитор классик армянской музыки Александр Афанасьевич Спендиаров. Мальчик исполнил свои детские сочинения. Спендиаров, оценив яркое творческое дарование мальчика,

отметил как ценнейшую особенность, которую следует всячески развивать, — близость начинающего музыканта к родной ему народной музыке. Встреча со Спендиаровым осталась навсегда в памяти А. Арутюняна, сохранившего до сих пор верность творческим заветам, принципам своего первого учителя.

Позднее, занимаясь в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса в классе композиции у прекрасного педагога Вардкеса Григорьевича Тальяна (сына известного ашуга Шерама), молодой композитор изучал различные музыкальные дисциплины, теорию композиции, все более углублял свои познания в области армянской крестьянской, городской, ашугской музыки. В дальнейшем А. Арутюнян совершенствовался в Москве у профессора Г. И. Литинского.

В творчестве Арутюняна своеобразно претворились традиции национальной музыкальной классики и достижения новой, армянской советской композиторской школы.

Творчество Арутюняна многогранно. Некоторые его сочинения написаны в монументальных масштабах эпического искусства, другие представляют собою красочные жанровые зарисовки, третьи — стремительные, жизне-радостные скерцо. Но о чем бы ни писал композитор, на всем лежит печать искренней задушевности, лирической настройки. Конечно, прежде всего это ощущается в своеобразных лирических центрах, имеющих в каждом его произведении. Вспомним хотя бы прекрасную колыбельную из «Кантаты о Родине», медленные разделы, побочные партии в концертах, симфонии и т. п.

Музыка А. Арутюняна оптимистична, ее образы отличаются сочностью, полнокровностью, эмоциональностью.

На страницах «Советской музыки» не раз освещалось творчество Арутюняна, давалась характеристика его различным произведениям. Еще в 1949 году в обстоятельной статье А. Шавердяна¹ содержались меткие и, в основном, верные ориентиры к пониманию и оценке творчества этого композитора. Появлялись статьи различных авторов и в последующие годы. Здесь же пойдет речь лишь об опере «Саят-Нова».

¹ А. Шавердян. А. Арутюнян и его «Кантата о Родине». «Советская музыка», 1949, № 4.

Прежде всего хочется подчеркнуть непосредственную связь оперы А. Арутюняна с предыдущими произведениями композитора. В ней легко проследить черты, идущие и от крупных хоро-симфонических сочинений композитора (в народно-хоровых сценах), и от его симфонии (в симфоническом развитии, системе лейттем), и от сольных вокальных произведений (становление вокального мелоса, напевность, кантилена). В опере вновь проявились многие привлекательные стороны творчества Арутюняна прошлых лет. И, вместе с тем, в ней можно заметить и новые черты. Музыка Арутюняна стала глубже, обобщеннее, развитие ее мыслится в более широких масштабах, а тематизм претерпевает более многообразные трансформации. Кроме того это первое музыкально-сценическое произведение автора, первая его опера. До этого А. Арутюнян всегда проявлял интерес к музыке программной, связанной с конкретным сюжетом, драматическим действием, к музыке для кино и театра.

Мысль создать оперу о Саят-Нове появилась у А. Арутюняна давно. Биография Саят-Новы, его песенное творчество представлялись композитору типическим выражением каких-то очень существенных сторон жизни Армении, национального характера, национальной художественной культуры, мыслей и чаяний народа.

«С чувством огромного волнения и трепетом, которые не оставляли меня до последнего момента, я приступил к созданию оперы о Саят-Нове. Я отлично представлял себе всю сложность и ответственность этой задачи, но ничего не мог поделать с собою,— образ Саят-Новы привлекал меня с непреодолимой силой. В создание оперы я вложил всего себя, многие годы раздумий, исканий, отчаяний и надежд... Стремясь найти интонационный язык, гармонию, приемы тематического развития наиболее соответствующие всему духу, характеру, стилю песен Саят-Новы, я перепробовал множество вариантов. Судить об опере будет народ, для которого образ Саят-Новы так же священен, как и для меня».

Либретто оперы написано Акопом Ханджяном. Оно отличается театральностью, хорошим ощущением сценарной драматургии, хотя порою однотипность сценических положений, некоторая перегрузка бытовыми деталями рожают местами известную статичность (например в I акте).

Действие оперы протекает в старом Тифлисе (в XVIII

веке), на майдане (восточном базаре), во дворце грузинского царя Ираклия II, в покоях царевны Анны, в Ахпатском монастыре. Перед зрителем проходят рыбаки, крестьяне, торговцы, ремесленники, придворные, ашуги, монахи, канатоходцы, вражеские воины — пестрый и разноликий люд. Возникает ощущение времени, обстановки, «типических обстоятельств», в которых развивается действие, сталкиваются герои, раскрывается судьба Саят-Новы.

По замыслу композитора, опера представляет собою своеобразный триптих с условными подзаголовками: 1 акт — Саят-Нова — народ; 2-й акт — Саят-Нова — дворец; 3-й акт — Саят-Нова — Ахпат. И как рефрен, через всю оперу проходит тема прекрасной и чистой любви Саят-Новы к Анне. Именно эта сквозная сюжетная тема любви придает опере лирическую взволнованность, поэтичность, окрашивает музыку в восторженно-страстные и элегически-печальные тона.

Конечно, вряд ли можно требовать, чтобы в рамках трехактной лирико-драматической оперы было бы рассказано о всех перипетиях благородной и трагической жизни Саят-Новы, были бы раскрыты все стороны его яркой и многогранной личности. Опера имеет свои возможности, свои законы типизации. В опере «Саят-Нова» убедительно и правдиво воплощены некоторые существенные стороны жизненной судьбы Саят-Новы, его духовного мира: кровная связь с народом, протест против социального неравенства, горячий патриотизм, возвышенная любовь, верность своему чувству и призванию.

Взаимоотношения Саят-Новы и Анны, тема любви играют большую, сквозную роль в драматургии оперы. Они насыщают оперу глубокими душевными переживаниями, лирикой, романтической взволнованностью. Любовные монологи, дуэты Саят-Новы и Анны относятся к лучшим страницам оперы. Одни из них полны страстного излияния чувств, восторженных признаний, другие — мучительной тоски расставания, отчаяния.

Столкновение любви молодых людей с непреодолимым препятствием — социальным неравенством, насыщает оперу напряженным драматизмом, экспрессией, нарастающей к финалу, придает ей значение не только лирической, но и социальной драмы.

Саят-Нова в опере не только влюбленный ашуг, поэт-лирик, но и патриот, борец, человек не мыслящий себя вне

своего народа, посвятивший ему искусство, неразрывно связанный с судьбой родной страны. Никакие посулы или угрозы не способны заставить Саят-Нову изменить родной стране, своему призванию, своей любви. Таким предстает он и в I акте — в сцене состязания с прославленным персидским ашугом, и во II-ом акте — во дворце, и в финале оперы, когда перед лицом смерти он с гордостью и презрением бросает врагам: «Уйти?... Предать родину!.. Презренные!.. Саят-Нова не изменник!..»

ՍԱՅԱՏ ՆՈՎԱ
САЯТ-НОВА

mf

Ու - ըս - ճալ, ու - ըս - ճալ ինձն ու - ղոր - մե

mf

՛լի, Սա - յար - Նո - վե՞ն ի՞նչ քո հալ է.

իր հա - ջարդի՞ն ա մուր կանգ մած -

mf

Опера содержит ряд массовых хоровых сцен. Среди них хор рыбаков (в I-м акте), воплощающий силу, мужество и трудолюбие народа. Выразителен полифонический

хор народа (из того же акта), оповещающий о предстоящем выступлении Саят-Новы.

Композитор стремился найти для каждого образа свой круг интонаций. Наиболее широк он в характеристике образа Саят-Новы. Музыка, раскрывающая сложный мир переживаний ашуга, полна экспрессии, горячего чувства, эмоциональных «взлетов и падений». Ее интонационная основа — армянская народная и, главным образом, ашугская музыка.

Интонационный язык Анны мягок, нежен, лиричен, речь царя Ираклия II-го полна достоинства и выдержки, грузинского князя — отмечена пылкостью, надменным высокомерием, няньки — задушевностью и сердечностью. В грузинских сценах (особенно во II акте) композитор чутко претворил некоторые мелодические обороты, ладо-интонации, характерные для музыки Грузии; в теме же иранского ашуга или в симфоническом эпизоде нашествия персов слышатся интонации персидских мугамов.

Музыкально-сценическая драматургия оперы «Саят-Нова» развивается на основе контрастов. Так, в I-м акте мягкие пастельные краски в изображении раннего утра пробуждающегося города сменяются сочной, пестрой картиной шумного майдана с песнями, плясками, народными загадками шута, выступлениями канатоходцев, состязанием ашугов. Пышной праздничной сцене во дворце Ираклия II-го (II акт) с грациозными танцами девушек противопоставлена глубокая и драматичная сцена в Ахпатском монастыре (III акт), куда уединился с сердечной мукой Саят-Нова. С большой силой передана здесь душевная драма Саят-Новы. В соответствии с драматическим содержанием в сценах Ахпатского монастыря сталкиваются в звучаниях сосредоточенно-отрешенный хор монахов (в его основу положено песнопение «Сурб, сурб»¹ из Патарака² М. Екмалияна); глухие и тревожные удары церковного колокола; доносящаяся издали крестьянская трудовая песня «Оровел». В мыслях, в сердце Саят-Новы неотступно царит образ Анны, ему чудится ее голос, вновь появляются лейттемы Анны, любви, Саят-Новы.

Отчаяние («Устал я от мира этого») сменяется надеждой, радостью от встречи утреннего рассвета («Слава бо-

¹ «Свят, свят».

² Месса.

гу, начался новый день»). Но вот сперва издали, а затем все ближе и громче звучит воинственная агрессивная музыка нашествия персов (четыре трубы, валторны в унисон и зловещее глиссандо тромбонов).

С тревогой, гневом, болью за судьбу родины, народа, Саят-Нова восклицает: «Проклятие! Опять кровь, огонь! Молитвы не спасут... Только оружие!»

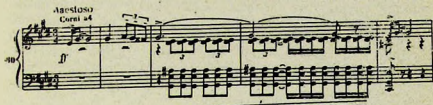
Острота основного конфликта, драматизм сценических положений сочетаются в опере с большой экспрессией в выражении чувств героев, с общей лирико-романтической настройкой.

Музыка оперы мелодична, напевна. Построенная на основе законченных номеров (песня, ария, ариозо, ансамбль и т. д.), она вместе с тем проникнута сквозным музыкально-драматургическим развитием, в котором, как увидим дальше, большую роль будут играть лейттемы, лейтмотивы. Знакомясь с партитурой оперы «Саят-Нова», оценивая по достоинству ее самобытность, присущие ей особенности авторского стиля, почерка, нельзя не заметить одновременно и ее преемственную связь с традициями национальной оперы, в основном А. Тиграняна (главным образом «Давид-бек») и А. Спендиарова («Алмаст»).

С момента возникновения замысла оперы перед композитором, естественно, как одна из важных творческих проблем вставала проблема музыкального языка, отношения к песенному наследию Саят-Новы. Может, обойтись без его мелодий? Но Саят-Нову трудно представить без его всенародно любимых песен, в которых запечатлелись мысль, голос сердца, муки и мечты поэта-певца. А если использовать их, то как, не исказив песен ашуга чуждыми стилистическими приемами, перевести их в новую художественную систему с иными жанровыми, драматургическими закономерностями, иными формами? Как найти соответствующие средства современного оперного искусства с его богатыми выразительными возможностями? Какими приемами вовлечь мелодии, интонации песен Саят-Новы в сквозное симфоническое развитие? Наконец, как соотносить место песен Саят-Новы — замечательного ашуга XVIII в. со своим собственным музыкальным языком композитора XX века — нашего современника. Все эти вопросы сложные (тем более, что песенное наследие Саят-Новы уже давно стало достоянием народа, любимо им) и ответ на них

может дать лишь творческий поиск, талант, вдохновение композитора, помноженное на мастерство.

Думается, что А. Арутюнян поступил совершенно правильно, не побоявшись этих трудностей, и включил в музыку оперы мелодии ряда лучших песен Саят-Новы, насытив ими партитуру оперы. На основе их интонаций, попевок строятся развернутые музыкальные номера, их мы слышим в репликах хора, в подголосках, в симфонических эпизодах. Некоторые же песни Саят-Новы приобрели в опере значение лейттем. Это, прежде всего, мудрая и печальная песня «Дун эн глхэн» («Твой светел ум»). Отличающаяся большой экспрессией, импровизационно-распевным характером мелодии, своеобразием ладо-интонационного строения (лад с двумя увеличенными секундами).



Как известно, к песне «Дун эн глхэн» армянские композиторы обращались не раз. Вспомним хотя бы А. Спендиарова, положившего эту мелодию в основу одного из разделов своих симфонических «Эриванских этюдов», и А. Хачатуряна, использовавшего интонации этой мелодии в балете «Гаянэ» (картина «Рассвет»).

Тема эта возникает уже в увертюре оперы (сперва у палторн, а затем в дуэте скрипок) и сразу же с первых звуков оркестра вводит слушателя в атмосферу выразительного мелоса Саят-Новы, связывая с мыслями и настроениями ашуга.

В дальнейшем тема появляется в важнейших местах оперы, в моменты драматических, эмоциональных кульминаций, там, где наиболее полно раскрывается образ Саят-Новы.

В зависимости от развития действия она звучит то восторженно-страстно, то тревожно-скорбно, то протестующе-гневно. Звучит она и в отсутствие Саят-Новы, когда народ говорит о нем, или же когда к нему мысленно обращается Анна.

Большую роль играют в опере мелодии (также имеющие значение лейттем) и других песен Саят-Новы — «Кямани» («Кяманча»), «Кани вур джани» («Пока я мил тебе»), на которой, в частности, построен полный отчаяния его монолог во II акте, когда он сталкивается с неизбежностью разлуки с возлюбленной («Что делать мне?.. Плакать?.. Рыдать?.. Нет!..»).

В использовании мелодий Саят-Новы А. Арутюнян проявил большой художественный такт и вкус, сумел сделать их элементом своей музыкальной речи.

Приемы «вовлечения» мелодий Саят-Новы в музыку оперы очень различны, вплоть до свободного симфонизированного развития отдельных их мотивных элементов, интонаций. Иногда же композитор «уходит в тень», как бы оставляя слушателя наедине с Саят-Новой и его песнями. На такую творческую скромность «пойдет» не каждый автор, а тем более обладающий столь богатым собственным мелодическим даром, как Арутюнян. Здесь невольно вспоминаются комитасовско-спендиаровские традиции, традиции русских классиков с их любовным и уважительным отношением к народному мелосу.

Сохраняя своеобразие авторского индивидуального почерка, свои гармонии, свои приемы полифонического письма, А. Арутюнян вместе с тем сближает их с ладо-интонационными особенностями музыки Саят-Новы, с интонациями его поэтической речи, с его приемами строения строф, рифм и т. п., а по существу со всем армянским гусано-ашугским стилем. Это сказывается во многом и, в частности, в народно-ладовой основе гармонии Арутюняна, в мелодической природе гармонических связей.

«Что касается гармонии, вернее гармонического языка, применительно к мелосу Саят-Новы,— пишет А. Арутюнян,— то они самые различные: тут и принцип ладовой гармонии, и принцип энгармонизма, бесконечно меняющихся гармоний, основой которых является оstinатный бас, но не в басовых регистрах, а в средних, что также характерно для инструментальных сопровождений песен Саят-Новы, а ещё оstinато в верхних регистрах».

Часто применяет композитор столь характерные для ашугского искусства свободно импровизационные построения музыкальных фраз, интонационные повторы, варьирования, ладовую переменность, типичные кадансы и т. п.

На этой основе возникает и речитативно-декламационное начало в опере.

Основоположники армянской классической музыки Комитас и Спендиаров не раз подчеркивали, что наибольшие возможности обработки и развития народных мелодий в крупных формах профессиональной музыки дает полифония. Позднее это утверждал и классик армянской советской музыки Арам Хачатурян. А. Арутюнян также использует приемы полифонического письма, широкой мелодизации музыкальных линий, взаимоопевания голосов, одновременного сочетания, столкновения различных музыкальных тем и т. д. Характерен в этом отношении полифонический хор народа, ансамбли, упомянутый выше финал III акта. Ясная, свободная от какой-либо «перегрузки» образная инструментовка оперы содержит в соответствии с сюжетом и замыслом места, где умело подбирая и сочетая тембры симфонического оркестра, композитор добивался эффекта звучания, напоминающего звучание народных инструментов, в частности, бессменную спутницу Саят-Новы — кяманчу.

«Мелодический дар Арутюняна неисчерпаем,— пишет С. Аксют. — Он сам как бы становится ашугом, только ашугом высокой и современной профессиональной школы. Поэтому и песни самого Саят-Новы, представленные в опере, и реминисценции из фольклора Закавказья органично слиты с оригинальной музыкой автора и неотделимы от нее»¹.

Создавая оперу о прекрасной и печальной любви Саят-Новы, композитор сознательно избегал чрезмерно сгущенных красок, крайних обострений звучаний, словно боясь исказить благородную красоту и возвышенность образа замечательного ашуга, замутнить кристально-чистый источник его поэзии и музыки.

Ереванский театр оперы и балета имени А. Спендиарова вложил много сил и творческой заинтересованности в постановку этой оперы.

Постановщик и режиссер Р. Джербашян (консультант нар. арт. СССР Вартан Аджемян) нашел целостный стиль спектакля, интересные смысловые детали, выразительные мизансцены, убедительные характеристики героев. Хо-

¹ С. Аксют. Поэма любви и мужества. Газ. «Советская культура» 29 ноября 1969.

чется лишь пожелать в дальнейшей работе над спектаклем преодолеть известную статичность и однотипность мизансцен в I акте и добиться большей суровости, сдержанности, внутреннего напряжения в сценическом поведении хора в финале оперы (пока что здесь много «бутафорской» суетни).

Большая работа проделана дирижером А. Катаняном, хормейстером Р. Айвазяном, балетмейстером З. Мурадяном.

Отличное впечатление оставило художественное оформление спектакля: лаконичные, легкие, выразительные декорации создал Р. Налбандян. Особенно хочется отметить декорации II акта—дворец царя Ираклия; III акта—Ахпатский монастырь. Великолепны, отмечены превосходным вкусом костюмы (Е. Донцова). Каждый из них индивидуален. В своих же сочетаниях они создают удивительно живописные сопоставления красок. Быть может, только несколько надоедает слишком часто спускаемый занавес—заставка с изображением города. Здесь следовало бы найти нечто более обобщенное, связанное с самим Саят-Новой и его поэзией.

Главную роль Саят-Новы исполнили заслуженные артисты республики В. Миракян и А. Айрян. Первый — порывистый, страстный; второй—более сдержанный, лиричный. С большим артистическим мастерством партию Анны исполнила народная артистка СССР Татевик Сазандарян, создав полный обаяния и пластической выразительности образ. Успешно выступила в этой роли также народная артистка Армянской ССР Г. Галачян, подчеркнувшая драматическую сторону образа, и молодая певица, заслуженная артистка республики Ольга Габеева, подкупившая зрителя женственностью, поэтичностью.

Саят-Нова — человек громадного обаяния, чрезвычайно разносторонний, многогранный. И не случайно каждый художник или писатель, скульптор или деятель кино, театра, стремившийся рассказать средствами своего искусства о жизни и творчестве замечательного ашуга, неминуемо отбирал и подчеркивал те стороны, которые были наиболее близки ему. А. Арутюняну оказались близкими вдохновенный лиризм, поэтичность, страсть и душевная боль поэта. И хотя, как указывалось выше, в опере есть и гражданственное начало, и народ, и социальный конфликт, но все это раскрыто, прежде всего, через призму романтического почествования, лирики переживаний и раздумий.

Создать оперу о Саят-Нове — задача чрезвычайно сложная и ответственная. Вероятно, возможны и здесь, как и в других случаях, различные решения, различные акценты. Можно представить себе, например, оперу, где взаимоотношение Саят-Новы и народа были бы показаны более разносторонние. Можно допустить более опосредованное претворение в авторском музыкальном языке мелоса Саят-Новы и т. п. Но это была бы уже другая опера! Здесь же речь идет о «Саят-Нове» Александра Арутюняна — самостоятельной художественной концепции, убеждающей и впечатляющей по-своему.

«Среди самых ярких моих музыкальных впечатлений последних лет я не могу не назвать оперу Александра Арутюняна «Саят-Нова», — говорил Д. Кабалевский. — Успех «Саят-Новы» — это успех всего нашего оперного творчества...». Кабалевский отмечал, что Арутюнян подошел к рассказу о Саят-Нове с позиций художника нашего времени, что использованные композитором песни Саят-Новы «обрели в опере новую жизнь» и ни разу не звучат как «вставные номера», нигде не выпадают «из стиля и характера, из симфонического движения всей музыки оперы, несущей на себе яркие приметы индивидуальности Арутюняна. И, вместе с тем, образ Саят-Новы нигде не растворяется в общей атмосфере оперы, в ее музыкальной ткани». Завершает свои отзывы Кабалевский словами: «Музыка оперы «Саят-Нова» написана А. Арутюняном мастерски. Она отлично звучит, всегда содержательна в своей образности и в высшей степени благородна».

В 1972 году опера «Саят-Нова» была поставлена на сцене Азербайджанского государственного театра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова.

Опера «Саят-Нова» была удостоена Государственной премии Армянской ССР.

ГЛАВА VII

МИРОВОЕ ПРИЗНАНИЕ

(Из сценической жизни балетов А. Хачатуряна)

60-ые и первая половина 70-ых годов были ознаменованы значительным расширением географических границ и масштабов сценической жизни произведений армянского оперного и балетного искусства. Одним из самых ярких и показательных примеров этому является сценическая жизнь балетов А. Хачатуряна «Гаянэ» и «Спартак». Прочно вошедшие в репертуар множества театров в Советском Союзе и за рубежом балеты А. Хачатуряна не только завоевали мировое признание, но и вошли в классику музыкально-хореографического искусства XX века. Возникли новые сценические редакции, многие из которых осуществлялись при участии композитора, появлялись самые различные идейно-художественные толкования этих произведений, различные сюжетные трактовки и т. п.

Поэтому в дополнение к сделанному ранее во II томе этого исследования подробному музыкально-драматургическому и стилистическому анализу балетов А. Хачатуряна целесообразно и интересно сейчас, по прошествии пятнадцати лет, вновь вернуться к этим произведениям, но уже в ином плане, характеризуя некоторые наиболее интересные и значительные их постановки, в частности, удостоенную Ленинской премии постановку «Спартак», осуществленную Ю. Григоровичем в Большом театре Союза ССР.

Балеты «Гаянэ» и «Спартак» — выдающиеся творения советского музыкального-хореографического искусства, отличающиеся глубиной идейно-образного содержания, яр-

костью художественного воплощения, огромным талантом и высоким мастерством автора. В этих произведениях нашли яркое выражение две ведущие идейно-тематические линии советского балета: одна — историко-революционная, героическая («Спартак»); другая — связанная с современностью, жизнью советского общества («Гаянэ»). Как отмечалось нами ранее, в этих балетах проявились многие характерные особенности, тенденции развития, эстетические принципы советского музыкально-хореографического искусства. В свою очередь они оказали большое воздействие на развитие балетного творчества и других композиторов.

«Гаянэ» и «Спартак» с огромной силой отразили в себе важнейшие и столь различные стороны творчества Хачатуряна — лирику и эпос, героiku и трагедию. Но вместе с тем и то общее, что присуще каждому его сочинению: неиссякаемый оптимизм, жизнеутверждающее начало, огромный темперамент, острое чувство современности, большую человечность, умение создавать музыку, отвечающую мудрому глинкаинскому принципу «равнодоступности».

Балет «Спартак» неразрывно связан с развитием героической линии в советском искусстве. Это произведение высокой и благородной идеи, неукротимого духа борьбы за свободу против насилия, тирании, рабства. Здесь уместно напомнить слова композитора, в которых подчеркивалась мысль, что, создавая балет «Спартак», он имел в виду «связь времен», не только прошлое, но и настоящее, не только борьбу рабов, гладиаторов против деспотии древнеримской империи, но и все разрастающуюся в XX веке борьбу народов различных континентов за освобождение от гнета колониализма, империализма, от всех видов насилия и деспотии в наше время.

«Мне кажется,— писал А. Хачатурян,— что тема Спартака и восстания рабов в древнем Риме имеет в наше время огромное значение и большое общественное звучание. Сейчас, когда все народы борются за свою независимость, когда колониализм окончательно рушится, нужно чтобы народы знали и вспоминали имена тех, кто еще на заре человеческой истории смело поднимались против поработителей за свою свободу и независимость»¹.

¹ А. Хачатурян. Балет «Спартак». Сборник статей «Спартак», М., 1958, стр. 7.

Отсюда — музыке балета абсолютно чуждо какое-либо стилизаторство; она звучит как живой голос современности, хотя и несет в себе приметы былой эпохи. В ней мы узнаем неповторимо своеобразный индивидуальный почерк Арама Хачатуряна — передового советского армянского композитора.

Музыка балета «Спартак» поражает своими грандиозными масштабами, действенной, многоплановой и целенаправленной драматургией, развернутостью форм, богатством выразительных средств. Это подлинная хорео-симфония со сквозным симфоническим развитием, разветвленной системой лейтмотивов и лейттем. Анализируя партитуру балета, нельзя не обратить внимание на яркие драматургические конфликты, антитезы, на объединение отдельных номеров, сцен, картин в монументальные композиции типа грандиозной сюиты «Пир у Красса», драматизированного рондо — сцены «В казарме», «Аппиева дорога» — и на само построение балета в целом как на своеобразно трактованную сонатную концепцию с резким противопоставлением и противоборством тем («партий») с экспозицией, разработкой, кульминациями, репризой, эпilogом. Громадную драматургическую роль играют в нем полифония, оркестровка, ритм — сильнейший фактор формообразования и импульс динамического развития.

Создавая свой «Спартак», А. Хачатурян мыслил его не только как симфонию звуков, но и как симфонию танца; он уже представлял свою партитуру в зримых пластических, театральных образах. Понимая и принимая специфический и по-своему условный язык хореографического искусства, композитор предъявляет к нему повышенные требования, считая, что прогресс в нем возможен лишь при условии преемственной связи с классикой и обязательного постоянного обновления и расширения образного содержания, средств выразительности, лексики. Хачатурян мечтал о таком сценическом воплощении своего балета, которое наиболее соответствовало бы его композиторскому замыслу и его пониманию героического жанра в балете. Ведь по существу, если говорить откровенно, героики такого масштаба балетное искусство до хачатуряновского «Спартака» не знало. Создав широкомасштабную музыку «большого дыхания», композитор предъявляет такие же требования к мастерству и фантазии балетмейстера, к его хореографическому языку, почерку. Хачатурян не прием-

лет хореографические штампы, выхолощенные, абстрактные, «пригодные на все случаи жизни» приемы, движения, «отанцовывание» каждой детали, дробность танцевальной, глосогической композиции, скудность и стереотипность средств.

«Меня удручает бедность хореографической лексики, удручает короткометражная фантазия многих балетмейстеров», — говорил Хачатурян. Как мелодия, тема, каждый интонационный оборот, включаясь в поток интенсивного симфонического развития, становится в симфонии элементом крупной формы, обогащаются и драматизируются, так и отдельный танцевальный или пантомимический номер в балете Хачатурян мыслит в контексте целого, как составную часть его в сквозном драматургическом становлении. Поэтому, кстати, трудно согласиться с существующей в некоторых наших театрах практикой произвольных купюр, перестановок и т. п.

Выше отмечались многогранность, многосторонность и вместе с тем единство идейно-образного содержания балета «Спартак», его жанровая многосоставность, органичное сочетание в нем театральности и симфонизма. Достигнуть гармонии всех этих компонентов при постановке «Спартак» — задача чрезвычайно трудная, сложная, требующая от театрального коллектива высокого мастерства и гражданского чувства, подлинного таланта и широкой культуры. В различных сценических воплощениях балета (разными театрами разными постановщиками) подчеркнуты те или иные стороны, те или иные черты его. Возникли различные сценические концепции, варианты, редакции. Музыкально-театральное произведение всегда воспринимается прежде всего и полнее всего, конечно, в сценической жизни.

Начало сценической жизни балета «Спартак» положено его первой постановкой, состоявшейся в 1957 году в Ленинграде на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Кирова (дирижер П. Э. Фельдт, балетмейстер — Л. В. Якобсон, художник — В. М. Ходасевич). Как уже отмечалось, эта постановка привлекла внимание своей яркой театральностью, зрелищностью, грандиозными масштабами, монументальностью. С выдумкой поставлены массовые сцены, передающие колорит эпохи: «Триумф Рима» — где перед зрителями проходят нескончаемым потоком легионеры Красса, пленные, шум-

ная пестрая толпа, а в многокрасочную картину победоносного возвращения Красса рельефно вписан выразительный центральный эпизод — к колеснице триумфатора прикованы пленные Спартак, Фригия и Гармодий. Характерны сцена «Цирк» с его азартом, жестокостью, ужасом смерти, с нарастающим потоком танцев-битв гладиаторов и красочно-декоративная, вакхическая, исполненная томности и эроса картина «Пир у Красса», а также эпизоды восстания в казарме гладиаторов и особенно стремительный бег с факелами вырвавшихся на свободу рабов.

Потрясает сцена, в которой перед Гармодием, предавшим спартаковцев, раскрывается вдали леденящая сердце картина своеобразной Голгофы — кресты с распятыми сподвижниками Спартака.

Выразительные мизансцены раскрывают взаимоотношения героев: полная поэзии и высокого этического начала сцена прощания Фригии и Спартака («Палатка Спартака») и столь отличная от нее по настроению, завораживающе-чувственная сцена обольщения Эгиной Гармодия.

С большой впечатляющей силой поставлен финал балета — сцена смерти Спартака, скорби Фригии и народа.

Замечательной находкой балетмейстера и художника явились «оживающие горельефы» (смерть раба, пир у Красса, битва воинов Спартака и Красса). Этот интереснейший прием был впоследствии перенят в некоторых последующих постановках. Одним из самых сильных мест спектакля явилась картина «Цирк», поставленная сильно, динамично, с большой экспрессией.

Большое впечатление оставили декорации и костюмы, отлично передающие «облик эпохи». В поисках новых выразительных средств, соответствующих содержанию и характеру балета об античной эпохе, балетмейстер обратился к пластике движений, жестов, танцев, запечатленных в античной вазовой живописи, напоминающих скульптуры Праксителя. Напомним в этой связи слова известной советской балерины Т. Вячесловой: «Кажется, если на мгновение остановить танец, созданный Л. Якобсоном, то из движения родится классическая скульптура»¹.

Ярко зрелищному, декоративному стилю спектакля, названного постановщиками «Картины из жизни Рима»,

¹ Сборник «Балетмейстер Л. В. Якобсон», Л., 1957, стр. 39.

соответствовало и все художественное оформление, и манера исполнения партий главных героев.

Спартак в исполнении Аскольда Макарова впечатлял скульптурной живописностью, атлетической выразительностью, монументальностью. Спартак у Б. Брегвадзе был более порывистым, стремительным, взволнованным и страстным.

С блеском выступали в роли обольстительной коварной куртизанки Эгины А. Шелест и Л. Тимофеева. Выразительно исполняли партии Гармония С. Кузнецов, И. Уксусников и Красса — Р. Гербек и Б. Шавров.

Правда, в свое время пресса отмечала и ряд недостатков в этой первой постановке «Спартак». Это относилось к некоторым произвольным изменениям в сюжетной линии балета, что привело местами к нарушению логики музыкальной драматургии, к перемещению смысловых акцентов, к неоправданным купюрам. Снятыми оказались столь важные для героической линии балета и очень интересные по музыке «Аппиева дорога», сцена спасения Спартаком во время пожара ребенка рабыни, танцы с «мечами» и «на щитах». Все это невольно ослабляло героическую тему балета. И наоборот, излишне подчеркнутыми оказались сцены, рисующие развращенный аристократический Рим. Отмечая уместное применение танца без пуантов, пластики оживающих античных фресок и скульптур, критика вместе с тем писала о чрезмерном использовании пантомим в ущерб танцевальному началу. Тем не менее этот спектакль пользовался и пользуется неизменным большим успехом у зрителя. Он явился значительным и интересным событием в советском музыкально-хореографическом искусстве, вызвал оживленные споры и, как уже говорилось, дал начало полнокровной сценической жизни этому талантливому произведению.

Общественность и пресса высоко оценили балет «Спартак» как одно из самых выдающихся новаторских творений музыкально-хореографического искусства XX века. В 1959 году за создание музыки балета «Спартак» А. Хачатурян был удостоен Ленинской премии.

«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»¹, — писал Д. Шостакович в 1957 году, вскоре после первой постановки.

Вслед за Ленинградом «Спартак» был поставлен на многих сценах Советского Союза и за рубежом, а симфонические сюиты, составленные из музыки балета, облетели весь мир.

В связи с премьерой в Будапештском театре лауреат премии Кошута композитор Эмиль Петрович сказал: «Я разделяю свой восторг вместе с публикой. Меня покорила музыка. Особенно было приятно, что именно венгерский хореограф смог так талантливо воссоздать на сцене темпераментный балетный спектакль в стиле Хачатуряна»².

После премьеры «Спартак» в Ташкенте дирижер, руководивший спектаклем, М. Ашрафи отметил: «Я считаю эту вещь одной из лучших в мировом классическом репертуаре. Революционный пафос, темпераментная искрометная музыка балета, истинно народный мелодизм отличают «Спартак»»³.

Балет «Спартак» идет в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске, Баку, Ташкенте, Харькове, Новосибирске, Львове, Одессе, Риге, Вильнюсе, Кузнецке, Саратове и других городах Советского Союза, а также в городах Германии, Польши, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Англии и других странах. В исторической перспективе сценической жизни балета и научного познания его партитуры многое прояснилось, отпали встречавшиеся поверхностные поверхностные оценки, появились новые критерии, балет завоевывал мировое признание. Большинство театров, обращаясь к «Спартаку», стремились подчеркнуть героико-освободительную линию балета, действенное начало его драматургии, искали новые средства для раскрытия его образов.

Не все постановки, конечно, равноценны в художественном отношении. В некоторых из них проявилось увлечение внешней зрелищной стороной, другие страдают излишней условностью, третьи — досадными купюрами. Но не они определяли ведущую линию сценической жизни балета, а другое — стремление найти адекватное сцени-

¹ Д. Шостакович. Арам Хачатурян. Сборник «Дружба». М., 1957, стр. 601.

² Цит. из газ. «Коммунист», Ереван, 15 мая 1968 г.

³ «Вечерний Ташкент», 17 октября 1967 г.

ческое воплощение великолепной музыки Хачатуряна. И каждая из постановок вносила что-то свое в общую задачу музыкально-хореографического «прочтения» и воплощения замысла композитора.

В очень разных по характеру и стилю постановках были открыты некоторые новые стороны замечательной партитуры Арама Хачатуряна. Все интенсивнее и ярче становилось звучание героико-освободительной темы, связанной с восстанием рабов-гладнаторов, а вместе с тем, все полнее раскрывался образ самого Спартака как героя-полководца и как человека с глубокими думами, чувствами и переживаниями. Напомним, что В. И. Ленин назвал Спартака «одним из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов около двух тысяч лет тому назад»¹. Прошедшие годы принесли много интересного в достижении более полной и точной интерпретации музыки балета.

Среди множества балетмейстеров, поставивших балет «Спартак», В. Вронский, Ю. Григорович, О. Дадашкилиани, И. Моисеев, А. Трегубов, А. Шикейро, М. Юсупов, В. Яacobson и другие.

Естественно, трудно в рамках небольшой главы остановиться на всех постановках «Спартака», сказать о всех тех, кто вложил в спектакли свой талант, мастерство, свои творческие искания. А подлинных открытий, находок, в частности, по линии углубленной передачи содержания хачатуряновского балета, его драматургии, характеров его героев, было немало.

Среди наиболее интересных и талантливых постановок нам хочется обратить внимание на работу Е. Чанги, осуществленную в Риге и Ереване.²

Помпезной монументальности, обилию внешних эффектов некоторых постановок Чанга противопоставил спектакли 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, — это действительно «Спартак», а не рассказ о том, как жили и «разлагались» римские патри-

¹ В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 29, изд. 4-е, 1950, стр. 444.

² Дирижер А. Каганян, художник А. Мирзоян.

ции... На протяжении спектакля образ народа является средоточием действия... Такой Спартак—герой, бунтарь, человек — пришел в спектакль из музыки Арама Хачатуряна»¹.

«Спартак» несколько раз ставился на сцене Большого театра Союза ССР. Впервые в 1958 году (балетмейстер Игорь Моисеев, дирижер Ю. Файер, художник А. Константиновский), а затем в 1962 году (балетмейстер Т. Якобсон, режиссер-консультант Э. Каплан, дирижер А. Жюрайтис, художники В. Рындин и В. Клементьев).

Выдающимся событием в сценической истории «Спартак» явилась его третья постановка в Большом театре Союза ССР в Москве в 1968 году. Спектакль был поставлен балетмейстером Ю. Григоровичем, дирижером Г. Рождественским и художником С. Вирсаладзе. В 1970 году этот спектакль был отмечен Ленинской премией.

Своеобразие новой московской постановки, прежде всего, в ее большой музыкальности, драматургической действенности, в том, что вся она исходит из трактовки хачатуряновской партитуры, как героической музыкально-хореографической симфонии, симфонии-балета, где прежде всего царит дух самой музыки, великолепно и по-новому раскрытой дирижером Г. Рождественским. Синтез музыки и хореографии, 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 и, конечно, на его хореографию.

Выявляя основную идею балета, Ю. Григорович не подчеркивает внешних атрибутов исторического, бытового декорума, стремясь дать более обобщенное и действенное раскрытие замысла. В отличие от некоторых других постановок в основе хореографии этого «Спартак» лежит танец. Но танец не в его прикладном бытовом, а образно-обобщенном, драматургически действенном значении. Как метко отмечает В. Ванслов, Ю. Григорович ставит не танцы на пиру, а пиршество в танце, не пляски в пастушеском стане, а пастушеский стан в пляске, не танцы во время восстания, а восстание в танце. Победное

¹ Е. Луцкая. Герой, бунтарь, человек, журн. «Советская музыка», 1962, № 6, стр. 86.

(Курсив — Г. Тигранова.)

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, полирующими и топчущими завоеванные земли, порабащившими угнетенные народы».¹ Широкие ассоциативные связи² вызывает современное осмысление авторами исторических событий древнего Рима. Все это соответствует музыке Хачатуряна. Отказавшись от традиционной крикливой сутолоки толпы и вставных номеров, Ю. Григорович поставил сцену «Рынок рабов» как «трагедию попорченной человечности». Громадное впечатление оставляет скульптурно рельефная, словно высеченная из камня картина — «Аппиева дорога». Опершись на шест стоит над дорогой пастух, а ниже лежат другие. Внезапно все оживает и начинается стремительный полный жизни и энергии пляс. Выразительна сцена смерти Спартака. Сражаясь с легионерами Красса, он оказывается вздернутым на копья и словно распятый повисает в воздухе. Пластическим рисунком и красками сцена «Мертвый Спартак на руках своих соратников» напоминает картины мастеров Возрождения. Интересно, смело и по-новому дано хореографическое решение индивидуальных образов героев, кстати здесь сведенных до своеобразного квартета — Спартак, Красс, Фригия, Эгина. По аналогии с современными формами симфонической музыки Ю. Григорович назвал свою постановку «Спартака» «спектаклем для четырех солистов с кордебалетом».

Интересно и смело хореографическое решение индивидуальных образов героев. Главные роли в новой постановке исполняли замечательные артисты балета.

Фригия — нежная, хрупкая, как чутко отметила Н. Кончаловская³, «почти бесплотная, как мученица на древних фресках» у Н. Бессмертной и «очаровательная в своей

¹ В. Ванслов. О спектакле «Спартак», М., 1968. (Курсив — Г. Тиранова).

² Надо сказать, что ассоциативные связи с современностью возникли и в других постановках «Спартака», начиная с его премьеры в Ленинграде.

³ Н. Кончаловская. Дорога к бессмертию. «Литературная газета», 1968, 17 апреля.

женственной покорности» у Е. Максимовой. Эгина — холодная, коварная, обольщающая своей чувственной красотой (Н. Тимофеева и С. Адырхаева). Но прежде всего это относится к исполнителям мужских ролей — противостоящих друг другу, непримиримых в своей борьбе не на жизнь, а на смерть — Спартака и Красса. Красс в прекрасном исполнении М. Либа и Б. Акимова — само воплощение воинственности, жестокости, властолюбия, иступленного самодовольства. Нельзя не запомнить его хищно агрессивные прыжки. Вместе с тем он «молод, красив... безудержный разгул страстей сочетается в нем с жестокой и холодной рассудочностью» (В. Ванслов). Спартак же — смелый, мужественный, решительный вождь оставшихся гладиаторов, умный полководец и вместе с тем человек, наделенный глубокими мыслями, высокими лирическими чувствами. Таким предстает он в исполнении В. Васильева и М. Лавровского (хотя каждый вносит в эту трактовку свои индивидуальные оттенки). Соответственно многообразна хореография Спартака. То это стремленные 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 раздумия.

Выдающаяся советская балерина О. Лепешинская, говоря о высоких достоинствах этого, по ее словам «необыкновенного балета» и о том, что балетмейстер Ю. Григорович проник в самый дух, характер музыкального замысла 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 вожака, возглавляющего освободительную борьбу. Балетмейстер раскрыл не только целеустремленную, мужественную силу Спартака, но и его величие, чистоту и, вместе с тем, наивную доверчивость»¹. О. Лепешинская

¹ О. Лепешинская. Необыкновенный балет. Журн. «Огонек». 1968, № 24, стр. 16.

действительно увидела и подчеркнула нечто очень существенное, заложенное в музыке Хачатуряна и раскрытое балетмейстером Ю. Григоровичем и артистами Васильевым и Лавровским — «характер Спартака в нем (в балете. — Г. Т.) — живой, лишенный плакатной банальности, монументальной статуарности». Как отмечалось выше, в музыке балета, наряду с героическими, пламенными интонациями, много лирически вдохновенных, трагедийных. Именно это передал Ю. Григорович, лепя свой пластически законченный, выразительный образ Спартака. В этой постановке весь балет строится на постоянном чередовании и взаимодействии массовых сцен и монологов героев¹. Это позволяет все время переключать внимание на различные планы, а иногда и усиливать напряженность драматического действия.

«Хореография этого спектакля наполнена мыслью. Здесь нет ничего формального. Весь «Спартак» — это точная архитектоника, равновесие пропорций при многозначности каждого образа. В «Спартаке» нет быта, нет точных примет времени. Мы хотели, чтобы на фоне римских камней, хранящих память веков, возникли события восстания рабов; чтобы высветились страсти и судьбы, близкие каждому поколению. Отсюда — эпичность балета и его крупные планы, которые как бы воочию говорят нам, что историю создавали живые люди»². Эти слова принадлежат замечательному художнику С. Вирсаладзе, создавшему художественное оформление спектакля. Впрочем слово «оформление» совсем сюда не подходит, ибо декорации — лаконичные, суровые и величественные (основанные на сочетании черного, серого и белого), выразительные пятна красного и желтого — цветов крови и золота, костюмы, то рельефно выделяющиеся, то сливающиеся с общим фоном, — играют активную роль во всей драматургии спектакля. От них веет античной трагедией, они усиливают эмоциональное воздействие спектакля. И здесь —

¹ Балетмейстер услышал в партитуре Хачатуряна не только «действие», но и интонационное выражение характеров героев, «движение мысли и души». Отсюда и введение монологов. Впрочем, не слишком ли их много?

² Цитируется по репортажу Н. Черновой «Спартак со всех точек зрения», прилож. к газ. «Известия» — «Неделя», 1968, № 18.

«связь времен», ощущение современности. Невольно вспоминается, что атрибуты фашистских полчищ Муссолини и Гитлера («ликторские фации с топориками», «легионный орел») были заимствованы из анналов древнего Рима.

«Крупный штрих», логика больших форм и интенсивного симфонического развития отличают и исполнительную трактовку дирижера Г. Рождественского. Здесь на одном звуковом полюсе мощный накал туттийных нарастаний, фортиссимо, стремительность *Allegro* и *Presto*, а на другом — проникновенность задумчивых лирических *Largo*, *Adagio*; выразительны даже паузы. Замечательный музыкант-дирижер сумел почувствовать и донести до слушателя ту «сонатную драматургию», о которой говорилось раньше. В этой связи закономерно смысловое объединение лейтем, лейтмотивов в своеобразные партии: темы Фригии, Спартака, гладиаторов с одной стороны, Рима, Красса, Эгны — с другой.

Чем больше раздумываешь над последней московской постановкой «Спартак», чем глубже осмысливаешь свои впечатления, тем больше воздаешь должное этому умному, талантливому, глубоко человечному спектаклю. В нем дано новое «прочтение» партитуры Хачатуряна, раскрыт ряд таких сторон, которые ранее не были замечены постановщиками.

И все же кое-что в этом ярком, проблемном спектакле представляется спорным. Трудно согласиться и здесь с купюрами, с некоторыми перестановками. Вряд ли оправдано снятие такой важной во многих отношениях картины, как «Цирк» (нельзя не вспомнить интересные, ярко театральные, драматургически действенные решения этой картины в постановках Л. Якобсона, И. Моисеева, Е. Чанги и др.). Ведь эта картина неотъемлема от всей композиции балета, от его идеи и стиля; она — важное звено в развитии драматургического конфликта, в ней с большой театральной наглядностью и драматической силой выявлен «лик эпохи», нравы Рима, его конфликт с поработченными народами. И это, казалось, вполне соответствовало общей концепции постановки Ю. Григоровича. Особое значение в картине «Цирк» имеет финальный кульминационный эпизод — Спартак, одержав победу во многих боях с гладиаторами, щадит поверженного раба и, наперекор требованию Красса прикончить его, втыкает меч в землю,

бросая вызов Риму своим мужеством и состраданием к побежденному. Вот один из важных моментов в утверждении гуманистической темы балета, в раскрытии человеческого образа Спартак. Вместо этого — короткий поединок двух рабов-гладиаторов. «В зал вталкивают двух гладиаторов. Жизнь получит тот, кто победит, и гладиаторы с завязанными глазами должны биться насмерть. С победителя срывают маску. Это Спартак. Монолог Спартак. Он убийца такого же невольника, как он сам. Что заставят его делать дальше? А что может сделать он? Чего он хочет?»¹

Это мельче, чем у Хачатуряна и Волкова. В основной авторской редакции балета эта сцена насыщена пафосом обличения и трагизма, истинной гражданственностью и человечностью. Здесь же она получает более личный характер, черты излишнего в данном эпизоде психологизма.

Правда, в музыкально-критической литературе встречались возражения против картины «Цирк», будто бы носящей лишь декоративно-зрелищный характер и лишенной необходимого драматургически действенного начала.

Но практика сценического воплощения многими театрами балета «Спартак» и, в частности, картины «Цирк» убедила в другом, что в партитуре Хачатуряна заключено не просто цирковое декоративное зрелище, а нечто значительно большее. С огромной впечатляющей силой композитор сумел не только нарисовать картину «буйного Рима», «кровавого зрелища боев гладиаторов», не только создать ощущение царящей здесь атмосферы азарта, бездушия, жестокости, но и выразить страдания рабов, гнев и муки умирающих гладиаторов, людскую трагедию. И не случайно, как трагический подтекст в музыке появляется гневно-скорбная секвенция *Dies irae*. В целом правы и О. Левашова, когда пишет, что «характеристичность и живописность в балете Хачатуряна сочетаются с приемами активного симфонического развития»², и С. Катанова, увидевшая в картине «Цирк» «...сплошное нарастание от первых, сумрачно тревожных танцев-игр к финальному массовому бою фракийцев и самнитов, где под конец впервые

¹ Из краткого содержания давней редакции сюжета. Сборник «Спартак», изд. Гос. изд. Большого театра Союза ССР, М., 1968.

² О. Левашова. Балет. «История русской советской музыки», т. IV, ч. 2-я, 1963, стр. 42.

появляется в ослепительном блеске звучная героическая тема «Спартака»¹.

Стоило ли отказываться от образа Гармония, столь рельефно обрисованного в музыке А. Хачатуряна и имеющего немаловажное значение в многоплановой драматургии балета. Ведь через него осуждается предательство, измена и усиливается по принципу контраста утверждение мужества, верности революции и свободе, воплощенных в образе Спартака. Кроме того, отсутствие Гармония в чем-то обеднило и образ Эпины, лишив ее конкретного объекта обольщения.

Трудно согласиться и с вольностью, с которой балетмейстер порой трактует отдельные лейтмотивы, лейттемы, меняя иногда даже их смысловое значение.

В целом же спектакль, поставленный Ю. Григоровичем, Г. Рождественским и С. Вирсаладзе в Большом театре, яркое событие в современной музыкально-театральной жизни. В нем бьется живая творческая мысль, он обладает убеждающей художественной концепцией, своим почерком. Он плодотворен еще и тем, что будит мысль, поднимает вопрос о художественных критериях и тем самым не закрывает творческий спор вокруг «Спартака». Думается, что в новых постановках мы увидим и новые художественные прочтения партитуры Хачатуряна.

«Спартак» Хачатуряна, несомненно, оказал и еще будет оказывать воздействие на развитие современного музыкально-хореографического искусства. В связи с постановкой «Спартака» в Будапеште известный балетмейстер Имре Экк отметил: «Это был большой праздник. Я думаю, что этот спектакль окажется этапным в развитии венгерского балета. Блестящая, великолепная, темпераментная музыка Хачатуряна, удивительно ярко передающая национальный характер, оказалась близка венгерским исполнителям».² Описывая успех «Спартака» в Праге, П. Экштейн подчеркивал, что Хачатурян внес «значительный вклад в современную танцевальную драму»³.

¹ С. Катанова. О музыкальной драматургии советского балета. Сб. «Музыка советского балета», М., 1962, стр. 124.

² «Премьера балета «Спартак», газ. «Коммунист», Ереван, 1968, 22 мая.

³ P. Eckstein. Bedeutendes Erstaufführungen.—«Musik und Gesellschaft», 1957, № 12, стр. 37—38.

Особенно заметно влияние Хачатуряна на музыкально-хореографическое искусство советского Востока и прежде всего Армении. Достаточно в этом отношении назвать хотя бы балеты «Вечный идол» Э. Оганесяна и «Прометей» Э. Аристакесяна. Интересные, оригинальные по музыке, они вместе с тем в чем-то продолжают и развивают линию хачатуряновского «Спартак».

Сценическая жизнь «Спартак», несомненно, будет шириться, развиваться. И хочется думать, что в будущих изданиях будут учтены сильные и слабые стороны театральных постановок, созданных до сих пор.

В наше время обостренных международных классовых боев «Спартак» — спектакль о непримиримой революционной борьбе против насилия, колониализма и деспотизма, за свободу поработанных народов, за счастье и достоинство человека — приобретает особое художественное и политическое значение. При всех различных постановочных стилях и почерках балет «Спартак» всегда воспринимается как высокая народная героическая трагедия, как произведение, способное служить благородной цели, утверждению великих идей революции, свободы и гуманизма.



Совершенно в иных связях и в иной плоскости предстает балет «Гаянэ». В отличие от пафоса историко-революционной темы «Спартак», монументальных масштабов стиля «Al fresco», композиционного строения, приближающегося к сонатно-симфоническому циклу, «Гаянэ» привлекает своей поэтичностью, сочностью народных жанровых сцен, красочностью пейзажных зарисовок, вдохновенным лиризмом главной героини — Гаянэ. В отличие от балета-симфонии «Спартак» «Гаянэ» можно назвать балетом-поэмой, музыкально-хореографической рhapsодией на народные темы. В партитуре «Гаянэ» А. Хачатурян проявил отличный вкус, исключительную бережность в подходе к народным песенным и танцевальным образцам, замечательное мастерство в их художественной обработке, пересмыслении и симфонизации. В «Гаянэ» музыка Хачатуряна сверкает всеми красками радуги и во многом вызывает ассоциации с солнечной палитрой Мартироса Сарьяна.

Воспевая духовную красоту советской женщины, ее верность Родине, воспевая новую жизнь, свободный труд, братскую дружбу народов Советского Союза, авторы балета вместе с тем клеймят позором врагов нашего социалистического Отечества.

Сценическая жизнь «Гаянэ» сложилась не менее интересно, чем у «Спартака». Первая постановка, осуществленная (1942) Ленинградским академическим театром оперы и балета им. Кирова в годы войны (театр тогда находился в эвакуации в Перми), отличалась подчеркнуто патриотическим, гражданским пафосом, подкупающей искренностью и лиризмом. Тема стойкости и подвига женщины, солидарности советских людей, их преданности Родине зазвучали с большой силой. Отрицательные же образы, в условиях военного времени, приобретали конкретный облик вражеских диверсантов, заброшенных в нашу страну. Именно они вместе с Гико и подожгли колхозный урожай.

Постановочный коллектив, работавший с большим подъемом, возглавлялся дирижером П. Фельд, балетмейстером Н. Анисимовой, художником Н. Альтман.

С большой выдумкой были поставлены народные сцены, многочисленные массовые и сольные танцы, ансамбли. Балетмейстеру удалось найти органичный синтез движений классического балетного танца и пластики армянского народного хореографического искусства. Через весь балет, как образный рефрен, проходила партия Гаянэ в прекрасном исполнении Н. Дудинской и Т. Вячесловой. В многообразных интонационно-пластических перевоплощениях (в соответствии с развитием драматического сюжета) возникал волнующий, полный женственности и поэзии образ Гаянэ. Особенно запомнились ее танцы в 1-ом акте, знаменитая колыбельная и светлые, радостные танцы в последнем акте. А с каким озорством, живостью, изяществом была исполнена партия Нунэ (А. Шелест и Ф. Балабина), сколько сдержанной страсти было в партии Айши (Н. Анисимова). Им подстать мужские образы Армена (К. Сергеев, С. Каплан), Карэна (А. Зубковский), Гико (Б. Шавров).

Под несмолкаемые аплодисменты шел финальный акт балета — целая россыпь танцев различных народов — русского, армянского, грузинского, украинского, курдского, — своеобразный апофеоз нерушимой дружбы братских народов Советского Союза. В условиях военного времени этот

идейный мотив балета приобретал особый политический смысл.. Небывалую популярность завоевал «Танец с саблями».

Балет «Гаянэ» сразу же снискал горячие симпатии аудитории, получил высокую оценку прессы и был удостоен в 1943 г. Государственной премии.

«Музыка «Гаянэ» покоряет слушателя необыкновенной насыщенностью, жизнью, светом, радостью. Она рождена любовью к своей Родине, и ее замечательным людям, к ее богатой красочной природе,— писал Д. Кабалевский.— В музыке «Гаянэ» много мелодической красоты, гармонической свежести, метро-ритмической изобретательности. Ее оркестровое звучание великолепно»¹.

Но уже в первой постановке балета «Гаянэ» обнаружилось известное несоответствие между достоинствами великолепной музыки Хачатуряна и недостатками либретто. Актуальное по теме и драматическому конфликту, прогрессивное по идейной направленности, оно страдало известной упрощенностью в развитии действия и схематизмом в обрисовке некоторых образов (в частности Казакова).

Отсюда, очевидно, и возникло стремление различных театров в своих постановках находить не только новые сценические, музыкально-хореографические решения, но и предлагать зрителю совершенно иные сценарии с очень различными сюжетами. Впрочем и сам композитор, считая первую редакцию балета основной, тем не менее специально подчеркнул, что не отказывает театрам в праве на продолжение поисков новых сценических, хореографических решений. В предисловии к изданию клавира в новой редакции (М. 1962), в корне отличающейся от первой, композитор написал: «Как автор я еще не окончательно убежден, какой из сюжетов лучше и вернее. Мне кажется, этот вопрос решит время». И дальше: «Эта публикация, наряду с существующим изданием первой редакции, предоставит театрам и балетмейстерам возможность выбора в будущих постановках».

Сам включаясь в творческие поиски и эксперименты балетмейстеров, А. Хачатурян в соответствии с требова-

¹ Д. Кабалевский. «Емельян Пугачёв» и «Гаянэ». Сб. «Советская музыка», 1943, № 1, стр. 53—54.

ниями новых сценариев и постановочных решений создавал и новые музыкальные номера.

Балет «Гаянэ» поставлен большим количеством театров как в Советском Союзе, так и за рубежом и прочно вошел в их репертуар. С огромным успехом он идет на сценах Москвы (Большой театр Союза ССР, театр оперы и балета им. В. Немировича-Данченко и К. Станиславского), Ленинграда (театр оперы и балета им. Кирова и Малый оперный театр), Еревана, Киева, Свердловска, Тбилиси, Баку, Одессы и других городов. Исключительной популярностью пользуются во всем мире три симфонические сюиты, созданные композитором на основе музыки «Гаянэ».

Большинство театров в своих постановках исходило из основной редакции, внося в нее лишь те или иные коррективы, нюансы, меняя локальную окраску, выделяя и подчеркивая тот или иной идейный мотив, ту или иную сюжетно-тематическую линию. Главным было стремление сохранить в неприкосновенности музыку Хачатуряна и найти пути ее наиболее полного раскрытия средствами хореографии и сценического действия. Это, безусловно, ведущая линия в сценической жизни балета. Ей, в частности, следовали и Ленинградский театр оперы и балета им. Кирова в своих последующих постановках и Ереванский театр оперы и балета им. Спендиарова в первой постановке (1947).¹

Сохраняя (полностью или частично) основную редакцию музыки балета, они создавали новые сценарии (обращались к новым сюжетам), делали купюры, перестановки, зачастую меняя весь характер и жанровую определенность балета. Такова, например, постановка в Ереване в 1970 г. (новое либретто Г. Боряна и М. Мартиросяна), осуществленные в условно-символических тонах. Или спектакль, показанный Ленинградским Малым оперным театром (также на основе нового сюжета), где наряду с рядом интересных хореографических находок, использовались элементы условно акробатических движений, воспринимавшихся в образной системе балета инородным телом. В театре оперы

¹ Дирижер Р. Степанян, балетмейстер Н. Анисимова, художник П. Анабян, исполнители: Л. Вайнова-Шяквяня и Р. Тааризян (Гаянэ), Г. Георгян и С. Саркисян (Армен) и др.

и балета им. В. Немировича-Данченко и К. Станиславского идет одноактный вариант балета «Гаянэ» на новое либретто и на основе наиболее ярких музыкальных номеров (своеобразный вид балетной чентонны). В Париже на музыку «Гаянэ» был поставлен балет «Кавказский пленник».

Возникла и 3-я линия сценической жизни балета «Гаянэ», связанная не только с коренными изменениями сюжета сценария, но и с созданием композитором новой музыки (лишь с частичным использованием некоторых номеров, лейтмотивов из первого варианта партитуры балета). По этому пути, например, пошел Большой театр в своей постановке балета «Гаянэ» в 1957 году. Специально для этой постановки было написано новое либретто Б. Плетневым. Повествуя о жизни охотников в горах Армении, оно воспевае любовь и дружбу, верность и мужество, клеймит позором измену, эгоизм, отступничество от долга.

А. Хачатурян не только совершенно перепланировал партитуру балета, но и создал много новой музыки. Прежде всего это ряд драматизированных танцевальных эпизодов, созданных на основе симфонически развитых популярных песен самого композитора. Так, начало 1-го акта — картина озаренного солнцем армянского пейзажа, а также аналогичный эпизод в последней картине построены на известной хачатуряновской «Песне о Ереване». Эта песня один из лучших образцов вокальной лирики композитора — проникновенный гимн свободной Армении и ее прекрасной столице.

В сольном танце Мариям (1 акт) использованы интонации «Армянской застольной» Хачатуряна, а в ее танце в финале 2-й картины II-го акта — «Песня девушки».

В новой партитуре большое развитие получила система лейтмотивов. Укажем на темпераментный маршевый мотив молодых охотников. Он появляется во вступлении и в дальнейшем сильно драматизируется. В первом танцевальном дуэте Армена и Георгия звучит лейтмотив дружбы. В зависимости от сюжетного развития он претерпевает большие изменения, особенно в сцене ссоры, в эпизодах финала, связанных с преступлением Георгия (здесь он звучит трагично). Мотиву дружбы противопоставит другой — преступления, напоминающий мотив Гико в первой редакции балета. Центральную роль в партитуре играет лейттема Гаянэ, основанная на интонациях Айши (из первой

ГЛАВА VIII

В ШИРОКОМ ДИАПАЗОНЕ

(Балеты Э. Оганесяна)

Успехи армянского балета последних десяти-пятнадцати лет связаны в значительной мере с творческими исканиями и открытиями Эдгара Оганесяна — композитора талантливой, умной, ищущего свой путь в искусстве.

Эдгар Сергеевич Оганесян (род. в 1930 г.) — один из наиболее интересных армянских композиторов — очень смело и инициативно вступил на творческую арену в пятидесятые годы и сразу же привлек к себе пристальное внимание музыкальной общественности.

Воспитанник Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, которую он окончил в 1954 году по классу композиции Гр. Егиазаряна, Э. Оганесян затем занимался в аспирантуре Московской консерватории им. П. И. Чайковского у А. И. Хачатуряна. Благодаря яркой одаренности, серьезному и целенаправленному труду, творческая зрелость пришла к молодому композитору как-то очень органично и быстро. Уже в ранних его произведениях чувствуется интерес к значительным художественным замыслам, тяготение к ясной, четкой композиционной форме, внутренней логике развития музыкальной мысли. Особенно интересными и плодотворными уже тогда представлялись стремления композитора найти свой путь в познании и творческом претворении богатства армянской художественной культуры и, конечно, прежде всего музыкальной.

Среди ранних произведений молодого автора — ряд камерных, симфонических произведений, в частности, поз-

ма-кантата «Миру мир» (1950), поэма «Два берега» для хора без сопровождения (1951).

В процессе складывания творческой личности Эдгара Оганесяна, несомненно, особенно значительную роль сыграли его два крупных инструментальных сочинения: фортепианный квинтет (1955) и симфония (1957) — произведения, говорящие о глубине мысли, силе интеллекта композитора и вместе с тем о большой эмоциональности его музыки. В этих сочинениях Э. Оганесяна проявились дар эпического повествования и глубокий сосредоточенный лиризм, мужественная героика и напряженный драматизм. Говоря об индивидуальности автора, М. Рухкян правильно подчеркивает, что она проявляется «...в философской направленности, эпической повествовательности, лиризме и интеллектуализации чувств, в современной манере высказывания при ярком национальном колорите музыки»¹. Эти слова сказаны в связи с Первой симфонией Эдгара Оганесяна, но они могут быть отнесены к большинству сочинений композитора.

Очень интересно и своеобразно шли искания композитора в области национальной конкретности и почвенности музыкального языка. Они велись в различных направлениях: и к армянской крестьянской песне, и к искусству ашугов, и к Комитасу, и к Араму Хачатуряну (композиторам, оказавшим, пожалуй, наиболее сильное воздействие на творчество Эдгара Оганесяна) и к древнейшим пластам армянского мелоса — эпическим песнопениям, шаракам, тагам², и к наиболее содержательным и устойчивым интонациям современной армянской музыки.

И эта национальная основа сочетается в музыке Э. Оганесяна с органически воспринятыми традициями классической музыки, с творческим опытом крупнейших современных композиторов, особенно И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока, Л. Шостаковича и других. Обобщенность художественного мышления сочетается у Э. Оганесяна со склонностью к конкретной «зримости», выпук-

¹ М. Рухкян. Первая симфония Эдгара Оганесяна. Сб. «Советская симфония за 50 лет», Л., 1967, стр. 247.

² После оперы «Давид Сасунский» и 1-й симфонии Аро Степаняна этот пласт армянской музыки, пожалуй, впервые «вскрыт» с такой силой именно у Эдгара Оганесяна.

лой рельефности образов.¹ Как одно из проявлений этого — большой интерес композитора к музыке для театра и кино (так, например, им создана музыка к спектаклю «Намус» по Ширванзаде и кинофильму «Из-за чести»).

«Опера и балет всегда с юных лет привлекали меня ярко театральным, впечатляющим раскрытием сильных жизненных конфликтов, большим накалом человеческих страстей, синтезом различных видов искусства,— говорит Эдгар Оганесян. — И уже давно я мечтал создать музыкально-сценические произведения. Оперу я так и не написал до сих пор (а если бы написал, то, очевидно, она была бы на историческую тему с большими социальными конфликтами). Почему мне так и не удалось обратиться к опере? Возможно потому, что не попадалось подходящего либретто, к тому же не во всем чувствовал себя готовым для нее. Но вернее всего потому, что лучше чувствовал себя в сфере балета. Мне ближе художественная поэтизация, типизация через музыку, связанную с пластикой, движением, танцем, ритмом, со сферой симфонизма. Здесь я чувствую себя свободнее, увереннее».

И действительно, танцевальная музыка, в большинстве случаев восходящая к армянским народным пляскам—мужественным, героическим, ритуальным, женственно-лирическим, скорбно-траурным, занимает большое место в творчестве Э. Оганесяна, причем не только в музыке для театров и кино, где она порой выступает в своей непосредственной, прикладной функции, но и в более обобщенных и опосредованных формах симфонических и камерно-инструментальных произведений. Такова, например, 2-ая часть Первой симфонии, пронизанная стихией танца. В основе главной темы лежит известная ванская народная пляска.

¹ Не случайны, например, ассоциации, возникающие при слушании симфонии Э. Оганесяна с эпосом «Давид Сасуныский». См. цит. выше статью М. Рухкян. Кстати, здесь стоит привести и другие меткие сравнения, имеющиеся в этой статье: «Построение из двух больших разделов сообщает симфонии монументальность, особую фундаментальность. Конструкцию ее хочется сравнить с типично армянским стилем архитектуры: крепкая основа, насыщенность и, вместе с тем, строгость линий и некоторая приземистость, которая, однако, придает особую величавость в силу» (стр. 248).

Танцевальная музыка — то мужественно-героическая, то тревожная и драматичная, то насыщенная юмором и весельем, стремительно развивается в напряженном симфоническом потоке.

Третья же часть, построенная на мелодии тага «Авик», одного из замечательных образцов древнеармянской монодической музыки, пластичностью своего мелоса невольно вызывает ассоциации с развернутым балетным лирическим адажио.

Те же ассоциации возникают и при слушании 2-й и 3-й частей фортепианного квинтета.

За последние 15 лет Эдгаром Оганесяном написано четыре балета. Все они разные по теме, сюжету, характеру, стилю и вместе с тем в чем-то и единые.

Уже в первом балете «Мармар» (либретто О. Гукасяна, И. Арбатова и В. Варковицкого) определились некоторые характерные черты балетного творчества Э. Оганесяна.

Премьера балета состоялась в начале 1957 года на сцене Ереванского государственного театра оперы и балета им. А. Спендиарова (дирижер Р. Степанян, балетмейстеры И. Арбатов и З. Мурадян, художник К. Минасян).

Перед зрителем предстают картины древней феодальной Армении, раскрываются нравы, обычаи, судьбы людей, социальные конфликты. В резких образных антитезах противостоят друг другу народ — крестьяне, пастухи, борющиеся за свои права, с одной стороны, и жестокие воинственные феодалы — князь, его приближенные, и войны — с другой.

В балете воспевается трудолюбие, духовная красота и возвышенность чувств простых людей, сила любви и верности, мужество и отвага, побеждающие насилие, зло, смерть.

Соответственно и в музыке все время противоборствуют две стихии. Одна из них — простые естественные то задумчиво-искренние, лиричные, то мужественно-волевые интонации, возникшие на народной основе. Ими наполнена партитура балета. Их мы слышим в бытовых сценах, отражающих жизнь народа, в лирических или гневных эпизодах. Особенно показательны в этом отношении народные танцы в четвертом акте. Э. Оганесян сумел почувствовать и передать самобытную почвенность армянских народных плясок, их мужественную силу, энергию,

своеобразие их изменчивого ритма, присущие им приемы ритмо-интонационного развития.

И здесь вновь хочется вспомнить образное описание армянских плясок, сделанное Максимом Горьким во время его пребывания в Армении в 1928 году. «Они идут плечо с плечом, держа за спинами руки друг друга,— пишет он,— они — единое тело, движимое единой изумительной ритмически действующей силой. Это тело свертывается в круг, в спираль, разворачивается в прямую линию, строит разнообразные кривые; идеальность ритма, легкость и плавность построения фигур все более укрепляют чарующую иллюзию единства, слитости. Отдельных танцоров трудно различить, видишь их улыбки, блеск глаз, кажется, что вот их стало больше, а в следующую минуту — меньше; индивидуальные черты каждого отдельного лица почти неуловимы, и все время с вами говорит, улыбается вам как будто одно лицо,— лицо фантастического существа, внутренняя жизнь которого невыразимо богата. Возбуждающе поет дудка, но ее высокий голос уже не кажется пронзительным; громко, но мягко отбивает такт барабан, и за этой музыкой видишь другую — музыку изумительно красивых движений гибкого человеческого тела, его свободную игру в разноцветной волне ярких одежд. Минутами, когда стремительность движений многоглавого тела, возрастая, превращалась в золотой и радужный вихрь, я ждал, что цепь танцоров разорвется на отдельные звенья, но и в этом вихре они сохранили единодушную плавность движений, увеличивая, углубляя впечатление силы и единства. Никогда я не видел и не мог представить себе картину такой совершенной слитности, спаянности многих в едином действии... Вероятно, танец сасунских армян — победный танец воинов».

Говоря же об армянских женских танцах, А. М. Горький указывает на присущие им грацию, изящество, большую образность и элементы театрализации. «Не менее оригинально и так же обаятельно красиво танцевали женщины,— вспоминает он,— одетые тоже по-восточному ярко и цветисто. Танцуя, они показывали, как причесывают волосы, красят лицо, кормят птицу, прядут,— и снова все мы были очарованы изумительной ритмичностью их движений, красотой жестов. Женщины танцевали каждая отдельно от другой, и жесты каждой были индивидуальны, тем труднее было сохранить их ритмичность, единство во

времени, а они сохранялись идеально. Затем они исполнили комический танец хромых, — танцевали так, точно у каждой из них перебито бедро, и; хотя смешные движения их были на границе уродливого, они поражали гармоничностью и грацией.¹

Особую силу народным танцам в балете «Мармар» придают ритмические басовые остинато. Они вызывают ассоциации с могучими, подхлестывающими остинатами, выдержанными дам' ами в армянских народных танцах. Кроме того само «противодействие» стремительного пульсирующего движения, ритма и как бы сдерживающей этот поток лавы остинатой «брони», особенно динамизируют музыку, насыщают ее огромной силой, заставляя вспомнить аналогичные приемы в балетной музыке И. Стравинского (особенно в «Весне священной») или С. Прокофьева (особенно в «Алла и Лолий»). В народных сценах уже этого своего первого балета Эдгар Оганесян проявил стремление подняться над простыми жанровыми зарисовками к более обобщенным, драматургически действенным образам. Эта тенденция будет все усиливаться в последующих балетах композитора.

Музыке народных сцен противостоит музыка грубой силы, набега, насилия или, наоборот, чувственно-вакхическая (например, сцена вакханалии во дворце князя Банура).

В этих противопоставлениях можно заметить в чем-то отдаленную связь с хачатуряновским «Спартаком».

Большое место в балете «Мармар» занимает фантастика, органически связанная с народными сказаниями, легендами и имеющая аллегорический смысл. Среди эпизодов, связанных с линией фантастики, — сцены в царстве Вишапов, в подземном царстве, пляска ведьм, танцы драгоценных камней и т. д. В мире фантастики также сталкиваются силы света и тьмы, добра и зла: страшному трехглавому вишапу, окруженному всяческой нечистью, противопоставляются «добрые силы» природы, выступающие за Мармар и Арамэ.

И на фоне народных, фантастических сцен, в неразрывной связи с ними, как ведущий голос в полифоническом целом, развивается через весь балет одна из самых главных

¹ М. Горький. Сочинения, т. 17. По Союзу Советов. М., 1952, стр. 137—138.

идейно художественных, сюжетных, драматургических линий — линия любви юноши пастуха Арамэ к крестьянской девушке Мармар. Творчеству Эдгара Оганесяна чужды сентиментальность, мелодраматическая чувствительность, — любовь молодых людей раскрывается в балете как чувство глубокое, прекрасное, связанное с высокими этическими, нравственными принципами верности, стойкости, бескомпромиссности.

Тема любви, лирическое начало занимают большое место в балете. Лирические эпизоды, сцены, раскрывающие возвышенную любовь Мармар и Арамэ, относятся к лучшим страницам в музыке балета. По настоящему вдохновенно адажио Мармар и Арамэ. В целое симфоническое лирическое анданте вырастает весь третий акт. Развернутая пластичная мелодия, проникнутая благородством и красотой, становится как бы лейттемой, вернее, лейтэпизодом любви.

Возникнув еще в первом акте, эта полифонически развитая музыка появляется и во втором, и в третьем актах, и в финале балета, где звучит как ликующий гимн жизни, свободе, любви, этической красоте человека.

Сочетание, переплетение, взаимодействие различных «линий», связанных с образами народа, любви, фантастики обусловили своеобразную полидраматургию балета.

Правда, в первом балете Э. Оганесяна еще не все было равноценным в художественном отношении. Встречались места менее удачные, порою музыка приобретала несколько умозрительный характер, а в либретто можно было заметить иногда растянутость и излишние повторы. Но в целом балет Эдгара Оганесяна привлекал прежде всего талантливой музыкой, отмеченной ярким национальным колоритом, склонностью автора к большому симфоническому развитию.

Как одно из лучших произведений армянского музыкально-хореографического искусства тех лет балет «Мармар» был удостоен в 1958 году диплома первой степени на Всесоюзном смотре музыкальных театров.

Неожиданным было появление второго балета Эдгара Оганесяна «Голубой ноктюрн» (либретто В. Шахназаряна). Он переносил в совершенно другую эпоху. Иными был и его жанр, отмеченный чертами публицистической заостренности, время действия — современность, тема — призвание и судьба художника.

Основная мысль балета — художник, лишенный кровных связей с жизнью, неминуемо приходит к потере себя как творческой личности, к утрате главного — общественной, нравственной ценности своего искусства. Лишь в неразрывной и многосторонней связи с жизнью, в способности познания, отображения, типизации, поэтизации ее — лежит основа истинного искусства. Своеобразно композиционное строение балета. Оно ассоциируется с симфонией, вернее с симфонией и содержит моменты экспозиции, небольшой разработки, частной репризы в конце 1-го акта, интермеццо, анданте и генеральной репризы в конце балета. Музыка балета «Голубой ноктюрн» острая, причудливая в своих контрастах, порою насмешливая и злая. Интонационно она, естественно, совершенно отлична от музыки «Мармар». В ней слышатся интонации современного западного эстрадного танца с его судорожной ритмикой, монотонность автоматических движений.

Эта музыка призвана передать мир «квази искусства», где выхолощены и мысль, и чувство, и поэзия, и где царят «мода», абстракция, бездумная эксцентрика, утрированный секс; и не только передать все это, но и осудить, высмеять. Отсюда среди используемых приемов шарж, пародия, гротеск.

Другая концепция искусства, связанная с пониманием его высокого общественного, этического назначения, вытекающая из представления о нем как о правдивом, художественно образном выражении человеческих судеб, мыслей, чувств, раскрыта в музыке, отмеченной лирической одухотворенностью, мелодической ясностью. Здесь прежде всего хочется отметить лирическую музыку, связанную с постижением художником одного из высших и прекрасных проявлений жизни — любви.

В балете много интересного, необычного, впечатляющего, интригующего, но вместе с тем и спорного. Да и сама чрезвычайно сложная задача воплощения средствами музыкально-хореографического искусства одной из центральных эстетических проблем современного искусства оказалась решенной несколько сниженно, упрощенно, не достигая подлинно художественных философских обобщений.

Прошло несколько лет и после «Голубого ноктюрна» — вновь обращение к древности, к Армении языческих времен, к вечной теме любви, как наивысшему выражению

духовной красоты человеческой личности, красоты и возвышенности людских отношений. Речь идет о новом балете «Вечный идол» (либретто М. Мнацаканяна), завершеном в 1967 году и тогда же поставленном на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова¹.

Многим показалось, что «Вечный идол» знаменует собою возврат композитора к тому, что было им найдено в «Мармаре», тем более, что в партитуре нового балета оказался использованным некоторый музыкальный материал первого балета Эдгара Оганесяна (например, замечательная лейттема любви).

На самом деле «Вечный идол», хотя и рождает некоторые аналогии с «Мармар» (эпоха, отдельные сюжетные линии, конфликтные положения и т. д.), — произведение с новой идейно-художественной, драматургической концепцией, новым более высоким уровнем мастерства.

Много чутких наблюдений, мыслей о балете «Вечный идол» содержит интересная статья Г. Геодакяна «Большое событие». В частности автор подчеркивает значение в нем образов первобытной мощи, и рассматривает их в русле того направления, которое пошло от «Весны священной» И. Стравинского, «Скифской сюиты» С. Прокофьева, некоторых произведений Б. Бартока.

«В музыке балета Оганесяна, — пишет он, — немало от этих образов первобытной мощи, «варварства». Характерно в этом отношении уже вступление к балету — соло ударных, громкие тремоло, внезапно прерываемые устремляющимися ударами тамтамов, словно призывают к вниманию. А затем властно вторгается острый синкопированный ритм, типичный для древних армянских народных плясов. Момент архаичности подчеркнут и в угловатом движении мелодии у литавр по квартам и септимальм. Но основное все же ритм. В какой-то степени единый и в то же время непрерывно меняющийся, мастерски варьируемый, он в сочетании с резко нарастающей звучностью придает музыке заряд огромной стихийной энергии, которая как бы взрывает привычную уютную атмосферу зрительного зала. Она из другого мира, из другой жизни. Она будто требует совсем иного — воздуха, простора, ди-

¹ Балетмейстер М. Мнацаканян, художник А. Чакмакчян, дирижер А. Катамян.

кой прелести суровой первобытной природы... И в дальнейшем ударные инструменты являются в партитуре «геммоном», а литавры приобретают даже значение лейт-темах.¹

Действительно многие страницы этого интересного произведения словно переносят нас в какой-то мир первобытной стихийной силы, языческого, «варварского» начала, древности, «архаики». Возникает ощущение «замкнутого круга» предопределенности, подавляющей власти жрецов, князей, языческих ритуалов, обычаев, приобретающих силу «непреложных законов».

И все это действительно мы слышим в мощной лавине звучания ударных, в устрашающем гуле тамтама, грозном рокоте литавр, барабанов.

Здесь царство ритма. Он становится воплощением грубой силы, нашествия, воинственности, необузданных инстинктов, энергии, плотского, чувственного начала.

Этот ритм то гипнотизирует, завораживает нескончаемыми повторами своих остигатных форм, то словно подминает, подчиняет себе, достигая в мощных нарастающих громадной давящей силы, то, наконец, увлекает в своем стремительном движении.

Ритм здесь — и сильнейший импульс развития, и активный фактор формообразования. Показательна в этом отношении, например, картина, где из нескольких ритмо-формул возникает целая симфония ритмов, со сложным противопоставлением различных форм, типов ритмического движения, многопластовой полиритмией и т. п.

Очень интересна музыка балета и в ладоинтонационном отношении. Тут также использованы ладовые «примитивы», «архаизмы», различные типы трихордов, тетра-хордов и т. д.

На этой ладовой основе возникают и очень своеобразные, свежо и терпко звучащие гармонии, гомофонно-полифонические, линейные комплексы.

Интересно, что, обратясь к далекому прошлому, Эдгар Оганесян не уходит от современности, не смакует экзотику, архаику, избегает какой-либо стилизации. Ощущение современного звучания все время сопутствует

¹ Г. Геодахян. Большое событие. «Советская музыка», 1967, № 9, стр. 22.

слушателю. Непреходящее значение имеет и основной конфликт, социальная и нравственная проблематика балета. Безусловно, приведенные выше сопоставления партитуры балета «Вечный идол» с партитурой «Весны священной» И. Стравинского вполне правомочны.

Но в отличие от «Весны священной» советских художников интересует при обращении к схожим темам не позитивное противопоставление язычества, «варварских» времен XX веку, с явным сожалением по поводу «утраченной» в веках первозданной силы, а желание противопоставить, как в древности, так и в наше время варварство и гуманизм; показать преемственный процесс борьбы в истории человечества реакционного и прогрессивного, возвышающего и унижающего, мертвящего и утверждающего жизнь¹.

И вот в балете «Вечный идол» встает другой мир, связанный с утверждением извечной темы любви. Хорошо пишет об этом М. Рухлян: «... любовь, зарождающаяся во времена язычества, — новая форма человеческих взаимоотношений. Любовь светлая и верная, вступающая в конфликт с мрачными поверьями, с неразвитостью чувств, с дикостью проявления человеческих инстинктов. Перед создателями спектакля встала сложная задача — передать пробуждение сознания человеческой личности, его разума и, как следствие этого, — обогащение его духовного мира»².

Да! Именно в этом утверждении человечности, пробуждении сознания и чувств, в обличении дикости и варварства — гуманистическая идея, этический смысл балета.

Основной драматургический конфликт раскрывается в столкновении различных музыкально-интонационных сфер. Одна — та, о которой шла речь ранее, другая — связана с воплощением образов Астинэ и Бюрата, с их прекрасной, мужественной и драматичной любовью. Астинэ и Бюрат не только полюбили друг друга, но и сумели отстоять свое глубокое и верное чувство в борьбе со всем, что стояло на их пути. Любовная линия в балете активна, драматична и абсолютно лишена какой-либо созерца-

¹ В качестве примеров можно назвать кантату «Александр Невский» Прокофьева, Седьмую симфонию Шостаковича и многое другое.

² М. Рухлян. Балет, определявший рубеж. Журн. «Театр», 1968, № 5.

тельной чувствительности, сентиментальности. И музыка Эдгара Оганесяна здесь приобретает иные черты — это музыка глубокой, сильной и тревожной страсти. Она привлекает своим глубоким и искренним лиризмом, широким «разливом» мелоса, обилием взаимоопевающих подголосков, сопутствующих полифонических линий. Грозные тамтамы, тромбоны, «оргиастическое» дерево, оглушающие tutti, fff умолкают, стихают и уступают место страстно «поющим» струнным, «глубоким» валторнам, выразительным регистрам солирующих гобоев, кларнетов. Вместо «ударного», конструктивно-ритмического, моторного начала на первый план выступает мелодия, отмеченная большим дыханием, богатством интонационных «оттенков», сложностью ладового строения. Здесь в сфере музыки высоких чувств, естественно, и в помине нет так преднамеренно привлекаемых ладоинтонационных «примитивов», о которых шла речь выше.

Музыка здесь живет и дышит. Она вольно распета и предстает в формах, вызывающих ассоциации с вокальными формами песни — ариозо, дуэта и т. д.

Следует еще раз подчеркнуть, что рассмотренные выше две интонационные сферы (соответствующие двум сталкивающимся «мирам») существуют не изолированно, «сами по себе», а все время взаимодействуют. Их противоборство — один из важных импульсов симфонизма балета.

В сравнении с первым балетом Э. Оганесяна («Мар-мар») музыкальная драматургия «Вечного идола» отличается большей цельностью, более последовательным сквозным симфоническим развитием, более крупными формами. В частности, здесь можно обратить внимание на характерный пример использования крупной и обобщенной формы классической инструментальной музыки, на финальную двухтемную пассакалью.

Взаимодействие двух миров предстает и в танцах, в хореографической стороне спектакля (балетмейстер А. Мнацаканян). С одной стороны — это воссоздание древнеармянской (и даже египетской, ассирийской) пластики движений, танцев. По словам М. Рухкян, «об этом думал балетмейстер, когда подолгу рассматривал в музеях рисунки, статуэтки, маски, одежду древних Урарту и Египта»¹. Здесь, особенно у Гор-Ишхана и его свиты, доминируют

¹ М. Рухкян. Цит. статья, стр. 64.

«сухой шаг, прерывающийся, отрывистый, «неамортизированный прыжок», а также «фронтальное» наступление на зрителя, хищные, воинственные движения набега. С другой стороны (все связанное с Астинэ и Бюратом)— пластика, возникающая в своеобразном синтезе армянского народного и классического танца.

Художественное оформление, костюмы (худ. А. Чакмакчян) также усиливают ощущение давности.

При всей своей самобытности балет «Вечный идол» (как и ранее «Мармар») в каких-то очень существенных моментах вызывает ассоциации и со «Спартак» А. Хачатуряна. Это сказывается и в самом противопоставлении двух «миров», и в своеобразной переключке времен, и в некоторых особенностях всей стилистики. Проявляется это и в самой хореографии.

Осенью 1969 года в Армении, во многих городах Советского Союза и за рубежом широко отмечалось 100-летие со дня рождения великого армянского композитора, создателя национальной классической музыки — Комитаса. В эти дни на сцене Ереванского театра оперы и балета был показан новый балет Эдгара Оганесяна, посвященный памяти Комитаса — «Антуни» (либр. М. Мартиросяна)¹.

В условной, аллегорической форме перед зрителем проходят картины труда, празднеств армянского народа, его тяжелого исторического прошлого, суровых испытаний и борьбы. А на этом фоне и в неразрывной связи с ним раскрывается обобщенный образ Антуни, бездомного скитальца, ассоциирующийся с образом гениального композитора Комитаса, с его судьбой, неотделимой от судеб народных. Мы видим его в мрачных стенах кельи, охваченным неотступной мыслью раскрыть тайну древних армянских хаз. Мы видим его и в самой гуще жизни народной, среди крестьян, восторженно слушающим песню пахаря, зачарованно следящим за тем, как девушки прядут пряжу, выводят причудливые узоры ковров. Потрясенный трагедией родной страны, подвергнувшейся жестокому насилию, Антуни восстает против неба, срыгает с себя сутану, вступает вместе с народом в борьбу против врагов. Вдох-

¹ Дирижер Я. Воскнян, балетмейстер М. Мартиросян, художник М. Аветисян, хормейстер Г. Сандаджян.

новенные песни Антуни воодушевляют народ. Народ бессмертен. Возрожденный, он обретает свою свободу и счастье.

Очень хорошо сказано в работе С. Саркисян: «Автор балета избегает метода дискриптивного изложения жизни и творчества Комитаса. Его интересует тот высокий трагизм, который навеки скрестил судьбу Комитаса с судьбой армянского народа, что и определило исключительное место его в истории армянской культуры. Иначе говоря, в балете раскрывается не собственно судьба Комитаса, а смысл его судьбы»¹.

Через весь балет проходит и полный поэзии женский образ Хумар, «собираательный образ музы», идеала, вдохновения, который сопутствует Антуни во всех его «скитаниях по жизни»².

В музыкально-хореографическом спектакле «Антуни» определенные достоинства имеют и сценарий, и постановка, хотя и не во всем убеждающие, и художественное оформление, выдержанное в условных, лаконических тонах.

Но, безусловно, главным «героем» балета является прекрасная талантливая музыка Эдгара Оганесяна. «Я переполнен чувством гордости за нашу армянскую музыку, — писал Арам Хачатурян. — Балет Оганесяна — яркое тому свидетельство. «Антуни» — великолепное произведение. Все выглядит очень свежо, очень талантливо. Музыка Э. Оганесяна выразительна и необыкновенно изобретательна. Композитор сумел растворить Комитаса в себе и себя — в Комитасе»³.

Как и в других произведениях Э. Оганесяна, музыка балета «Антуни» привлекает своей яркой национальной характерностью, глубокой и органичной связью с многообразными пластами армянской народной музыки. Только здесь эти связи стали глубже, более опосредованными. К тому же, сюжет балета, связанный с образом Комитаса и армянского народа, обусловил обращение Э. Оганесяна к комитасовским песням, танцам, записям, обработкам.

¹ С. Саркисян. Вопросы армянской музыки 60-х и начала 70-х годов (канд. диссертация). Ереван. 1974.

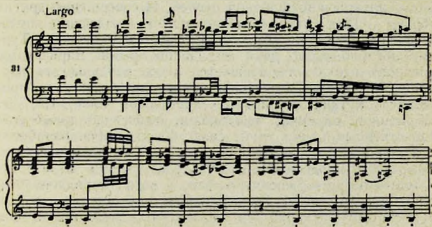
² Ю. Аракелян. «Антуни», газ. «Коммунист», Ереван, 22 ноября 1969 г.

³ Там же.

Среди творчески использованных образцов в балете мы слышим «Антуни», «Кали ерг», «Оровел», «Ко хан», «Гарун», «Андзрев екав», «Сипани качер», «Шушки», «Унаби», «Шорор-Эрзерумский», «Бин гел» и другие.

При этом музыка балета менее всего этнографична. Композитор смело и вместе с тем с большим тактом и вкусом переосмысливает весь этот использованный богатый интонационный материал, подчиняет своему творческому замыслу, подвергает интенсивному симфоническому развитию, создает на этой интонационно-тематической основе крупные, драматургически осмысленные музыкальные формы. Удивительно чутким постижением народной интонационной стихии, могучей, словно первоизданной силой ритма или, наоборот, тонким узорчатым плетением лирических песен, свежестью ладо-гармонических средств, применяемых в обработке и развитии народного мелоса, музыка Э. Оганесяна порой напоминает партитуры И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, А. Хачатуряна.

Одним из лучших примеров этому может служить выразительная пассакалия, основанная на двух темах. Одна из них — комитасовская, «Крунк», другая — оригинальная, авторская. Проходя в финале балета, пассакалия приобретает синтезирующее, обобщающее значение, воплощая образ судьбы народа и художника. В огромном симфоническом нарастании, в сложном полифоническом развитии тема пассакалии проходит через ряд вариаций, достигая к концу своей кульминации.



В пассакалии особенно ярко проявилась одна из особенностей творчества Э. Оганесяна последних лет (в свою очередь связанная с некоторыми общими тенденциями, характерными для современного музыкального творчества). Это стремление достичь органичного сочетания в своем индивидуальном стиле некоторых принципов, композиционных приемов, жанров, форм (в частности, развитой полифонии), восходящих к Баху, Генделю (своеобразное необахианство), с живыми истоками народного творчества и новейшими приемами и средствами современного композиторского письма.

В этом смысле пассакалия из «Антуни» ассоциируется в какой-то мере с пассакалиями Шостаковича.

По своему жанру и композиционному строению балет «Антуни» многосоставен. Напряженный драматизм, трагедийность, лиризм находятся во внутреннем взаимодействии. Песенно-танцевальное начало сочетается в нем с хоровыми и даже хоральными формами (в партитуру балета включена и партия хора), с активным симфоническим развитием. В музыке балета, особенно во втором акте, встречаются формы, приближающиеся к своеобразно трактованным формам монументальных хоро-симфонических концепций типа Реквиема, симфонизированных сюит (например, 5-ая картина). Здесь интересно и смело использован прием образных, жанровых контрастов, чередования различных частей. *Lacrimosa*, связанная с образом возвышенной скорби, глубокой человеческой печали. Льется прочувственная мелодия, вызывающая отдаленные ассоциации с прекрасной народной песней. И совершенно другие образы — *Dies irae*, Пляска смерти, создающие представление о трагических событиях 1915 года, когда в Турции погибло около двух миллионов армян. Варваризмы «Вечного идола» оборачиваются здесь реальным варварством XX века. Словно сметая все на своем пути проносится жуткий, дикий, нечеловеческий пляс. Его иступленная ритмика, завывающие глассандо тромбонов, воинственные кличи труб, свист флейт, дробь барабанов сливаются с интонациями боли, ужаса, гнева и протеста. Возникает обобщенный образ разгула, насилия, изуверства и жестокости, торжества смерти, а затем народного бедствия и возмущения. Включить «Пляску смерти» в образную систему Реквиема — смелая и дерзновенная мысль композитора. И она целиком оправдана сюжетно-драматурги-

ческим замыслом. В музыку возвышенных чувств, обобщенных мыслей, в музыку, где доминирует вдохновенный мелос, вторгается жуткая пляска, сокрушающая стихия ритма. Возникает острейший контраст, драматургический эффект громадной силы.

Грозное «*Tuba militum*» — словно в ужасе и гнев к небу вызывают мертвые и камни, сменяется насыщенным большим драматизмом «*Dies irae*», далее — упоминавшаяся ранее пассакалия и, наконец, гимнический «*Gloria*» на тему комитасовской песни «Экав гарун» (Пришла весна).

И здесь опять следует подчеркнуть, что в обращении Э. Оганесяна к жанрам и формам классицизма нет и ноты стилизации. Композитору важнее не внешние признаки, а внутренний принцип классицизма, его склонность к обобщенному музыкальному мышлению. И стиль «века просвещения» композитор связывает с современностью, подчиняет своему замыслу. Здесь опять возникают самые различные ассоциации и, в частности, с классицистскими тенденциями в творчестве Шостаковича.

Вся эта многожанровая природа музыки балета «Антуни» вытекает из самого идейно-художественного замысла произведения, из сочетания в нем различных драматургических планов (полидраматургия). Сквозное развитие лейттем, наличие тематических реминисценций способствуют общей драматургической цельности музыки балета.

Используя традиционные формы классического балета с его стройной архитектурикой и композицией, соотношением танца и пантомимы с его законченными номерами, Э. Оганесян переосмысливает и развивает их достижениями балетного искусства XX века и прежде всего наиболее близких ему балетов Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна, а также танцевальной музыки Дебюсси и Равеля.

В частности большую действенную роль приобрели в его балетах (за исключением «Голубого ноктюрна») кордебалет, массовые танцы, драматически насыщенные монологи, диалоги, симфонизированные картины и т. п. В «Антуни» же расширение выразительности балета связывается с включением также форм, идущих от смежных жанров — хор, месса, самостоятельные симфонические формы. Но особенно важно в «Антуни» подчеркнуть обращение композитора к жанрам, формам, выразительным средствам, восходящим к армянской народной музыке и творчеству Комитаса.

Если в балетах «Мармар» и «Вечный идол» связь музыкального языка Э. Оганесяна с национальной музыкальной культурой Армении проходила через сложные опосредования и композитор за редкими исключениями не обращался к конкретным народно-музыкальным образцам, то в «Антуни» он сознательно и преднамеренно использует, как это уже подчеркивалось, ряд подлинных народных и комитасовских мелодий.

Конечно, они активно переосмысливаются, перенестируются, вовлекаются в новую образную, жанровую, композиционную систему, подчиняются раскрытию нового художественного замысла. И все же они есть и узнаются во всех, подчас сложных изменениях, модификациях.

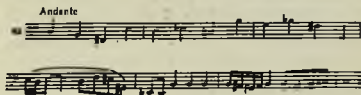
Проблема использования и переосмысления образцов народной музыки или произведений классиков—одна из сложнейших в творческом процессе. Здесь очень легко стать на путь иждивенческого, пассивного отношения к народным образцам или, наоборот, бесцеремонного искажения их. Решают здесь, конечно, талант, вкус, мастерство композитора, глубокое знание фольклора, его уважительное и любовное отношение к народной музыке как истинному голосу души и сердца народа. И не случайно, что крупнейшие композиторы прошлого и настоящего (например Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Прокофьев, а в армянской музыке Комитас, Спендиаров, Хачатурян) постоянно подчеркивали мысль о необходимости бережного, чуткого отношения к народному творчеству, как к самостоятельной эстетической ценности непреходящего значения.

Вспомним, например, высказывание Арама Хачатуряна: «Вдохновение, черпаемое в народе, неиссякаемо. Самым большим университетом для художника является народ. Принцип бережного и чуткого отношения к народной мелодии, при котором композитор, оставляя тему в неприкосновенности, стремится обогатить ее гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительность колористическими средствами оркестра и хора и т. п., может быть весьма плодотворным».¹ Об этом же сравни-

¹ А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. Советская музыка, 1952, № 5. В этой статье Хачатурян ставит проблему народности значительно шире и отнюдь не ограничивает ее лишь вопросом использования фольклора. Мы же здесь сознательно цитируем лишь высказывание связанное с этой стороной вопроса.

тельно недавно писал и Т. Мансурян — талантливый молодой композитор — в своей, правда во многом спорной статье, где он выражал тревогу по поводу зачастую небрежного и слишком «свободного» оперирования композиторами народными темами.

Возвращаясь к «Антуни» Э. Оганесяна, следует воздать должное художественному вкусу, такту и мастерству, с которым композитор органично связывает народные, комитасовские песни, танцы с современными прогрессивными приемами композиторского письма, со своим ярким индивидуальным творческим почерком. Это проявляется и в свежести гармонических средств, осложненных смелыми вертикалями, полифоническими, полиладовыми соотношениями, и в модальной природе гармонии. В отдельных случаях композитор свободно применяет различные приемы серийной техники двенадцатитоновой системы. Такова, например, уже первая тема, начинающая балет.



И примечательно, что она звучит не абстрактно, умозрительно, а выразительно, национально-характерно. Такое применение некоторых приемов серийности (отнюдь не системы в целом) к музыке народов Закавказья перекликается с исканиями в этом отношении А. Бабаджаняна («Шесть картин» для фортепиано), К. Караева (Третья симфония) и других.

Эдгар Оганесян как-то незаметно, не нарушая природы, характера, особенностей первоисточника, переводит его в иную стилевую и жанровую категорию, подчиняет его новому художественному замыслу, новой логике драматургического развития. Почти незаметно и очень тактично переводит он песенные мелодии в музыку, где доминирует танцевальное, пластическое движение.

Выше приводился перечень народных, комитасовских песен и танцев, использованных Э. Оганесяном в его балете. Особое обобщающее значение во всем балете и его

музыкальном тематизме имеют песни «Крунк» и «Антунн», символизирующие судьбу народа и художника-скитальца.

Итак, четыре балета, созданные с перерывом примерно в 3—4 года и отражающие общую эволюцию стиля и мастерства композитора. Четыре различные художественные концепции. И вместе с тем все они раскрывают, в чем-то существенном, общее понимание музыкально-хореографического искусства, его эстетики, выразительных особенностей.

Знакомясь с балетами Э. Оганесяна прежде всего убеждаешься, что для него, как и для большинства советских композиторов, балет мыслится законченным музыкально-драматургическим целостным произведением, служащим раскрытию идейно-значимого замысла, большой гуманистической идеи. И в этом, как и во многом другом, композитор, несомненно, идя своим путем, вместе с тем следует традициям Чайковского, Прокофьева, Хачатуряна.

Каждый свой балет Эдгар Оганесян строит по законам крупной симфонизированной формы, объединяя отдельные номера, картины, сцены в едином процессе музыкально-драматургического развития с ясной экспозицией, завязкой действия, развитием конфликта, сильными кульминациями и развязкой, идейным выводом, с контрастами и противоборством борющихся начал.

Развитие балетного творчества народного артиста Армянской ССР Э. Оганесяна от «Мармар» до «Антунн» отразило углубление всей художественной концепции, драматургии, музыкального языка, стиля и мастерства музыкально-хореографического творчества композитора.

Конечно же в столь обширном (если особенно иметь в виду сравнительно небольшой отрезок времени) балетном творчестве Э. Оганесяна не все равноценно. Пресса, в целом очень хорошо встретившая и высоко оценившая балеты Э. Оганесяна, вместе с тем отмечала и отдельные творческие недостатки, драматургические (сценарные, а отчасти и музыкальные) просчеты в «Мармар», известную упрощенность в решении конфликта в «Голубом ноктюрне», встречающуюся местами перенасыщенность звучности в «Вечном идоле», не всегда и не во всем оправданную условность и символику в постановке «Антунн».

Но не эти отдельные просчеты определяют основную оценку балетов Э. Оганесяна, а их высокие идейно-художественные достоинства, о которых речь шла выше.

ГЛАВА IX

«САТИРА В ОПЕРЕ»

(«Господин Минтоев в Париже» Артемия Айвазяна)

Комическое как эстетическая категория — понятие ёмкое и широкое. Оно охватывает различные области, начиная от незлобивой шутки, иронии, буффонады и до острого сарказма, едкого гротеска, гневно разящей сатиры. Любимое народом искусство комедии играет большую роль не только как средство развлечения, но и как могучее средство социального и нравственного улучшения жизни, обличения зла, насилия, мещанства, пошлости, эгоизма и других пороков общества. Комедия дает возможность, по словам К. Маркса, «смеясь, простаться с прошлым»¹

Армянский музыкальный театр, как уже говорилось, с самого начала своего возникновения, неоднократно обращался к комедии. Здесь можно вспомнить оперетты, комические оперы Чухаджяна — эти своеобразные музыкальные комедии нравов (укажем, например, на популярную «Леблебиджи хор, хор, ага»), остроумные, полные сочного юмора музыкальные сцены «Жертвы деликатности» Комитаса (по Акопу Пароняну). В 30-е годы были созданы очень различные по характеру и сюжету две комические оперы. Одна из них — «Тапарникос» Артемия Айвазяна, написанная на основе комедии известного армянского комедиографа XIX века Акопа Пароняна «Восточный дантист», в которой разоблачаются и высмеиваются развращенные нравы, эгоизм, преклонение перед всем иностранным, мещанская ограниченность буржуазного об-

¹ К. Маркс. Собр. соч. 2 изд. т. 1, стр. 418.

щества Константинополя XIX века. Как по сюжету, связанному с жизнью константинопольских армян, так и по некоторым стилистическим признакам (особенно по использованию западно-армянского городского мелоса), опера «Тапарникос» продолжала, в известном смысле, линию чухаджяновских оперетт.

Другую оперу написал Аро Степанян. Это — «Храбрый Назар» («Кадж Назар») — социально-сатирическая опера-памфлет по мотивам народной сказки. В этой опере в аллегорической, иносказательной форме давалась обличающая сатира на самодержавие, с его самоуправством и завоевательскими стремлениями.

С тех пор за многие годы не было создано ни одной армянской комической оперы, ни одного комедийного балета (появлялись лишь оперетты и музыкальные комедии А. Айвазяна, В. Тиграняна, С. Джербашяна, В. Котояна и других). В конце 50-ых годов Андрей Бабаев принялся работать над комической оперой «Багдасар ахпар» по А. Ширванзаде. Преждевременная смерть композитора не дала ему возможности полностью завершить оперу.

В шестидесятые годы комедийное сатирическое начало представлено в освещенной ранее опере «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна и в опере «Господин Минтоев в Париже» Артемия Айвазяна.

Имя Артемия Сергеевича Айвазяна не раз встречалось в истории армянского музыкального театра. Известный композитор, талантливый исполнитель-виолончелист, представитель старшего поколения армянских советских музыкантов, А. Айвазян прошел большой жизненный и творческий путь. Он родился в 1902 году в Баку, где и получил общее и среднее музыкальное образование. Далее — Тбилисская консерватория, класс виолончели профессора К. Миньяра. Большое значение в формировании А. Айвазяна как композитора имели его занятия и общение с А. Спендиаровым в Ереване. В 1932 году А. Айвазян оканчивает Московскую консерваторию (класс проф. Козолупова), участвует во Всесоюзном конкурсе исполнителей, где удостоивается премии. Возвратившись в Армению, А. Айвазян работает в Леннакане, Ереване, создает завоевавший известность Государственный эстрадный оркестр Армении, которым руководит в течение многих лет. Последние годы А. Айвазян был полностью занят творческой композиторской работой.

А. Айвазян является автором множества широко известных произведений камерной, эстрадной и киномузыки, оперетт и музыкальных комедий, двух опер и ряда симфонических сочинений (концертов, сюит и т. п.). Музыка А. Айвазяна очень мелодична, напевна, доступна; ее гармонический и оркестровый язык — ясный, чистый, в ней доминируют жанровые, бытовые зарисовки, преимущественно светлые, лирические образы, острая скерцообразность. В музыкальном языке А. Айвазяна можно проследить связи с армянской народной (крестьянской, но чаще городской) песней, танцами, с традициями Т. Чухаджяна (в музыкальных комедиях, операх) и особенно А. Спендиарова. Близко композитору и творчество русских и западноевропейских композиторов (Шуберта, Грига, Чайковского, Рахманинова, Иоганна Штрауса, Оффенбаха, Кальмана). Многого связывает его с советской музыкой, преимущественно массовой и эстрадной (в частности И. Дунаевского).

И вместе с тем композитор обладает своим индивидуальным лицом, почерком. Произведения Артемия Айвазяна пользуются большой популярностью, не раз премировались на республиканских и всесоюзных конкурсах, а сам он удостоен звания народного артиста Армянской ССР.

Среди музыкально-сценических произведений А. Айвазяна — оперы «Тапарникос» и «Господин Минтоев в Париже» и ряд музыкальных комедий — «Восточный дантист», «Ашуг Мурад», «Счастливым день», «Любовь под звездами» и другие.

Особенно большую известность завоевали оперетты А. Айвазяна. Написанные с отличным знанием специфики жанра, особенностей музыкальной драматургии, веселые, остроумные, сочетающие комедийность положений с мягким лиризмом, наконец, «до краев» насыщенные очень мелодичной, выразительной и доступной музыкой, они с успехом шли и идут не только в Армении, но за ее пределами: в Киеве («Восточный дантист»), Харькове («Поздно да мало»), Баку («Счастливым день», «Любовь под звездами»), Тбилиси («Ашуг Мурад», «Любовь под звездами»), Москве (радиопостановка «Восточного дантиста», режиссер Е. Р. Симонов, в главной роли — Канделаки), а также Австрии, США («Восточный дантист»).

О некоторых из этих произведений уже шла речь в 1 томе данного исследования.

Опера «Господин Минтоев в Париже», написанная в

1963 г., тогда же была поставлена на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова¹. Органически связанная со всем предыдущим музыкально-театральным творчеством композитора, эта опера вместе с тем внесла и некоторые новые моменты. Это прежде всего политическая заостренность комедийного жанра. «Господин Минтоев в Париже» представляет собою политическую сатиру на буржуазных эмигрантов, бежавших во время Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны за границу и оказавшихся в Париже. Как уже говорилось, либретто оперы написано на основе комедии «Кум Моргана» выдающегося армянского драматурга А. Ширванзаде, создавшего реалистическое произведение большой социально-обличающей силы.

Вслед за Ширванзаде А. Айвазян стремился создать сатирические обличающие зарисовки жизни и быта белоэмигрантов в Париже, показать их озлобленность против Советской власти, их духовную опустошенность и развращенность. Они мечтают любыми средствами реставрировать царский режим в России и вернуть себе утраченные капиталы. Здесь царит преклонение перед богатством, угодничество и дутое высокомерие, озлобленность и надежды, которым никогда не суждено сбыться. Обреченные историей, выброшенные за борт революцией, они предстают, как «осколки разбитого вдребезги» старого мира. Их озлобленный оскал рождает и омерзение, и саркастический смех.

В центре оперы семья армянского нефтепромышленника, бакинского миллионера Минтоева, царский генерал Шуленко, князь Мазбуров и другие. Композитор пользуется приемом жанровых музыкально-ассоциативных характеристик. Таково, например, использование гимна Российской империи—«Боже, царя храни», ставшего для белоэмигрантов своеобразной эмблемой контрреволюции, выражением преданности монархии. На попевках этого гимна построены многие высказывания Минтоева, князя, генерала и других (например, их ансамбль в 1 акте и финал 1 акта—призыв к войне против большевиков). Верноподданническая многозначительная «торжественность» приобретает здесь комедийно-пошловатую окраску.

¹ Дирижер А. Катаян, режиссер Г. Капляян, художник С. Андришян.

Для характеристики быта и нравов этого общества, проводящего большую часть времени в ресторанах и кабаках (где совершаются спекуляции, организуются заговоры, проматываются состояния, заливается шампанским тоска по «былому величию», «былой красивой жизни»), композитор обращается к широко распространенным в этой среде надрывным цыганским песням и пляскам, «жестоким» романсам, танцам апашей, причудливо сочетающимся с модными салонными танцами: танго, вальс бостон, чарльстон, а также тараками.

Тогда, когда речь идет об армянских эмигрантах-буржуа, в музыке появляются те или иные признаки западно-армянской городской музыки, несколько напоминающей оперетты Чухаджяна (ранее мы не раз обращали внимание на близость музыкально-сценических произведений А. Айвазяна, например, оперы «Тапарникос» или оперетты «Восточный дантист», чухаджяновской традиции.).

Таких признаков в опере «Господин Минтоев в Париже» много. Это и характерные мелодические обороты с интервалом увеличенной секунды, и подчеркнутая квадратность, симметричность построения предложений, периодов и, в отдельных местах, «каскадная» оживленность ритма и т. д.

Прием характеристики через «жанр» (термин Альшванга) распространяется и на отдельные персонажи. Так, например, легкомысленный, циничный прожигатель жизни, сын Минтоева Жорж, характеризуется порхающими, подтанцовывающими, салонно-мазурочными ритмо-интонациями, приобретающими значение своеобразного лейтмотива. Иначе обрисованы положительные герои: преданный родине, тоскующий о далекой Армении Армен и чуткая натура — Лидия. Их музыка более опозитивирована, лирична, возвышена. Здесь можно услышать интонации живого чувства, искреннего высказывания. А в речитативе арии Армена (из I акта) даже интонационные обороты, идущие от народных баяти, ашугских импровизаций.

Опера содержит массовые хоровые и танцевальные сцены, выразительные арии, ансамбли; музыкально-сценическое действие развивается динамично. Речитативы, написанные в манере комических опер Россини, основаны вместе с тем на интонациях бытовой разговорной речи. Но, по-видимому, им недостает индивидуальных оттенков, соответствующих характеру отдельных действующих лиц.

Хотя опера «Господин Милтоев в Париже» по силе обличающей сатиры и меткости характеристик не может сравниться со своим литературным первоисточником (гениальной комедии Ширванзаде), все же представляет интерес, как опыт создания комической оперы в плане политической сатиры, опыт тем более ценный, что подобных опер в армянском музыкальном театре чрезвычайно мало (здесь можно назвать лишь «Кадж Назар» А. Степаняна и «Сказку для взрослых» Э. Арутюняна. решенных, кстати, в аллегорическом, сказочном плане),

ГЛАВА X

НА ЛЕНИНГРАДСКИХ СЦЕНАХ

Во второй половине шестидесятых годов на сценах Ленинградского академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова и Академического Малого оперного театра были показаны два интересных по содержанию и художественному воплощению балета Надежды Симонян, композитора, биография которого прочно связана с замечательным городом на Неве.

Надежда (Шогакат) Симоновна Симонян родилась в 1926 году в Ростове-на-Дону, где и протекали ее юные годы. С детства она очень любила музыку, пробовала сочинять. Ее родные—мать, сестры, да и она сама—любили петь армянские песни, особенно Комитаса.

Далее следуют занятия в Ростовской музыкальной школе на фортепианном факультете, первые творческие опыты в области композиции, поступление в музыкальное училище при Ленинградской консерватории и, наконец, сама консерватория, которую она окончила по двум специальностям—фортепиано и композиции (в 1950 г.). По роялю Н. Симонян занималась у проф. П. А. Серебрякова, а по композиции у М. О. Штейнберга, М. Ф. Гнесина, О. С. Чишко и В. В. Пушкова, по классу которого окончила аспирантуру в 1953 году.

Начался путь интенсивной самостоятельной творческой деятельности. Н. Симонян пишет много в самых различных жанрах и формах—преимущественно симфоническую, а также музыку для театров и кино. Ее произведения

пользуются успехом и известны как в Советском Союзе, так и за рубежом¹.

Живя вдали от Армении, Н. Симонян всегда чувствовала «кровную связь с землей своих предков»; она интересуется «историей армянского народа, его богатейшей культурой, тем мощным взлетом, который осуществлен народом Советской Армении». Восторженно рассказывает о своем посещении Армении в 1932 и 1959 годах, подчеркивая те грандиозные изменения, которые произошли в жизни республики за это время. «С волнением говорит она об изумительной красоте природы Армении, о бликах солнца на вершинах гор, о прекрасно-величавом озере Севан, о поэтической тишине сельского кладбища в Дарачичаге»².

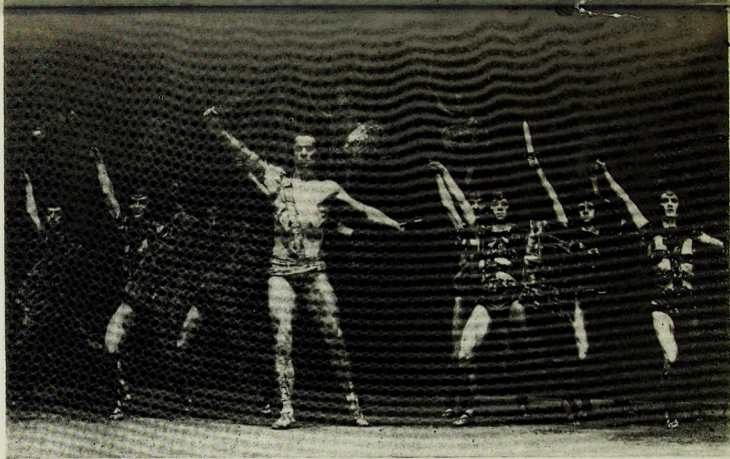
Армения, Восток занимают большое место в творчестве Н. Симонян. Это и «Вариации на восточную тему», и «Лезгинка» (для фортепиано), и романсы на тексты Аветика Исаакяна, и многие страницы Первого и Второго концертов для фортепиано с оркестром, и многочастная кантата «Севан» и, наконец, широко известная музыка к кинофильму «Старик Хоттабыч».

Музыку Н. Симонян отличают мужественная патетика, большая эмоциональность, темперамент. Восторженный лиризм, романтика чувств, поэтичность, сочетаются в творчестве композитора с сочностью жанровых зарисовок и напряженным драматизмом. Благодаря яркости тематизма, мелодического рисунка, красочности гармонии и оркестровки, остроте ритма, музыка Н. Симонян легко запоминается и пользуется заслуженной популярностью. Что же касается национального колорита музыки Н. Симонян, то он, в основном, связан с тем высоко поэтичным ориентализмом, который восходит к «русской музыке о Востоке», но с органично и уместно вкрапленными фрагментами армянского мелоса.

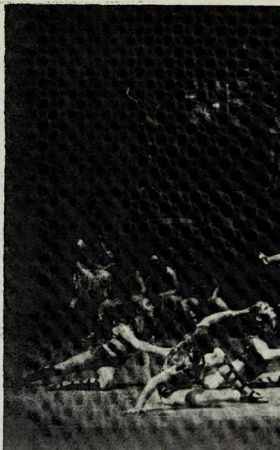
Есть еще одна черта, особенно свойственная творчеству Н. Симонян — это большая конкретность, почти «зримость» образов, программная живописность, картинность музыки. «Я очень люблю театр, пластическое начало в искусстве.

¹ О Н. С. Симонян см. статью Е. Бонч-Осмоловской «На пути творческой зрелости». Журн. «Советакан арвест», Ереван, 1959, № 5, стр. 28.

² По цитируемой статье Е. Бонч-Осмоловской.



Балет «Спартак». Варшава.



Балет «Спартак». Варшава.





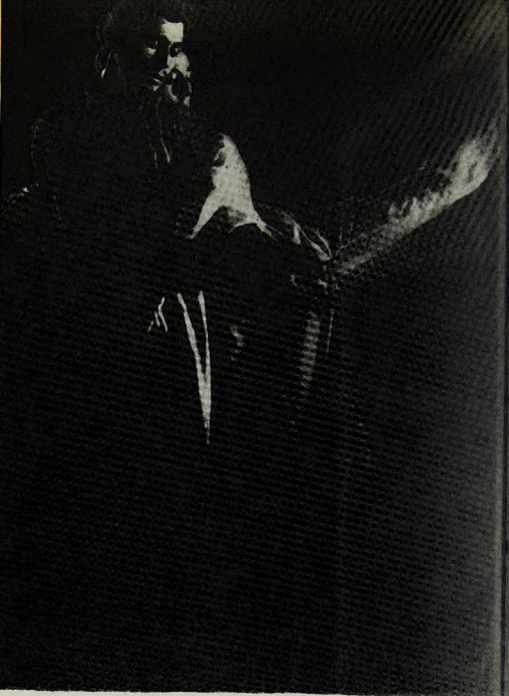
Артемий Айвазян.



Александр Арутюнян



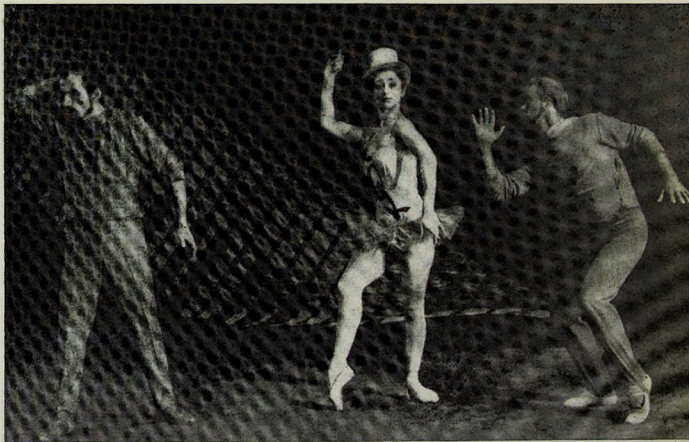
Эдгар Оганесян



Балет «Антони». Ереван.
Антони — В. Галстян, Хумар — А. Марилян.



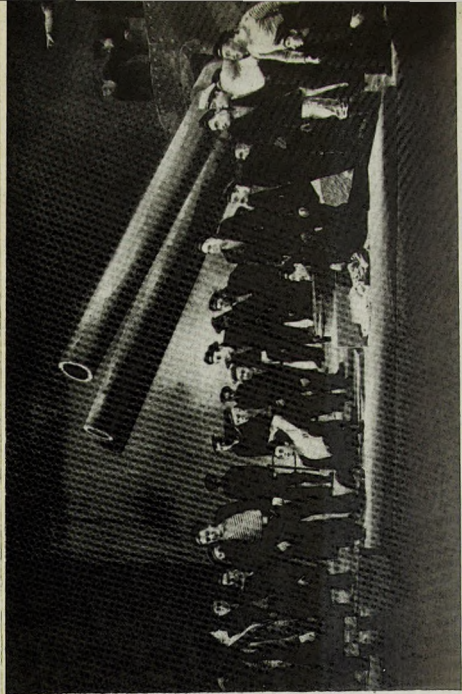
Балет «Вечный идол». Ереван.



Балет «Голубой нактюрн». Ереван.



Опера «Царь Эдип». Ереван.



Я придаю громадное значение в музыке ритму, ритмическому импульсу, нерву; это, должно быть, идет еще от моего восточного происхождения».

И не случайно, что Н. Симонян пишет очень много музыки для театров и кино. Число созданных ею произведений этого жанра непостижимо велико (35 фильмов, 40 театральных спектаклей), но главное, что созданная ею музыка не только написана на высоком художественном уровне, но и играет активную драматургическую роль. Достаточно назвать такие кинофильмы, как «Снежная королева» (премия на фестивале в Канаде), «Дама с собачкой» (I-ая премия на фестивале в Каннах), «Горизонт», «Степан Кольчугин», «Старик Хоттабыч» (I-ая премия на фестивале в Сорренто) и спектакли «Лиса и виноград», «Сеньор Марио пишет комедию», «Три соловья дома № 17» и другие.

Все это, несомненно, подготавливало к созданию композитором крупных музыкально-театральных произведений — балетов.

«Театр и кино меня очень многому научили, — говорит Н. Симонян. — Здесь я прошла большую школу реализма и мастерства; научилась писать быстро, точно, с обязательным заданием попасть «в самую точку» драматургического замысла. Кино и театр (каждый по разному) требуют от композитора мыслить художественными обобщениями в масштабе целого и вместе с тем конкретно, в соответствии с развитием сюжета и следованием кадров. Никакая самодовлеющая абстракция и умозрительность, как бы глубоко-мысленны они не были, не спасут от провала музыки в театре и кино».

Итак, увлечение кино и театром, острое чувство ритма, пластика, танцевального начала и свободное владение богатой палитрой оркестровых красок, широкими возможностями симфонической музыки обусловили обращение Н. Симонян к балетному творчеству. «Классическая основа, на которую я опиралась, создавая балетную музыку, связана, в первую очередь, с именами великих композиторов: Чайковского (особенно партитурой его «Щелкунчика»), Стравинского («Весна священная», «Жар-птица») и Прокофьева (преимущественно «Золушка», «Ромео и Джульетта»). В области же создания армянского балета, да и вообще восточного балета, я считаю, пожалуй, самым выдающимся произведением — «Гаянз» Хачатуряна».

Первый балет Н. Симонян был создан в 1965 году и тогда же поставлен на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова. Несколько позже он был с большим успехом показан в Москве в Кремлевском театре во время гастролей Ленинградского театра. Балет этот носит поэтическое название «Жемчужина» и создан по одноименной повести известного американского писателя Д. Стейнбека (либретто В. Соколова и К. Боярского).¹

В балете показаны жизнь, любовь, страдания и борьба смелых и мужественных индейцев, простых людей с чистым сердцем, благородными стремлениями. Резко противостоит им мир угнетателей, где господствуют звериные законы эгоизма, стяжательства, социального неравенства, несправедливости, где царит жестокая, мертвящая и развращающая власть золота, капитала.

Готовясь к работе над балетом, Н. Симонян прослушала и изучила множество фонограмм с записями музыки южно-американских индейцев (эти записи хранятся в Ленинградской консерватории), вслушивалась в исключительно характерное по манере и стилю исполнения пение Имы Сумак.

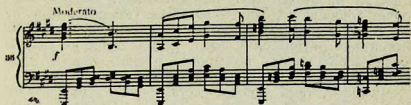
Вникая в ладо-интонационные, ритмические, тембральные особенности музыки южно-американских индейцев, а через нее постигая характер самой жизни, поэтический дух этого народа, его психический склад, нравы, внешний и внутренний облик, Н. Симонян создала свою музыку. В балете она оригинальна (без прямых заимствований из фольклорных источников). Лишь одна тема — лейттема любви, имеет в своей основе подлинную народную мелодику, привезенную композитору пианистом Павлом Серебряковым из Бразилии, где он выступал с концертами и среди других произведений играл и фортепианный концерт Н. Симонян.

В балете имеются и другие темы-характеристики, играющие значительную роль во всей музыкальной драматургии произведения. Это темы народа, мечты, гнета, Кино, Хуаны, а также жемчужины. В соответствии с развитием сюжета и драматического действия, эти темы видо-

1. Дирижер В. Федотов, балетмейстер Л. Боярский, художник Э. Стивенберг.

изменяются, трансформируются, вплетаются в сквозное симфоническое развитие. Так, например, тема любви (с характерным лейттембром альтовой флейты) вырастает в большое лирическое адажио (III картина I акта).

Кино лежит на берегу. Ему кажется, что прекрасные жемчужины выплеснуты на берег. А над ним — россыпь звезд в небе. Наплывом возникают красочные звучания, кларнета, челесты, рояля, глissандо эмеритона (напоминающее глissандирующие пассажи Имы Сумах) — тема жемчужины. Ловцы жемчуга уходят на промысел, Кино вместе с ними. Его мечта сбывается: он находит жемчужину необычайных размеров. Теперь он и Хуана будут счастливы. И они смогут обвенчаться в церкви. Именно здесь и возникает это большое адажио на теме любви.



В середине его — хоральные звучания органа со скрипкой, ассоциируемые с мечтой о возможном бракосочетании.

В дальнейшем, по мере нарастания драматических коллизий, тема любви, тема мечты сильно деформируются. Кино, защищаясь от преследователей, убивает двоих из них. Но третий успевает застрелить маленького сына Кино — Койотито. В музыке все «рушится». Жестоко, мрачно звучат челеста и рояль, органные аккорды. Одиноким, истерзанной предстает тема мечты (вернее ее обрывки) у кларнета.

Финал балета. Хуана уводит Кино из страшного города и молит бросить в воду жемчужину, которая принесла им столько несчастья. Кино исполняет ее желание — жемчужина снова на дне океана. Светает. Что принесет им грядущий день?

И снова звучит у струнных и эмеритона тема любви. Полнозвучно, страстно опевают друг друга голоса оркестра.

Выразительно, сочными красками написаны массовые сцены. Они тесно сплетены с развитием основной драматургической линии, связанной со всей трагической историей любви и мечты о счастье Кино и Хуаны. Тема народа появляется уже в I-ой картине, когда сбежавшиеся соседи тщетно пытаются спасти ужаленного скорпионом ребенка Кино и Хуаны. С большим размахом написаны 3-я картина II акта и I-ая картина III акта. Город, аукцион, где Кино хочет продать свою жемчужину (сверкающий танец камней). Скупщики, доктор, подсылающий к Кино женщину с целью выкрасить жемчужину (танго). Защищаясь, Кино убивает доктора. Тревожный набат, возвещает, что в селении пожар. Сцена пожара — одна из кульминаций балета. В музыке бушуют пассажи струнных, грохочут удары литавр, тревожно звучит колокол-набат и все это прорезают трагические возгласы медных. Народ толчет горящие головы — возникает мощный, исполненный силы, энергии и гнева танец «тушения огня». На фоне остигатных ритмических фраз — целая «армия» ударных, (здесь использованы подлинные ритмы музыки туземцев) — стонания медных инструментов.

Мелькают темы народа, гнета, любви. Здесь особенно проявляется мастерство композитора в создании многоплановой партитуры.

Тема гнета (с характерными эффектами — «ударами» *frusto* — хлыста, бича) появляется в балете не раз и в наиболее драматически насыщенных местах. Так, например, они звучат уже во 2-й картине I акта, когда Кино умоляет доктора спасти ужаленного скорпионом сына. Но тот непреклонно отказывает, ведь у Кино нечем заплатить.

В музыке балета «Жемчужина» есть законченные танцевальные номера, но более присущ ей принцип сквозного развития, применение «действенных танцев», развитых музыкально-хореографических сцен, своеобразно преломленных приемов смены «кадров».

В прессе давалась высокая оценка музыке балета, и вместе с тем высказывался ряд критических замечаний по поводу постановки и художественного оформления спектакля.

Через пять лет, в 1970 году, на сцене Ленинградского академического Малого оперного театра состоялась премьера второго балета Н. Симонян — «Старик Хоттабыч»,

по повести Л. Лагина (либретто Л. Лагина и К. Ласкари)¹. Как уже говорилось, к теме, связанной со стариком Хоттабычем, Н. Симонян уже однажды обращалась в кино. Эта тема привлекала ее многим, и благородной темой любви к людям, и сказочным сюжетом, и близким ее сердцу восточным колоритом. В кино музыка Н. Симонян играла значительную роль, но в балете она приобретала возможность стать ведущим фактором спектакля. Конечно, кое-что из музыки фильма было использовано и в партитуре балета, но многое написано заново.

«Старик Хоттабыч» — балет-феерия, блестящий, искрящийся, красочный. В нем проявилась яркая фантазия, изобретательность композитора, его склонность к живописной красочности, мягкому лиризму, богатству оркестрового колорита. Оркестр здесь тонкий, легкий, узорчатый, изобилующий виртуозно-орнаментальными элементами. И еще одна особенность музыки балета — мягкий юмор, общий жизнерадостный колорит.

Легко, непринужденно, весело и добродушно повествуется в балете о приключениях двух пионеров, Вольки и Женьки, и доброго старого джинна-волшебника, попавшего в необычные для него условия жизни советских людей. На этой основе возникает множество неожиданных, занятых, полных комизма ситуаций, раскрываются высокие моральные качества советских людей, их дружба, солидарность, взаимная выручка, коллективизм.

В отличие от «Жемчужины», балет «Старик Хоттабыч» имеет в основном номерное строение, придающее особую ясность, четкость, доступность музыкально-сценическому действию. В соответствии с сюжетом Н. Симонян широко использует интонационную сферу «восточной» музыки. Здесь она полностью в своей стихии. Укажем, например, на очень живописную музыку полета «ковра-самолета». Выразительная мелодия, основанная на характерных восточных попевках, подголоски, опевающие голоса, многопластовая музыка, включение все новых эпизодов по мере того, как «ковер самолета» пролетает над Индией (здесь используются особые ритмы, звучания ударных) и другими странами. Тремоло струнных, глиссандирующие пассажи

¹ Дирижер Ю. Богданов, балетмейстер К. Ласкари, художник М. Азизян.

деревянных, вся красочная музыка, напоминающая партитуры импрессионистов, создает ощущение воздуха, ветра, полета.

Очень красочен эпизод с шествием каравана. Остинатный ритмический фон (ксилофон), вступление различных тем, постепенное усиление динамики звучания, включение новых интонационно-тембровых пластов, передают шумную, пеструю, оживленную картину приближающегося каравана. Прием постепенного «приближения» темы, ее вариационное развитие отчасти вызывает ассоциации с «Болеро» Равеля. Мягким лиризмом отмечена прелестная колыбельная (Хоттабыч поет ее Вольке) очень мелодичная и задумчивая.

Третий балет, над которым в настоящее время работает Н. Симонян совместно с известным балетмейстером К. Сергеевым и сценаристом В. Соколовым, также сказочный. Он создается на основе замечательной сказки Андерсена «Снежная королева», воспеваящей чистую, прекрасную верную любовь. Как уже говорилось, Н. Симонян ранее принимала участие в создании кинофильма на этот сюжет. Тогда и была найдена та сфера интонаций, на основе которых создается новый балет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выше была сделана попытка осветить развитие армянского музыкального театра в 60-х и начале 70-х годов, познакомить читателя с наиболее ценными и интересными произведениями и их авторами, ввести его в творческую проблематику этой области национальной художественной культуры.

Рассматривая этот период в истории армянского музыкального театра как самостоятельный и, вместе с тем, органично связанный с предыдущими этапами, в настоящем труде была сделана попытка привлечь внимание читателя к важным и интересным процессам, протекающим в нем за последние 10—15 лет.

Было отмечено заметное оживление в армянском музыкально-театральном творчестве, обращение к нему композиторов различных направлений и почерков, разных поколений, приток новых сил и появление интересных произведений, получивших достаточно широкое общественное признание. Как указывалось, ряд опер и балетов армянских авторов был удостоен Государственных премий Арм. ССР, премий и дипломов на Всесоюзных конкурсах, посвященных 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 50-летию образования СССР, премии имени Джавахарлала Неру (балет «Шахунтала» С. Баласаняна).

Ленинская премия была присуждена балету «Спартак» А. Хачатуряна. Значительно расширился интерес к армянскому музыкально-сценическому искусству как в республике, так и далеко за ее пределами, о чем, в частности,

свидетельствуют постановки и показы ряда армянских опер и балетов на сценах многих театров Советского Союза и за границей.

Вопросам, связанным с развитием армянского музыкально-театрального искусства была посвящена, организованная Союзом композиторов Армении специальная дискуссия; эти вопросы стали чаще, хотя и далеко недостаточно, освещаться в прессе, ставились на пленумах и съездах композиторов.

В армянском музыкальном театре 60-х и начала 70-х годов нашли художественно-опосредованное отражение некоторые общие закономерности развития советского общества этих лет, выдвинутая временем социальная и этическая проблематика, некоторые общие характерные тенденции, проявившиеся как во всем музыкальном творчестве этих лет, так и в смежных видах искусства (симфоническая, камерная музыка, театр, кино и т. д.). Об этом говорилось как в первой (вступительной) главе, так и в других главах книги. В частности отмечалось стремление армянских композиторов ответить своим творчеством на все возрастающие требования, предъявляемые нашим народом, партией к искусству, как наиболее действенному средству в идейно-художественном воспитании масс.

Примечательна наметившаяся тенденция значительного расширения идейно-образного содержания, сюжетно-тематического, жанрового диапазона армянского оперного и балетного творчества. В этой связи подчеркивалось принципиально важное значение появления ряда новых опер и балетов, посвященных революционной борьбе народа за установление Советской власти в Армении, героическому подвигу советских людей в Великой Отечественной войне.

Причем отмечались различные решения этих ответственных творческих задач как в сюжетном, драматургическом, так и в жанровом и стилевом плане. Подчеркивалась, например, трактовка этих тем в традициях революционного театра, драматургии Брехта и античной трагедии (опера «Огненное кольцо»), в приемах социально-психологической драмы (опера «Крушение»), в хроникальном (опера «Человек из легенды») или условно аллегорическом аспекте (балет «Бессмертие»).

Достижения армянского музыкального театра за последние годы в решении ответственной творческой задачи

художественного исследования, осмысления и отображения важнейших этапов жизни советского общества — революции, гражданской и Великой Отечественной войн, социалистического строительства, — нельзя не заметить. И в этом отразились некоторые общие тенденции развития советского музыкального театра.

Но современность искусства — категория не только временная, хронологическая, но и классовая, мировоззренческая. Она проявляется, в частности, и в современной позиции советского художника, вооруженного марксистско-ленинским мировоззрением, в современном аспекте подхода к событиям и явлениям прошлого. С особой силой это проявилось в балете А. Хачатуряна «Спартак», где конкретные исторические события, связанные с восстанием рабов-гладиаторов против угнетателей обернулись широкими обобщениями, актуальными и для середины XX века, когда освободительная борьба народов против неокolonизма и империализма охватила целые континенты.

Широкое отражение в национальном музыкальном театре получила «связь времен», историческое прошлое Армении, вековая освободительная борьба народа против иноземных завоевателей и внутренних угнетателей. Причем в музыкальных произведениях концепция исторического процесса отразила общую позицию советского искусства, исходящего из понимания истории не как истории замков и дворцов, династий, королей, феодалов, а как истории трудового народа, освободительной борьбы, революционных движений. Ранее говорилось (в первых томах) о том, как в операх и балетах армянских композиторов воскрешались, например, события, связанные с восстанием рабов в древнем Риме («Спартак»), борьбой армянского народа против иноземных завоевателей в VIII веке («Давид Сасунский»), крестьян-тондракийцев против феодалов в XIV веке («Нунэ»). В этих исторических эпопеях утверждалась и идея братской солидарности народов в общей борьбе («Давид Бек»).

В широких социально-исторических антитезах предстают здесь два антагонистических мира: насилия, тирании, деспотии и с другой стороны — вольнолюбия, равенства, гуманизма. Логическое продолжение такой трактовки истории мы видели и в решении историко-революционных тем, связанных с Великим Октябрем, гражданской войной, борьбой за победу социализма в нашей стране.

По-новому предстала в армянском музыкальном театре, в частности, в балете «Вечный идол» Эдгара Оганесяна, древность страны, суровая, неистовая пора языческой Армении с ее противоречиями, жестокими обычаями, законами жрецов и неукротимым стремлением к свободе, стихией страстей и незащищенностью человеческой личности. Но и здесь, воссоздавая далекое прошлое, своеобразную атмосферу, композитор концентрирует внимание на гуманистической теме, связывает прошлое с современностью, как в осмыслении сюжета, трактовке образов, так и в использовании музыкальных выразительных средств, заставляющих вспоминать и И. Стравинского, и Б. Бартока, и С. Прокофьева, и А. Хачатуряна.

Эта характернейшая для современного передового искусства «перекличка эпох», «связь времен», когда прошлое отображается не в пассивно-стилизованном плане, а в живом, реальном; когда оно осмысленно художником с позиций современных прогрессивных, социальных, философских, эстетических воззрений, ярко проявилась и в балете Сергея Баласаняна «Шакунтала» по одноименной поэме поэта-мыслителя древней Индии Калидасы. Думается, что именно так будет решен и новый балет Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский». Это та плодотворная традиция, которую успешно утвердил в армянском музыкальном театре Арам Хачатурян своим балетом «Спартак», где с небывалой полнотой проявляется способность композитора увидеть и понять в историческом прошлом широкую, обобщенную, актуальную проблематику, волнующую человечество и сегодня.

Прошлое вошло в армянское оперное и балетное творчество и в связи с произведениями, посвященными великим представителям национальной культуры. Речь шла об операх «Хачатур Абовян» Г. Арменяна, «Саят-Новя» А. Арутюняна и балете Э. Оганесяна «Антуин», посвященном Комитасу. Все эти произведения очень разные по характеру, стилю, авторскому почерку, но опять-таки и в них можно заметить, как общую характерную тенденцию, стремление связать судьбу художника с судьбой страны, народа, понять и отобразить его личность, его творения в аспекте эпохальных событий, исторических катаклизмов, освободительной, национальной и социальной борьбы различных времен.

И опять, бывшее сменяется более близкими к нам временами, но осмысливается уже в сатирических тонах. Речь идет об опере Артемия Айвазяна «Господин Минтоев», осмеивающей и обличающей буржуазных эмигрантов, бежавших от революции в Париж.

В публицистическом плане решен балет «Голубой октябрь» Э. Оганесяна, затрагивающий проблему призвания и долга современного художника.

Как обличение капиталистического, колониального мира с его бесчеловечной моралью — «человек человеку — волк», с царящим в этом обществе культом золота, наживы, предстает балет «Жемчужина» Н. Симонян.

Выше не раз говорилось о прочных связях армянского оперного и балетного творчества с эпосом, сказкой, легендами, с той народной аллегорией, в которой запечатлелись с огромной обобщающей силой мудрость, социальные и нравственные идеалы многих поколений. Причем можно было составить себе представление о том, как менялись характер трактовки этих тем и методы их художественного воплощения.

Хочется еще раз обратить внимание на серьезность подхода армянских композиторов к воплощению в музыкальном театре сказочных, мифологических сюжетов, на многообразие направлений, по которым идут сейчас творческие искания в решении этих тем. Мы видели здесь сюжеты, темы, не раз встречавшиеся в армянском музыкальном искусстве и связанные, в частности, с непреходящим значением для всей национальной художественной культуры поэзии Ованесса Туманяна (балеты «Ивушка», «Ахтамар», «Сако Лорийский»; оперы «Сказка для взрослых» «Хозяин и работник»). Нашла свое воплощение в армянской музыке поэма Лермонтова «Три пальмы». Но, как указывалось нами ранее, в трактовке этих сюжетов наметились некоторые новые тенденции, интересно проявившиеся, например, в опере «Сказка для взрослых», где туманяновский сюжет получил столкновение в плане остро-сатирической, современной антивоенной оперы-памфлета.

Совершенно новыми для армянского музыкального театра оказались сюжеты эсхиловского «Прометея» и «Сотворение мира» по Эффелю. Они повели творческую мысль в армянском сказочном балете по новым и совершенно различным направлениям. «Прометей» связал балет с античной трагедией, глубочайшей философской мыслью, с идеей

геронического подвига во имя счастья человечества, а весь идейно-образный строй его потребовал музыкально-сценической драматургии, приближающейся по своим масштабам, характеру и напряженности развития к жанру героико-трагической симфонии.

Балет же «Сотворение мира» ввел в армянский балет сферу антирелигиозной сатиры, публицистики, проксфеевского сарказма.

Сказочное, фантастическое, легендарное начало приобрело в армянском балете аллегорическое значение, стало средством иносказательного воплощения тем большого гражданского, патриотического звучания. Об этом свидетельствуют, например, два балета, посвященные героизму советских людей в Великой Отечественной войне: «Бессмертные» и «Героическая баллада». Первый из них — насыщенная напряженным драматизмом хорео-симфония, второй же — балетная транскрипция одноименного концерта для рояля с оркестром, написанного в виде контрастно развивающихся, очень экспрессивных, эмоционально приподнятых вариаций.

Сказочная тема получила новое развитие и в армянском балете для детей. Здесь рядом с «вечным» сюжетом о красной шапочке (балет «Красная шапочка») появились сюжеты, заимствованные из советской литературы для детей. В этой связи упоминались балеты «Мойдодыр» (по К. Чуковскому) и «Старик Хоттабыч» (по Лагину).

Говоря о сказочно-фантастических темах в современном армянском музыкальном театре, следует подчеркнуть их реалистическое истолкование, в большинстве случаев близкое к трактовке их в народном творчестве. И в этой сфере армянского музыкально-театрального искусства утверждаются высокие гуманистические идеалы, воспеваются духовная, нравственная красота человека, свобода, мир, дружба, справедливость и высмеиваются, обличаются зло, насилие, война, ложь, предательство.

Нетрудно было заметить, что идейно-образному обогащению современного армянского музыкально-сценического искусства во многом способствовало значительное расширение круга литературных произведений, к которым обращались композиторы, как к прообразами либретто и сценариев своих опер и балетов. Здесь, наряду с замечательными армянскими писателями Хачатуром Абовяном, Ованесом Туманяном, Егише Чаренцем, Ширванзаде, впервые

обращение к Эсхилу и Калидасе, к Лермонтову и к русским советским писателям — Борису Лавреневу, Корнею Чуковскому, к известному современному американскому писателю Стейнбеку и французскому художнику Эффелю.

Значительное идейно-тематическое расширение музыкально-театрального творчества, естественно, сказалось и на расширении жанров, форм, принципов композиционного строения. Знакомясь с рассмотренными выше операми и балетами армянских авторов, мы видели среди них произведения: героико-эпические, лирико-драматические, сказочные, сатирические; одни из них приближались по своим жанровым и композиционным признакам к психологической драме или памфлету, другие — к греческой трагедии или лаконичной современной публицистической драме, третьи — к комедии «дел арте» или революционному театру Брехта.

Если же говорить о музыкальных аналогиях, то их диапазон также достаточно широк. В некоторых произведениях прослеживаются связи с традициями Спендиарова, Хачатуряна, Комитаса, в других — с Прокофьевым, Шостаковичем, Бартоком, Бриттеном, Стравинским...

Все это также свидетельствует о расширяющемся творческом диапазоне армянского музыкального театрального творчества.

Рассматривая современные армянские оперы и балеты, можно заметить расширение авторского кругозора и в композиционном строении. Одни произведения написаны в традициях классических номерных опер, в других — можно заметить последовательно проводимые принципы сквозного развития, построения больших сцен, картин; третьи — оставляют впечатление законченного симфонического цикла с характерным для симфоний интенсивным тематическим (лейтмотивным, лейттематическим) развитием. В некоторых превалирует песенно-мелодическое начало, в других — речитативно-декламационное. Но чаще всего эти начала сосуществуют и органично взаимодействуют. Внутри опер и балетов мы не раз подчеркивали наличие развернутых музыкальных форм типа рондо, пассакалии, фуги, сонаты и т. п. В структуре ряда произведений отмечалось применение приемов, характерных для кинодраматургии: «кадровая драматургия», наплывы и т. п. Как характерную тенденцию можно было заметить во всех произведениях — стремление авторов к драматургической

цельности, действенности, динамичности форм и всего музыкально-сценического развития.

Наряду с операми и балетами, в которых главная драматургическая нагрузка падала на монологи, ансамбли — дуэты, трио, *pas de deux*, *pas de trois* (соответственно склонности авторов к углубленному раскрытию душевных переживаний героев, их раздумий, диалогов, столкновений), встречались произведения, где ведущую роль играли хор, хордебалет, как выразители массового начала, коллективного образа народа.

Признаки жанрового стиливого многообразия проявляются на различных уровнях, включая музыкальный язык, тематизм. Выше говорилось о сочетании крестьянской массовой и эстрадной песни в музыкальной стилистике «Сказки для взрослых»; патетически приподнятой декламационности, рожденной стихами Чаренца, крестьянского мелоса, интонаций, восходящих к шараканам и некоторых приемов сериальности — в «Огненном кольце»; крестьянского и городского мелоса, революционной песни и кафешантанной шансонетки — в «Человеке из легенды»; интонаций армянской народной песни и танца, неразрывно связанного с ними комитасовского мелоса, со стилистикой, восходящей к современной ораториальной и симфонической музыке, к неоклассическим, необахианским, а наряду с этим и самым новейшим приемам композиторского письма («Антунис»).

Драматургия интриги, ситуации, дискриптивного развития сюжета, все более уступает место драматургии характеров, столкновению идей. Отсюда интерес к интеллектуальной и психологической драме, насыщенной большим социальным содержанием, к традициям античной трагедии, аллегориям мифа, к принципам революционной драматургии Брехта, обладающим высокой степенью идейно-образной обобщенности.

Интеллект, динамика, лаконизм, экспрессия!.. В этом иногда не без основания усматриваются ведущие тенденции современного музыкально-сценического искусства. И все же, вряд ли правильно было бы возвести вышеуказанные определения в некий универсальный эстетический закон. Искусство, как и сама жизнь, его порождающая, в нем отраженная и им утверждаемая, не терпит односложности. Наряду с музыкально-сценическими произведениями подобного рода нельзя отрицать значения произ-

ведений и иного плана, где получают новое интересное решение и многоплановость интриги, сюжетного развития, и историческая бытовая конкретность с ее локальными красками, и монументальные масштабы, и условность, и лирическая камерность, и ликующая праздничность народного карнавального представления, и яркая зрелищность (театр остается театром).

Не надо забывать, что XX век привнес в театр, в том числе и музыкальный, огромное многообразие жанров, форм, драматургических принципов, смелые искания новых выразительных средств. Это, в частности, отмечалось и на XV конгрессе Международного института театра, состоявшемся в Москве весной 1973 г. Происходит процесс взаимодействия, сближения и взаимообогащения различных жанров музыкального театра между собой, а также с другими видами искусства. И при всем этом наш музыкальный театр неизменно должен сохранять свою высшую функцию — быть общественной трибуной, школой нравственности, нести в аудиторию всеми доступными ему средствами идеи гуманизма и прогресса, будить внимание к актуальным жизненным проблемам и давать им решение с позиций самого передового мировоззрения.

В центре внимания армянского музыкального театра — человек, его взаимоотношения с эпохой, обществом, наш современник, участник невиданных в истории свершений. В этом — проявление общих для всего советского искусства черт. Армянские композиторы, деятели музыкального театра имеют определенные достижения в этой области. Но в то же время их стремление создать в музыкальном театре целостный, правдивый социально-психологический портрет нашего современника, воплотить в художественных образах нашу прогрессивную концепцию человека реализовано еще далеко не достаточно, не полно. В операх, балетах, опереттах мы чаще сталкиваемся с отдельными чертами человека, чем с целостным сложным развивающимся характером (вспомним хотя бы образ главного героя в опере «Человек из легенды», которому как раз недостает цельности). Преодоление схематизма в художественных образах людей нашего времени остается одной из важных задач армянского музыкального театра.

На протяжении всего своего исторического развития армянское музыкальное искусство было органично связано с народным (крестьянским и городским) творчеством, с

песней и танцем, искусством гусанов и ашуггов. Как мы не раз подчеркивали, именно на этой основе и возник интонационный язык армянских опер, балетов, оперетт. Движение композиторов навстречу народной песне, навстречу «интонациям и ритмам эпохи» — процесс интонационного обновления и обогащения музыкально-театрального искусства, начавшийся уже давно, продолжается и в наше время. Но надо иметь в виду и то, что подлинно талантливый композитор, используя, претворяя, переосмысливая народные интонации, не может быть лишь их потребителем, он и сам развивает, обогащает, творит музыкальный язык и находит музыкально-выразительные средства, способные передать мысли и чувства современников, динамику, ритмический пульс своего времени.

С творчеством советских композиторов в нашу музыку вошли рожденные временем широкие по диапазону интонации мужественной силы, энергии, воли масс и, наряду с этим, душевной чистоты, искренности и отзывчивости, интонации гнева, горя и молодого задора, ликования; патетика ораторской речи и «от сердца к сердцу» идущий мелос задушевных бесед, сердечных признаний, ритмы походов, сражений, народных празднеств и труда. И во всем этом — отражение нашего бурного и беспокойного, тревожного, радостного и героического времени. Взаимоотношение композиторского и народного творчества решалось и решается в каждом случае по-разному. В одних из них композитор использовал народные мелодии в подлинном виде, лишь подвергнув их в той или иной мере обработке (гармонический, полифонический, оркестрово-тембровой), в других — подобные мелодии становились материалом главного тематизма, лейтмотивов и включались в сквозное симфоническое развитие. Иные композиторы переплавляли элементы (ладо-интонационные, ритмические, жанровые и т. п.) народной музыки в свою собственную, индивидуально-своеобразную музыкальную лексику.

От «этнографического» подхода, от непосредственного «использования» народной музыки к свободно-опосредованному претворению, когда постигаются не периферические, находящиеся на поверхности признаки фольклора, а и его глубинные закономерности, его композиционные принципы — таков прогрессирующий путь проникновения композиторов в сокровища народного творчества.

Здесь хочется вспомнить слова Б. В. Асафьева о народной музыке «вкоренившейся в сознание композитора как родной язык»¹.

И это, как уже отмечалось, также можно проследить в некоторых произведениях современного музыкального творчества (в частности, музыкально-театрального). В разных произведениях отмечались связи с различными жанрами крестьянской (например «Крушение» Г. Арменьяна) или гусанской ашугской песни («Саят-Нова» А. Арутюняна), мужских и женских танцев с революционной массовой песенностью (например, опера «Человек из легенды» Г. Ахипяна), с древними формами армянской монодии — таги, шараканы (балет «Вечный идол», опера «Огненное кольцо») и т. д. В одних случаях внимание композитора направлено на то, чтобы сохранить в «незамутненности» подлинные образцы народного мелоса или создать близкую ему по духу, характеру и стилю свою музыку. В произведениях других возникают связи более далекие и свободные, когда народно-национальные интонации вступали в своеобразный и очень органичный синтез с приемами современного композиторского письма (вплоть до свободного применения различных приемов серийной техники, додекафонии, алеаторики, сонористики и т. д.). Это можно заметить, например, в балетах Э. Оганесяна, К. Орбеляна, в опере А. Тертеряна. Конечно, каждый из этих методов, приемов закономерен в живой творческой практике и в каждом конкретном случае решает талант и мастерство композитора.

В армянском музыкально-театральном искусстве сложились свои традиции (это можно было увидеть, проследивая пути столетнего развития национального музыкально-сценического искусства). Это, прежде всего, традиции Тиграна Чухаджяна, Армена Тиграняна, Александра Спендиарова, Арама Хачатуряна и, пожалуй, еще Аро Степаняна. Однако, опора на традиции — лишь одна, правда, важная и существенная сторона. Но интересно и другое: в какой мере интенсивны были новаторские искания современных армянских композиторов, ибо сама диалектика жизни требует эволюции, обновления идейного содержания, тематики, образов, жанров, принципов драматургии, музыкального языка, а также и музыкальной режиссуры, художественного оформления.

¹ Д. Асафьев. Избранные труды. М. 1957, т. II, стр. 91.

Одной из важнейших творческих проблем, никогда не теряющих своей актуальности и важности, является проблема композиторского мастерства. И мы не могли не заметить естественного процесса овладения композиторами различными сторонами профессионального мастерства, их «оснащения» средствами современного передового музыкального искусства, целостной многоплановой драматургией, подлинным симфонизмом, широтой художественных обобщений. Рассматриваемый период, отмечается высоким всесторонним мастерством Арама Хачатуряна или, например, тонкостью оркестровой палитры Григория Егизаряна, выразительностью вокально-мелодического развития у Александра Арутюняна, свободным владением балетным симфонизмом, хорошим ощущением интонационной драматургии у Эдгара Оганесяна и т. д.

И все же размышляя о современном состоянии армянского музыкально-театрального искусства, не можем не заметить, что оно еще не во всем поспевает за стремительным темпом развития нашей жизни, за интеллектуальным и культурным ростом наших людей.

При значительном расширении круга образов в национальном оперном и балетном творчестве, о чем мы говорили ранее, все же бросается в глаза, что многие интересные и важные темы, выдвинутые самой жизнью, еще остаются вне поля зрения композиторов. Здесь все еще проявляется известная неравномерность и ограниченность. Впереди еще много нерешенных задач. Много волнующих, жизненно важных тем, связанных, в частности, с героикой нашего времени, еще не затронуто музыкальным театром Армении.

Некоторые из таких актуальных тем были уже названы. Это и послевоенная жизнь в Советской Армении, трудовые подвиги рабочего класса, жизнь молодежи, роль коммунистической партии в жизни советского общества. Это и героика трудовых, творческих подвигов советских людей, покоряющих космос, открывающих тайны микромира, осваивающих целинные земли, неизведанные края, прокладывающих пути в Арктике и Антарктике. Это — тот подлинный, не «шумящий собою» героизм, который входит неотъемлемой составной частью в духовный мир нашего современника-строителя коммунизма, это мысли и чувства советского человека.

Кстати, вряд ли можно удовлетвориться и тем, что тема

Великой Отечественной войны нашла лишь воплощение в балете (в опере ее еще нет) и только в аллегорической форме.

В этой связи авторам стоит задуматься над вопросом: ограничивается ли понятие современность в их произведениях лишь затрагиваемым сюжетом, темой или оно охватывает самую сущность их творчества с широкими обобщениями современной социальной и нравственной проблематики.

А сколько интересных, актуальных тем, связанных с борьбой двух систем, двух идеологий с воплощением героического, содержит современная международная жизнь: борьба народов всех континентов против колониализма, империализма, мракобесия и человеконенавистничества, за мир.

Важно лишь, чтобы любая из этих тем входила в искусство не риторически, декларативно (как это подчас бывает), а в живых, подлинно художественных реалистических образах, волнующих, впечатляющих.

Говоря о достигнутом, надо представлять себе и громадные задачи, стоящие впереди и определяющие собою перспективы развития армянского музыкального театра в 70-е годы нашего столетия.

Надо ли говорить и о том, сколько нового может принести с собою это идейно-тематическое расширение и в область жанров, форм художественного воплощения, на сколько новых приемов сценического, режиссерского, декоративного решения может оно натолкнуть.

Круг социальных, политических, этических проблем, волнующих людей нашего времени, находящихся на самом «гребне» современной истории человечества, безмерно широк. Обращение к нему наших композиторов, нахождение в нем наиболее близкого своей творческой индивидуальности и включение его в систему художественных образов, безусловно, способно очень расширить масштабы содержания армянского музыкально-театрального искусства, еще более повысить его идейную значимость. Конечно, это потребует еще более глубокого исследования и познания жизни, нахождения новых путей ее художественной типизации, поэтизации. Здесь недопустимы любая схематизация, упрощение, поверхностность. Перед армянскими композиторами непочатый край увлекательнейшей, чрезвычайно интересной и ответственной творче-

ской работы, смелых новаторских исканий по «всему фронту», начиная от решения сюжетно-тематических, жанровых, композиционных задач и до открытия новых возможностей в области выразительных средств, обогащения музыкального языка.

Это, в свою очередь, упирается в вопросы мастерства, которое включает в свое понятие, разумеется, не только «техническую оснащенность» композитора, а и его умение ясно и значительно воплотить художественный замысел, в богатстве и точности выразительных средств, в способности добиваться не одного из возможных вариантов, а единственного, лучшего, когда слушатель не скажет: «Ну, что ж, можно и так», а воскликнет: «Да, можно только так». Пока же, несмотря на общий очень возросший уровень мастерства, мы отмечаем и отдельные просчеты, недостатки, как в области сценарной драматургии либретто, так и в музыкальной драматургии, мешающие полноценному художественному воплощению творческого замысла. В одних случаях это связывается с рыхлостью композиции, формы, излишней иллюстративностью, в других — с ненужными длиннотами, повторами. Иногда революционная романтика или лирическая одухотворенность темы снижается несоответствующим бытовизмом образов, хрипчатостью, а порой просто композитору изменяет вкус. Так, например, сценарная драматургия балетов «Голубой ноктюрн» или «Хоттабыч» страдают рыхлостью и схематизмом; музыкально-сценическому воплощению образа главного героя в опере «Человек из легенды» порою недостает обобщенности и глубины, в балетах «Бессмертие» или «Прометей» местами встречается излишняя перегруженность звучности, а в опере «Сказка для взрослых» не во всем достигнуто органическое единство различных жанровых и стилистических приемов. Этот перечень можно было бы продолжать.

Опираясь на опыт своих предшественников, на традиции классической и советской оперы, балета и оперетты, современные армянские композиторы ищут новые тематические жанровые решения, действенные музыкально-драматургические формы, свежие выразительные средства. Об этом мы говорили не раз. Но и здесь еще непочатый край творческой работы, исканий, совершенствования. Предстоит дальнейшее смелое расширение жанровых границ. В частности, армянскими композиторами редко созда-

ются в последнее время столь любимые народом комические и лирические оперы, имеющие плодотворные традиции в национальном театре. До сих пор очень мало внимания уделяется экранизации опер и балетов для миллионов кино- и телезрителей.

Немало еще встречается недостатков и в режиссуре, художественном оформлении, исполнительском мастерстве наконец, в самой организационной стороне. На это пресса не раз обращала внимание.

Армянский музыкальный театр в целом и отдельные его деятели, коллективы, организации (Государственный академический театр оперы и балета имени А. Спендиарова, Театр музыкальной комедии им. А. Пароняна, Армянское отделение Всесоюзного театрального общества и др.) призваны всемерно способствовать дальнейшему развитию музыкально-сценического искусства в республике, поддерживать все новое, прогрессивное. И надо сказать, что делается в этом направлении немало. Ставятся новые произведения, обновляется репертуар, привлекаются новые исполнительские силы, эпизодически проводятся обсуждения, дискуссии и т. д. Хотя, справедливость требует сказать, что усилия, прилагаемые в этом направлении, могли бы быть значительно более активными, целеустремленными и носить более систематичный и планомерный характер.

Не меньшего внимания требует и другая сторона: бережное сохранение традиций лучшего наследия, накопленного опыта. Что говорить, и здесь за годы Советской власти сделано очень много. В частности, в республике проведена громадная и очень ценная работа по достойному сценическому воплощению национальной музыкально-театральной классики, произведений советских композиторов, созданы хранилища (нотных, рукописных, печатных, иконографических и других материалов).

И здесь еще непочатый край работы. Прежде всего это касается «сохраны памятников» — лучших постановок, имеющих выдающееся, исторически непреходящее эстетическое значение. В частности, это касается первых постановок опер «Аршак Второй» и особенно «Алмаз» с всемирно известными декорациями и костюмами Мартироса Сарьяна. Конечно, время идет, меняются приемы режиссуры, принципы художественного оформления. Но эти спектакли должны быть сохранены, а не уступать ме-

что постановкам во много раз слабее в художественном отношении. В сохранении для истории, для грядущих поколений ценных спектаклей, вышедших по тем или иным причинам из репертуара. В этом большую роль способны сыграть кино (документальные и художественные фильмы) и телевидение. В частности, это касается произведений, имевших этапное значение в истории армянского советского музыкального театра.

Но все это, как говорится, «издержки производства», «трудности роста». И нет сомнения, что в дальнейшем развитии и общем прогрессе армянского музыкально-театрального искусства они будут преодолены. Важно другое — заложены прочные основы, созданы творческие предпосылки и возможности к новому дальнейшему подъему армянского музыкального театра.

Задача наших композиторов — реализовать эти возможности, претворить их в жизнь. Талантливая армянская композиторская школа имеет для этого все основания и нет сомнения, что новый подъем армянской оперы и балета будет достигнут.

Третьим томом исследования «Армянский музыкальный театр» завершается рассмотрение истории этой области армянского художественного творчества более чем за 100 лет.

Первый том был посвящен, в основном, истокам армянского музыкального театра и его развитию от 1868 (оперы «Аршак II») до 1928 г. (до оперы «Алмаз»). Вторым том — до конца 50-ых годов и третий — 60-м годам и началу 70-х (до 1974 г.).

Три тома «Армянского музыкального театра» дали возможность читателю познакомиться с основными этапами развития армянского музыкально-сценического искусства. В процессе длительной исторической эволюции оно превратилось в ярко самобытное художественное явление, стало неотъемлемой частью духовной культуры народа. В операх и балетах, в их темах, сюжетах, образах нашли отражение прошлое и настоящее Армении, жизнь, борьба и мечты народа, запечатлелись картины величественной и вечно прекрасной армянской природы. В музыкальных комедиях и опереттах высмеиваются и осуждаются пороки, воспеваются любовь и духовная красота человека.

Лучшие произведения армянского музыкального театра участвовали в идейной борьбе своего времени, будили мысли и чувства людей, способствовали общественному прогрессу.

Пройден большой сложный, плодотворный путь. Он не был гладким, не все его периоды были в равной мере творчески продуктивными и не все задачи еще решены. Но важно другое — происходил и происходит исторически закономерный процесс развития национальной музыкально-театральной культуры, развития, ведущего к прогрессу и совершенствованию. Созданы своя классика, свои исполнительские традиции, произведения непреходящей художественной ценности.

На многовековом древе мировой музыкально-театральной культуры выросла новая ветвь — музыкальный театр Армении. А впереди новые перспективы, новые задачи.

Сейчас, когда советский народ осуществляет грандиозную программу построения коммунизма, армянский музыкальный театр, как и все советское искусство, призван сыграть важную и ответственную роль в идейном и эстетическом воспитании нового человека.

Опираясь на народное творчество, на классические традиции, на опыт и достижения советской музыкальной и театральной культуры, все глубже изучая жизнь и совершенствуя свое мастерство, армянские композиторы и все деятели национального музыкального театра, несомненно, добьются новых успехов, достойных высоких требований, предъявляемых временем, партией, народом.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕР И БАЛЕТОВ РАССМАТРИВАЕМЫХ В III ТОМЕ¹.

К ГЛАВЕ 2

Опера «ОГНЕННОЕ КОЛЬЦО» А. Тертеряна.

Либретто В. Шахназаряна.

{По мотивам повести «Сорок первый» Б. Лавренева и стихотворений
Е. Чаренца}.

Далеко в армянских горах, через перевал отступает отряд красных. Люди шагают сквозь бурю, пули и смерть. Их становится все меньше и меньше. Потом остаются только двое... Девушка из отряда и пленный белогвардейский подпоручик, оба страшно усталые. Кругом только горы и выжженная солнцем земля.

Нервы подпоручика не выдерживают: «Стреляй,— кричит он,— ведь все равно в горах нас ждет смерть».

— Стреляй!— властно приказывает хор,— ведь он убивал твоих братьев!

Девушка медленно наводит винтовку на подпоручика. И ... опускает; она не в состоянии застрелить раненого.

Два человека, два врага, отрезанные от всех. Надеются и ждут. Подпоручик потерял сознание. Девушка только сейчас замечает, что он красив.

— Красив, — вторит хор.

Подпоручик стонет: «Пить, пить...» Но пока девушка ходила за водой, он пришел в себя. Увидя это, она схватилась за винтовку: — Ни с места, буду стрелять.

— Не бойся, не убегу,— грустно усмехается подпоручик,— от себя разве убежишь?

¹ В изложении краткого содержания частично использованы авторские либретто, опубликованные театрами пояснения, а также, некоторые материалы из книг: «Оперные либретто», сост. Б. Кремневым, Москва, 1962, и «100 балетных либретто», сост. Л. Энтелисом, М. Л. 1966.

И он рассказывает ей сказку. Сказку о том, как однажды охотник, молодой и упрямый, выследил лань. Но, увидев ее перед собой, совсем близко, был потрясен ее красотой; выронил винтовку и сам превратился в оленя. С тех пор они бродят один вдвоем. Вдали от людей.

Девушка задумалась...

Но хор напоминает ей о том, что рядом льется кровь, кровь человеческая, кровь ее близких. Идет борьба и об этом нельзя забывать.

А в это время голоса гор влекут девушку к себе.

— Останься с нами, останься с нами, мы будем напевать тебе сказки, — манят она.

Девушка в смятении...

Подпоручик уговаривает ее бросить все и уйти с ним подальше от борьбы.

— Как? Бежать, предать? — Девушка с гневом отвергает его предложение.

— Нагрянут дикие, безумные орды, растолчут библейские долины, — яростно убеждает подпоручик.

Девушка возмущена. Наступает разрыв.

Они понимают, что говорят на разных языках. Они чужие друг другу.

Подпоручик бродит среди скал. Вокруг ни души. А там, вдалеке, неизвестно — свои или чужие.

И снова возвращается к девушке. — Будь доброй, гони прочь облако ненависти, — говорит он. — Взойди солнце, освети мой истерзанный край, — поет она.

Мы слышим хор, он поет о страдании, боли и надежде.

Наступает перемирие...

Возникает иллюзия любви двух людей, чуждых друг другу по взглядам, воспитанию, по классовой принадлежности. Два человека, два затерянных существа снова встретились, но винтовка, которая их разделяет, в руках подпоручика. Она родила в нем инстинкт врага. Мгновение и все бы кончилось трагично, но это лишь минута, которая проходит бесследно, как и прекрасная сказка любви.

Издали слышатся голоса.

— Это наши, наши, — радостно кричит девушка.

Но нет. Это чужие. Это враги. Подпоручик узнал своих и бежит к ним. Напрасно пытается остановить его девушка. Тогда она стреляет. Подпоручик замертво падает.

Протяжный крик девушки глухо раздается в горах...

Опера «КРУШЕНИЕ» Геворка Арменьяна.

Либретто Г. Арменьяна и Р. Давояна по пьесе Араксмяна «Розы и кровь».

Действие происходит в 1920 году в Армении, на одном из горных железнодорожных участков.

Ночь, гроза, молнии. Арпеник с трудом пробкается к дому путевого обходчика деда Саака. Она просит его помочь ей найти командира партизанского отряда деда Епока. Арпеник должна передать ему приказ революционного комитета взорвать вражеский поезд, который должен сегодня ночью пройти через этот участок.

В доме деда Саака она встречает Манвела, также пришедшего якобы с приказом Ревкома. Дед Саак когда-то спас Манвелу жизнь и считает его своим другом. Арпеник же узнает в Манвеле своего бывшего мужа. Судьба свела их когда-то в Петербурге, где они полюбили друг друга, поженились. Затем наступила размолвка, они разошлись, судьба их пошла разными путями. Манвел раскаивается в случившемся и просит прощения у Арпеник. Они мирятся.

Наступает решающий момент. Скоро ночь, когда должен быть взорван мост. Манвел пытается сорвать выполнение этого плана. Он уговаривает деда Саака вернуться домой к больной жене, а когда тот категорически отказывается, убивает его. Затем Манвел пытается обманом унести партизан от места намеченного взрыва. Но предатель и убийца разоблачен. Мост взорван, вражеский поезд пущен под откос. Приказ Ревкома выполнен.

Опера «ЧЕЛОВЕК ИЗ ЛЕГЕНДЫ» Григора Ахияня.

Либретто Г. Ягджяна.

Армянская церковь «Сурб Саркис» в Тифлисе. Священник Тер-Овсеп, связанный с подпольным революционным комитетом, предоставил Камо возможность устроить типографию в одной из келий. Камо со своими друзьями Аннетой и Гиви печатают листовки с тем, чтобы на следующий день распространить их.

Подпольный революционный комитет решил организовать митинг. Камо в одежде кинто выдает себя за торговца зеленью. Он разбрасывает листовки. Его хватают полицейские.

Камо заточен в Метехскую тюрьму. В камере вместе с ним находится молодой, простодушный крестьянин Шаншиашвили. Камо называет себя. Шаншиашвили предлагает ему свои услуги.

Камо меняется одеждой с Шаншиашвили и бежит из тюрьмы.

Ресторан в Тифлисе. В одном из кабинетов ресторана представители подпольного революционного комитета ждут прибывшего из России товарища Ефима. Рыщет полицейский шпион.

Появляется Камо переодетый князем. Ему удается выпроводить шпиона. Он встречает Ефима и приводит к товарищам.

Ефим сообщает подпольщикам, что для поддержки революционного движения необходимы средства. Камо дает слово с помощью друзей обеспечить комитет деньгами.

Тифлис. Сквер, прилегающий к Ереванской площади. Отряд Камо нападает на карету с деньгами и похищает большую сумму, отправляемую в Государственный банк.

Один из берлинских вокзалов. Подпольный центр, не зная, что Житомирский предатель, поручает ему встретить Камо, который должен переправить оружие в Россию. Камо арестован.

Берлинская тюремная больница. Камо уже третий год притворяется душевнобольным, чтобы германское правительство не отправило его в Россию, где ему грозит смертный приговор. Его подвергают мучительным испытаниям, чтобы обнаружить симуляцию. Но из всех испытаний Камо выходит победителем.

Берег Куры. Друзья и близкие Камо подготовили его очередной побег из тюрьмы. Побег удался. Камо снова со своими друзьями и готов к борьбе.

Балет «БЕССМЕРТИЕ» Константина Орбеляна.

Либретто М. Мартиросяна.

Посвящается памяти Героя Советского Союза Унана Аветисяна.

Сюжет балета аллегорически повествует о событиях Великой Отечественной войны.

Матери, жены, невесты, дочери оплакивают тех, кто отдал свою жизнь в борьбе за свободу Родины против врагов. Скорбь их безутешна. Большое траурное адажио.

Как памятник вырастает фигура молодого человека-героя. Он оживает. Возникают картины довоенной жизни.

Родина — песнь земли. Юноша радуется природе. Но вот наступает мрак, разрезаемый огненными молниями, начинается война, страшная картина вражеского нашествия. Бедствия, разрушения. Девушек уводят в рабство. Юный герой в страстном порыве бросается на врага, одолевает его, освобождает девушек. И вновь, как в начале, большая сцена скорби. Оплакивание героя. Появляются новые юноши, готовые встать на защиту Отечества.

Балет «ГЕРОИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА» А. Бабаджянна.

Либретто Е. Чанги.

Мирю жил народ. И была счастлива Родина-мать. Но налетел черный вихрь Войны, сметая все на своем пути, неся людям страдание и Смерть.

И тогда Родина призвала своих Сыновей, она сплотила и подняла их против Войны и Смерти.

Сраженная могучими силами Родины, ее героическими Сыновьями, пала ниц Война, и исчезла Смерть.

Мир торжествует победу. Ликует Родина-мать.

К ГЛАВЕ 3

Балет «ПРОМЕТЕЙ» Э. Аристакесяна.

Либретто Е. Чанги по мотивам трагедии Эсхила.

Люди несчастные, обездоленные, с мольбой простирают руки к Зевсу. Но Власть, наместник Зевса на земле, безжалостно усмиряет их. Только Климена и ее подруги — Океаниды — сочувствуют людям в их несчастье.

Сочувствуя страждущим людям, Прометей, мятежный титан, бросает вызов небесам, отказывается признать безграничные власти и силы Зевса. Народ все свои надежды обращает к Прометею.

В кузнице Гефеста он находит огонь — символ труда, разума и свободы. Овладев заветным огнем, Прометей несет его людям.

Ликует воспрянувший народ. Но страшен гнев небесный. Разгневанный Зевс шлет бурю, чтобы наказать Прометея.

В народе нашелся изменник, который передает огонь Власти, но огонь сразу же гаснет в её руках. Зевс приковывает Прометея к скале. Орлица и Эвменида терзают его.

Страданиями расплачивается Прометей за свою дерзновенную помощь людям. Народ решает освободить Прометея. Он расправляется с изменником, передавшим огонь Власти. В злобе Власть хочет уничтожить огонь. Но народ собирает едва тлеющие искры и идет с ними к Прометею.

Гордый мятежный дух Прометея не сломен. Тогда Зевс низвергает его в недра земли. Здесь продолжают страдания Прометея, пока народ не освобождает своего заступника. Огонь воспыхивает с новой силой и сжигает дотла царство насилия и зла.

Балет «АХТАМАР» Григора Ахияна.

Либретто А. Гарибяна

(по Ов. Туманяну)

Берег прячется в тени...
Черная мелькнула тень,
Вот и встретились они.
Вечер, мраком их оден!

Кто целует в тивиный час
Нашу девушку Тамар?
Ни во что он ставит нас,
Чести нанеся удар.

Рассекая холод волн
Богатырским взмахом рук,
Прямо к острову плывет,
Волны пенятся вокруг.

Вспыхнул гнев островитян
И, чтоб отомстить Тамар,
Подползали к костру в туман,
Затоптали пламень-жар.

Море мрачное шумит,
В море юноша плывет
«Ах, Тамар!» — призыв летит
Из пучины темных вод.

Балет «ИВУШКА» Григора Ахияна.

Либретто А. Гарибяна

(по Ов. Туманяну)

Ива — говорят,
Девушкой была,
Милого ждала,
Милый не пришел.
Стан склонив, как ствол,
Ивой у реки
Сделалась она,
Высохла с тоски...

Балет «ЛОРЕЦИ САКО» Григора Ахиняна.
Либретто А. Гарибьяна
(по Ов. Туманяну)

Каждый божий вечер, только загорается звезда,
Пастухи к нему приходят, наполняется ода.
В печку — хворост, и свирелей начинается игра.
Песни, шутки-прибаутки, пляска шумная быстра.

У Сако сегодня скучно. Темнота и тишина.
В доме глухо-одинокое без второго чабана.
Вытянулся поудобней он в тепле у камелька,
И пришло к нему различных много дум издалека..

В этот час, когда ужасен пропасть скалистых вид,
По Лорийскому ущелью великан Сако бежит,
Демонские за собою он услышал голоса,
Злые духи вслед пустились, по ветру их волосы.

«Убежал Сако, держите! Он с ума сошел».

«СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ» («Капля меда») Э. Арутюняна.
Либретто В. Багратуни
по мотивам сказки Ов. Туманяна.

Двое ведущих, сидя на Земном шаре, рассказывают публике об ужасах и бедах, посыпавшихся на людские головы из-за капли меда. Они предостерегают человечество от братоубийственных войн.

Деревня, лавка. Лавочник расхваливает свои товары и любимого красавца-кота. Из соседней деревни приходит со своим псом пастух, чтобы купить в лавке меда. Во время беседы на землю упала капля меда. На нее села муха. На муху бросился кот, на кота — пес пастуха. Разъяренный лавочник убивает пса. Пастух ударом своей палки убивает лавочника. Недавно веселившиеся односельчане лавочника набрасываются на пришельца-пастуха и расправляются с ним.

Село, где жил пастух. Мирное трудовое утро крестьян нарушается вестью об убийстве пастуха. Приносят его бурку и папаху. Вся деревня поднимается, схватив вилы, косы, серпы, односельчане пастуха устремляются в село, где был убит пастух. В результате жестокой схватки два села уничтожают друг друга.

Вражда, разрастаясь, захватывает целые государства. Начинается война между государствами царя Вай-Вая и царя Бай-Бая. Обе страны разорены. Мрак, злоедающая тишина. Ее нарушает жужжание мухи. Она вот-вот может сесть на гигантскую каплю, повисшую над Зем-

ным шаром и напоминающую огромную водородную бомбу. Муха не должна сесть на эту каплю. Бедствие нужно предотвратить. Ведущий ловит ее. Вся сцена оживает и просыпается от сказочного сна. Опера заканчивается гимном миру на земле. Все прощаются со сказкой и прославляют прекрасное будущее Человека.

Балет «ТРИ ПАЛЬМЫ» А. Спендиарова.

Либретто Е. Чанга.

по мотивам «Трех пальм» Лермонтова.

Давно дружили три стройные Пальмы и певучий Родник. Родник питал корни Пальмы, а они прикрывали его своей тенью от палящих лучей солнца. Нога путника еще ни разу не ступала под прохладную сень Пальм, и ни один человек не утолял жажды из Родника.

И стали Пальмы роптать. Неужели они так и увянут одинокими? Неужели они так и не увидят никогда людей?

Но вот вдали слышен звон бубенцов, приближающегося каравана. И счастливые Пальмы дарят людям все, что имеют — тень и прохладу, полуденный зной пустыни сменяется холодным сумраком ночи.

И тогда предводитель каравана велит срубить Пальмы и развести костер.

Под ударами топора падают Пальмы...

К ГЛАВЕ 4.

Опера «ВОССТАНИЕ ВОСЕ» С. Баласаняна.

Либретто М. Турсун-заде и А. Дехоти.

Действие оперы происходит в конце XIX века в Таджикистане. Сборщики налога силой отбирают у народа имущество для «наместника бога на земле» правителя Болджуана, наместника эмира Хакима. Бесчинствуя в доме Весе, они уводят также его дочь, красавицу Гюлизар, приглянувшуюся Хакиму.

Терпение народа иссякло. Весе становится во главе восстания. Повстанцы захватывают крепость Болджуан, врываются во дворец, освобождают пленников и томящуюся в гареме Хакима Гюлизар. Ликующий народ празднует победу. Тем временем предатель Шабир, по указанию Хакима, сеет смуту в лагере повстанцев и обманом помогает врагам захватить Весе в плен.

Закованного в кандалы Весе ведут на казнь. Перед смертью Весе призывает народ к борьбе с угнетателями. Молодой дехканин Назир и Гюлизар поднимают восстание, которое разрастается в мощное освободительное движение.

Опера «КУЗНЕЦ КОВА» С. Баласаняна.

Либретто А. Лахути.

На материале легенды о народном восстании, поднятом кузнецом Кова, развивается тема освободительной борьбы таджикского народа против иноземных завоевателей.

Базар кузнечных изделий в Таджикистане. Кузнецы изготавливают оружие для защиты от завоевателей. Среди них — 12 сыновей прославленного мастера-кузнеца Кова.

Внезапно вторгаются вражеские полчища. Под звуки труб появляется завоеватель — шах Заххок. Он учиняет жестокую расправу над населением. В первую очередь, погибают юноши, а среди них сын Кова — самого опасного и стойкого борца против тиранни.

В живых остался лишь младший сын Кова — Фаррух, но и его ждет смерть. По приказу Заххока он должен явиться к змеиной урне, чтобы укус змеи решил его судьбу.

Заххок на троне, окруженный придворными. Как гласит легенда, на голове его растут жадные змеи, питающиеся мозгом властителя. В разгар дворцового пиршества в зал врывается Кова. Он обличает тирана. Издали доносится боевая песня восставшего народа. Заххок готов пойти на сделку с кузнецом и пощадить его последнего сына, если Кова потушит восстание. Но Кова отвергает предложение тирана. Он снимает свой кожаный фартук, надевает на шест, теперь этот фартук — знамя восстания.

Вооруженный народ, овладев дворцом, ниспровергает чудовищного шаха Заххока.

Опера «БАХТИАР И НИССО» С. Баласаняна.

Либретто С. Ценина, по роману П. Лукницкого «Ниссо»

Вскоре после установления Советской власти в Таджикистане враги народа — купец Мирзохур, потомок ханов Бабокалон, бывший судья Наврузбек — решают свергнуть ее и восстановить прежние порядки. Народ готовится взорвать скалу, чтобы долгожданная вода пришла в селение Снатанг. Уже подожжен фитиль, как вдруг на скале показывается девушка. Это Ниссо, бежавшая из гарема главаря басмачей Азизхона. Бедняку Бахтиару и красноармейцу Шокиру удается спасти ее. Бахтиар и Ниссо полюбили друг друга.

Бабокалон, Мирзохур, Наврузбек и другие сторонники старых правов требуют суда над Ниссо, нарушившей «вековой абакан». На площади судят Ниссо. Она рассказывает о ее похищении из родного села. Односельчане берут Ниссо под свою защиту.

Торжественное празднество по случаю открытия канала. Осуше-

ставилась вековая мечта народа. Песни, пляски. В руках у Ниссо алый стяг. Внезапно праздник прерывается набегом басмачей. Идет расправа над жителями селения. Схвачены и Ниссо, и Бахтияр. Враги народа склоняют головы перед въезжающим на белом коне Азизхоном. Несмотря на отчаянное сопротивление, Ниссо ведут в шатер Азизхона. Бахтияра ждет смерть.

Но слышатся выстрелы и победные крики. Приближается отряд Шокира. Басмачи, враги народа разгромлены, пойман Азизхон. Ниссо освобождена. Но Бахтияр падает, сраженный предательской рукой.

Над его телом Шокир призывает к борьбе с врагом.

Балет «ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН» С. Баласаяна.

Либретто С. Ценипа и Қ. Голейзовского по мотивам восточных легенд.

Шумный многолюдный базар. Здесь встречаются смелый восторженный юноша Кейс и прекрасная Лейли — дочь могущественного правителя Бахтияр-хана. Вспыхнувшее непреодолимое чувство любви связывает молодых людей. Кейс дарит Лейли свой кинжал, а она ему — покрывало. Но судьба разлучает влюбленных. По велению отца Лейли должна выйти замуж за богатого и знатного Ибн-Салома. Тщетны мольбы девушки отдать ее Кейсу; юношу прогоняют. В отчаянии, обезумевший от любви и горя Кейс скитается в пустыне. Здесь его встречает Новфаль, охраняющий со своим отрядом караванные тропы. Тронутый рассказом Кейса, Новфаль предлагает Кейсу свою помощь. В сражении с войнами Ибн-Салома они освобождают Лейли, а самого Ибн-Салома связывают. Наконец-то влюбленные вместе, ничто более не может их разлучить. Но вдруг врывается Бахтияр-хан. В бешенстве он проклинает молодых людей и приказывает освободить Ибн-Салома. Ибн-Салом бросается с кинжалом на Кейса. Лейли успевает заслонить собою возлюбленного, и удар, предназначенный Кейсу, поражает ее. Держа в объятиях безжизненное тело Лейли, Кейс тем же кинжалом закалывает себя.

Балет «ШАКУНТАЛА» С. Баласаяна.

Либретто Б. Зданевича по мотивам драмы Калидасы.

В заповедном лесу, вдали от людей, живет юная прекрасная Шахунтала. Ее встречает молодой отважный царь Душинанте, охотившийся в этом лесу. Молодые люди влюбляются друг в друга. Вынужденный вернуться во дворец, Душинанте дарит девушке перстень — символ любви и верности. Замечтавшись, Шахунтала забывает выполнить обряд в честь мудреца Дурвааса. Разгневанный Дурваас предсказывает девушке несчастье. Предсказание сбывается — Шахунтала роняет в

реку заветное кольцо, и Душианте забывает ее. Но в конце концов силы света и добра побеждают. Кольцо снова у Душианте; его нашли рыбаки в чреве пойманной рыбы. Проклятие Дурвасы теряет силу, и любовь воскресает в сердце Душианте. Блуждая по лесам, он находит Шакупталу вместе с маленьким мальчиком — их сыном. После всех испытаний Шакуптала, Душианте и их сын Бхарата находят свое счастье.

К ГЛАВЕ 5

Балет «ОЗЕРО ГРЕЗ» Г. Егиазаряна.

Либретто М. Мнацаканяна.

Действие балета протекает в Армении у озера Севан, в наши дни. Молодые люди Анаис и Арсен любят друг друга, но постоянной причиной их раздоров являются различия во взглядах на жизнь, на долг и призвание человека. Арсен весь в мыслях о будущем, о созидании и борьбе; он радуется тем изменениям, которые происходят в жизни родной страны. Анаис же мечтает о другом, о безмятежной жизни.

Величавое пробуждение природы. Девушки восторженно встречают восход солнца. Но вот в природе все изменилось. Дождь, туман. С трудом передвигая вязнувшие в размоченной глине ноги, двигаются люди. Очень трудно. Идет работа, и сильные, волей люди молча двигаются вперед, ведя борьбу с природой. Но среди них оказывается слабый человек. Это Анаис. Убоявшись трудностей, она решает покинуть эти места и требует, чтобы и Арсен последовал за нею. Арсен и его друзья пытаются остановить ее. Но их усилия тщетны. Анаис уходит, оставив свою работу. Арсен ошеломлен. Ему стыдно перед друзьями, он понял, что расстался с Анаис навсегда.

После трудного трудового дня люди отдыхают, расположившись группами на берегу озера. Лишь Арсен, охваченный грустью, бродит в одиночестве. Он не может забыть Анаис. К нему подходят друзья — девушки, юноши, и он вновь чувствует, что не одинок. Проходит время. Трудно Арсену забыть Анаис. Но вот на его пути появляется другая девушка Вардинэ, олицетворяющая радость жизни, труда, чувство долга и любви. Радостно, самозабвенно трудится она вместе с рыбаками, помогая им тянуть сети, участвует вместе с Арсеном в строительстве на Севане. В душе Арсена борется еще не изжитое чувство к Анаис, обида, нанесенная ею, и постепенно захватывающая его любовь к Вардинэ, большая любовь, рожденная общностью жизненных целей, взглядов, интересов.

Опера «САЯТ-НОВА» А. Арутюняна.

Либретто А. Ханджяна.

Действие оперы происходит в XVII веке.

Тифлис. Доносится песня рыбаков, горожане приветствуют рассвет. Становится известным, что состоится состязание между прибывшим в Тифлис знаменитым персидским ашугом и Саят-Новой.

Шумная базарная площадь. Торговцы расхваливают свои товары, пахлеваны (канатоходцы) показывают свое мастерство, яланчи (ско-морохи) распевают песенки-загадки.

Послушать состязание ашугов пришла и царевна Анна (сестра царя Ираклия). Между ней и Саят-Нова зарождается любовь. Она при-кляпает его во дворец. «Пусть узнают тебя и во дворце, великий Саят». Начинается состязание ашугов, победителем из которого выходит Саят-Нова. Народ приветствует любимого певца-поэта.

Царевна в своей комнате. Она повергает свою тайну сердца князе. Но князь предоостерегает ее — ведь ашуг простолюдин, а во дворец прибыл просить ее руки князь.

Во дворце праздник по случаю приема князя — жениха Анны. Песни, танцы, тосты. Слагает свои песни и Саят-Нова. Проникнутые страстью к Анне, они вызывая гнев князя, который требует, чтобы Саят-Нова прогнали из дворца. Все взволнованы — простой ашуг осмелился петь о любви к княжне. Рассерженный царь удаляется. Придворные следуют за ним.

В дворцовом саду прощальная встреча Анны и Саят-Новы. В отчаянии от предстоящей разлуки с возлюбленной Саят-Нова решает уйти в монастырь.

Ахлатский монастырь. Саят в своей келье. Издали слышится песня пахаря. В сознании Саята возникает образ Анны. Саят предается философским размышлениям о жизни. Внезапно раздаются тревожные возгласы, становится известным о нашествии многотысячного войска персов. С тревогой, гневом, болью за судьбу народа Саят-Нова восклицает: «Проклятье! Опять кровь, опять огонь! Молитвы не спасут... Только оружие».

Саят вместе с народом встает на защиту страны от завоевателей.

Сквозь пламень пожарниц, пожирающих Тифлис, явлен стоящий у церкви святого Геворка Саят-Нова. Верный своему народу, здесь же он падает мертвым, сраженный врагами.

К ГЛАВЕ 7

Балет «ГАЯНЭ» А. Хачатуряна.

Либретто К. Державина.

Один из пограничных районов Армении. Вдали виднеется цепь снежных гор. В колхозе «Счастье» идет сбор урожая. Во главе работающих — молодая колхозница Гаянэ и ее брат Армен.

Час отдыха. Молодежь танцует. Только Гаянэ грустна и озабочена. Ее муж Гико пьянствует, обижает семью. Теперь же, бросив работу в колхозе, он требует, чтобы жена ушла вместе с ним. Гаянэ не соглашается. Колхозники пытаются образумить его. В это время в колхоз приезжает командир пограничного отряда Казаков. Между ним и Гаянэ зарождается чувство любви.

Дом Гаянэ. Родные, подруги стараются развлечь ее. Появляется Гико. Все уходит. Гаянэ укачивает ребенка. К Гико заходят трое злоумышленников. Гико решил из мести поджечь колхоз. Тщетно пытается Гаянэ убедить мужа не совершать преступления. Гико отталкивает Гаянэ, запирает ее и скрывается.

Горное становище курдов. Здесь Армен встречается со своей возлюбленной Айшой. Но Айшу любит и курдский юноша Исмаил. В порыве ревности он хочет броситься на Армена. Айша загоразливает Армена. Отец девушки мирит молодых людей. В это время появляются в горах заблудившиеся злоумышленники. Они ищут дорогу к границе. Заподозрив недоброе, Армен незаметно посылает предупредить пограничников, а сам берется провести незнакомцев к границе. Вовремя подоспевший пограничный отряд во главе с Казаковым задерживает врагов. Далеко на равнине вспыхивает пламя пожара — это горит подожженный Гико колхоз. Совершив преступление, Гико пытается скрыться, но его останавливает Гаянэ. В порыве злобы Гико ранит ее ножом. Преступника берут под стражу и уводят.

Прошло время. Возрожденный колхоз празднует сбор нового урожая. Приехали гости из других колхозов, из воинских частей: русские, украинцы, грузины, курды. Начинается веселье, пляски. Среди всех — обретшие свое счастье Гаянэ и Казаков, Нунэ и Карен, Армен и Айша. Все пьют за здравную чашу, славя свободный труд, дружбу между народами, Советскую отчизну.

Балет «ГАЯНЭ».

Новое либретто Б. Плетнева.

Горы Армении. Два друга — охотники Армен и Георгий — спасают девушку Гаянэ, сброшенную порывом ветра со скалы. Георгий

алюбляется в Гаянз и беспочвенно рванует ее к Армену. Пылкий и не-
воздержанный, он ссорится с другом.

Однажды, преследуя в горах зверя, Армен срывается со скалы и по-
висает над пропастью. Первым порывом Георгия было броситься на по-
мощь другу, но чувство ревности берет верх, и он убегает. Армена спасают охотники, однако во время падения он повредил себе глаза и ослеп.

Армен и Марнам — подруга Гаянз — давно любят друг друга. Те-
перь же он не хочет связываться с ней, пока не вылечится. Но девушка
клянется ему в верной любви. Георгий терзается угрызениями совести.
В отчаянии он решает покинуть селение. Перед этим он должен еще раз
увидеть Гаянз: Георгий узнает, что он любим Гаянз. Георгий счаст-
лив, но не в силах забыть о своем преступлении.

В селении празднуют окончание сбора урожая. Свадьба Марнам и
прозревшего Армена. Приходит Георгий. Армен дружески протяги-
вает ему руку в знак примирения. Но Георгий останавливает его;
он признается в своем преступлении. Все в ужасе. Армен прощает Ге-
оргия. Но народ выносит решение: он должен покинуть колхоз и заслу-
жить уважение односельчан. Георгий уходит в горы, вместе с ним —
Гаянз.

Балет «СПАРТАК» А. Хачатуряна.

Либретто Н. Волкова.

В Рим из похода во Фракию возвращаются победоносные войска.
К колеснице полководца Красса прикован Спартак. Рядом его жена
Фрягия и пленный юноша Гармодий.

Рынок на окраине Рима. Торжище рабов, согнанных из различных
покоренных областей. Среди них — Спартак, Фрягия, Гармодий.
Спартак покупает Лентулл Батиат — владелец гладиаторской школы.
Фрягия и Спартак предпочитают смерть разлуке. Фрягия заносит
кинжал над сердцем. Спартак готов поразить себя мечом, выхваченным
у стоящего рядом легонера. Не желая упускать Спартак, Лентулл
Батиат приобретает и его жену.

Цирк. Амфитеатр переполнен жадными до кровавых зрелищ зрите-
лями. В ложе патриции, Красс, Эгина. Пантомимы-вакханалии «По-
хищение савианнок» сменяется битвами гладиаторов. Под конец выхо-
дят два отряда гладиаторов — самниты и фракийцы. Закипает жесто-
кий бой. Спартак остается один против пяти самнитов. Его сила и
гладиаторское искусство приносят ему победу. Повержены четыре
протвнянка. Спартак выбивает меч из рук последнего испанского
самнита и валит его с ног, оглушив ударом щита. Цирк требует: «Ло-
бей его!» Но Спартак вознзает свой меч в землю и гордой поступью
идет к воротам. Так брошен вызов негодующей толпе.

Казарма гладиаторов. Носилки с убитыми и ранеными. У очага сидят уцелевшие гладиаторы. Спартак печален и задумчив. В нем постепенно зреет решение начать восстание. Он призывает гладиаторов к борьбе. Вооружившись чем попало, они нападают на стражу, выламывают решетки окон и скрываются в темноте ночи.

Поля Компаньи около Аппиевой дороги. У костров расположились на вечерний отдых пастухи. Подвигаются бежавшие гладиаторы во главе со Спартаком. Спартак рассказывает пастухам о начавшемся восстании, призывает их к борьбе. Потрясая мечами и копьями, движется как лавина, ставший грозной силой отряд повстанцев.

Богатая вилла на берегу Неаполитанского залива. Теплая звездная ночь. Пир у Красса. Одно развлечение сменяется другим. Внезапно приходит весть о приближении Спартакa. Начинается паника. Красс приказывает рабу Гармодию поджечь дом и удалиться. На террасу выбегают спартаковцы, преследуя стражников Красса. Спартак спускается из пламени ребенка рабыни.

Лагерь спартаковцев. Воины кладут перед Спартаком отбитые у римлян «орлы легионов», эликторские пучки розог, оружие. Спартак, оставшись один, взвешивает силы противника, понимая, насколько серьезны предстоящие битвы. Появляются начальники гладиаторских легионов — фракияцы, греки, сирийцы, германцы, галлы. Обсуждение дальнейших действий приводит к разногласиям: начальники легионов покидают палатку Спартакa в сильном раздражении.

Спартак остается один. Фригия успокаивает его: скоро закончится победный поход восставших и освобожденные рабы вернутся на родину. Вернутся в родную Фракию и они.

В лагерь Спартакa прибыли римские купцы. Они привезли с собой вино, богатые ткани, золото. С ними красивые женщины. Разгораются страсти. Спартак требует, чтобы купцы и гетеры покинули лагерь. Военачальники возмущены приказом Спартакa, ссора переходит в открытый разрыв. Около Спартакa остаются лишь верные военачальники. Они клянутся довести борьбу до конца и решают пробиться к морю. В почной тьме Гармодий покидает лагерь.

Лагерь Красса. Роскошные палатки. Красс волежит на ложе. Вводят начальников гладиаторских легионов, которые откололись от Спартакa и были разбиты римлянами. Красс приказывает распять их вдоль дороги. Служанка приводит к Эгнии Гармодия. Охваченный страстью к Эгнии, он тайно бежал из лагеря Спартакa. Гармодий пытается обнять Эгнию, но она ускользает. Появляется Красс. Гармодий хватается за меч. Красс повелительным жестом останавливает его и требует выдать план расположения войск и дальнейших действий Спартакa. Эгния вновь пускает в ход свои чары, чтобы положить конец коле-

баниям Гармодия. Гармодий совершает предательство. Тогда Красс распахивает заднюю завесу палатки и перед потрясенным Гармодием открывается страшная картина: на фоне багрового заката вдоль дороги стоят бесчисленные кресты, на которые распяты пленные спартаковцы.

Цель высоких прибрежных скал. Вдали море и мачты кораблей. Становище пиратов. Спартак договорился с пиратами, что они за щедрое вознаграждение перевезут на своих кораблях из Италии оставшиеся отряды гладиаторов. Но в отсутствие Спартак пиратов окружают римские солдаты. Их привел сюда Гармодий, предательски выдавший последний план Спартак. Угрозой они заставляют пиратов нарушить договор и уйти на кораблях в море. Римские войска устраивают засаду и неожиданно нападают на прибывшие отряды Спартак. Начинается неравный ожесточенный бой. Окруженные кучкой друзей и соратников, Спартак героически сражается. Римские лучники осыпают его стрелами, и сраженный Спартак падает. Трубы рмяли трубят отбой. Войска Красса оставляют поле битвы.

Появляется Фригия. Она находит тело Спартак и накрывает его своим плащом. Плач Фригии подхватывают плакальщицы. Скорбы рождает гнев, призыв к борьбе. Уцелевшие юноши фракияцев поднимают тело Спартак и несут его навстречу восходящему солнцу, навстречу бессмертию.

К ГЛАВЕ 8

Балет «МАРМАР» Э. Оганесяна.

Либретто О. Гукасяна, И. Арбатова и В. Варковицкого.

Горы Армении. Большая любовь связывает молодого ластуха Арамз и простую девушку Мармар. Князь Бакур, увядев во время охоты Мармар и пленившись ею, решает разлучить влюбленных. Он посылает Арамз достать животворную воду из пасти Вишапа (дракона). Тем временем Бакур хочет завладеть Мармар и увезти ее в свой дворец. Но внезапно поднимается буря, ветер сносит шатер. Мармар превращается в мрачную статую и исчезает в скале. Победив Вишапа и достав животворную воду, Арамз возвращается в родные края. Узнав об исчезновении Мармар, он проливает несколько капель чудесной воды на место, где стояла девушка. И тогда из недр медленно поднимается ожившая Мармар, вся разукрашенная драгоценными камнями. Влюбленные бросаются друг другу в объятия. Бакур вновь намеревается силой увезти ее, но Арамз одолевает его в поединке и сбрасывает в пропасть.

Балет «ГОЛУБОЙ НОКТЮРН» Э. Оганесяна.

Либретто В. Шахназаряна.

Художник один в своей тихой мастерской, среди картин, безмолвно язирающих на его растерянность и отчаяние. Перед его затуманенным взором замерцали Бледные-Пятна. Они становятся невыносимо навязчивыми. Художник выбежал на улицу, которая жила своей обычной жизнью. Ей не было дела до него. Художник всматривается в лица прохожих: кто знает, может здесь он найдет то, что искал! И он встретил ее — Девушку, которую не замечал раньше. Чудесную Девушку с солнечной улыбкой.

Напрасно художник устремлялся к Девушке. Она то двигалась в плавном ритме, то ее движения напоминали легкое дуновение ветра, или танец, полный страсти. Она была неуловима, как юность, как Жизнь. Это была сама Жизнь...

А из витрины улыбалась бледная Женщина-манекен. Она плавно скользнула к Художнику. Движения этой женщины необыкновенной красоты напоминали ему Бледные Пятна.

Это был законченный портрет. Она была обольстительна и влекла его. «Пойдем со мной. У меня ты найдешь покой и тишину. Я сделаю тебя Художником.» И он шел за ней: он был молод и доверчив.

И кто знает, чем бы кончилась эта история, если б не Девушка-жизнь. В утренних красках Женщина-манекен стала блекнуть... А Девушка-жизнь стала еще прекраснее, как и многообразная, неуловимая на первый взгляд, сама Жизнь. И он писал ее портрет, портрет Жизни, писал в неудержимом экстазе...

... На рассвете Художник впервые полюбил.

Балет «ВЕЧНЫЙ ИДОЛ» Э. Оганесяна,

Либретто М. Минадаканяна.

Действие балета происходит в древней Армении.

Охотясь в горах, жестокий и своевольный Гор-Ишхан увидел прекрасную девушку Астияз. В мгновение аркан обвил шею девушки. Но юноша Бюрат освобождает ее. Разгневанный Гор-Ишхан приказывает избить юношу. Когда все удалялись, Астияз омыла раны юноши.

Праздник Навасарда. На танцующих девушек набрасывали священные накидки и уносили в Храм Богини. Среди них была и Астияз. В храме ее окружали фанатичные жрецы, и перед нею появлялся Гор Ишхан. Но и на этот раз ее спас Бюрат. Его друзья прикрыли собою священный огонь и, воспользовавшись темнотой, Бюрат и Астияз скрылись. Астияз привела его к ущелью, дорогу куда никто не знал.

Но Бюрат не мог остаться; он опасался за судьбу друзей. Гор-Ишхану удалось схватить Бюрата и его друзей и приковать к Столбам Возмездия. Жестокими пытками хотел он узнать у Бюрата путь в ущелье, где находится Астияз. Но тщетно. Тогда Гор-Ишхан пошел на хитрость. Якобы восхищенный мужеством Бюратата, он пригласил его с друзьями к себе во дворец на празднество, а затем освобождал.

Бюрат сразу же направился в ущелье Преданий. Именно этого и добивался Гор-Ишхан. Астияз ждала Бюрата.

Разведчик Гор-Ишхана выследил Бюрата и Астияз. Они оказались в руках стражников. Астияз должна принадлежать Гор-Ишхану — такова воля Богини и Жрецов. Астияз в отчаянии с мольбой обратилась к скалам. И Скалы спасли ее — она окаменела.

Бюрат прильнул к скале. Его нельзя было оторвать от нее. Жрецы Гор-Ишхана велели разрушить скалу, напоминавшую о неповиновении храму Богини. Бюрат преградил путь к скале. В ярости Гор-Ишхан метнул копье. Смертельно раненый Бюрат упал у ног каменной Астияз. Тогда зашатались скалы, земля содрогнулась. Скалы вместе с окаменевшей Астияз неумолимо наступали на оцепеневших жрецов и Гор-Ишхана. Возмездие свершилось. Потом скалы приняла в свои объятия Бюрата, навечно соединив его с Астияз. И люди навсегда отвернулись от храма Богини и ее обрядов. Они нашли нового бога — это Вечный Идол Любви.

Балет «АНТУНИ» Э. Оганесяна.

Либретто М. Мартиросяна.

Армения. Келья в монастыре. Ночь.

Антуни стоит в глубоком раздумьи. Как разгадать тайну хаоса, как возродить музыку предков. И вот, наконец, оживает один из пергаментных свитков. Пестрые тени, постепенно принимая очертания людей, начинают круговой танец. Колокола звонят к заутрене. Светает, видения исчезают. Жизнь зовет Антуни; отступают стены кельи, и он выходит к жизни.

Звучит песня пахаря. Антуни восторженно слушает ее и сам присоединяется к пахарям, ободряющим друг друга песнями и криками.

С горного склона сбегаятся девушки и обнимают любимых. Спустилась с горы и Хумар. Антуни пытается обнять девушку, но она уклоняется и убегает.

Антуни в одиночестве погружен в грезы. Вот в прозрачном покрывале, как ожившая мечта, возникает перед ним видение Хумар.

Антуни с простертыми руками устремляется к ней, но перед ним вырастает мрачная стена сутан. Антуни в ужасе пугается. Появляются монахи, они преклоняют колени и молятся. Не преклоняет колени только Хумар. Она зовет Антуни. Тщетно пытается он прорваться сквозь мрачную стену монахов, тянется к ней. Видение исчезает.

Ясный, солнечный день. Крестьянки прядут пряжу. Антуни прислушивается к их пению. На его глазах постепенно все вокруг заполняется бесчисленным количеством разноцветных нитей. Но это уже не нити, а струны. Опыненный переливами мелодий, он стремительно переходит от одной струны к другой, и от каждого его прикосновения мелодия становится еще ясней и благозвучней.

И опять жизнь зовет его. Зовет, как невеста вся в белом, Хумар. И души, переполненные любовью, прильнули друг к другу, слились навек.

Большой народный праздник. Антуни — душа праздника. Сменяют друг друга танцы, то воинственно-мужественные, то пежные женственные. Площадь заполняется все новыми и новыми группами танцующих людей. Скоро будут звонить праздничные колокола. Вот они уже звонят, но это не праздничный звон. Есть что-то зловещее в этом звучании.

Багровый закат. На земле лежат люди. Озверевшие насильники тащат Хумар. В растерянности стоит Антуни.

Вдали появляется печальная Хумар. Антуни пытается обнять ее, но снова появляются темные силы. Сраженный горем Антуни падает на землю. Обездоленный народ осужден на скитания. Удаляются в образе журавлей женщины и девушки.

Антуни восстает против неба. В безумном порыве протеста срывает он с себя сутану. Все новые и новые стаи журавлей скрываются за горизонтом.

С факелом в руке Антуни вступает в борьбу. В этой схватке он не одинок. Тянется, идущая в бой нескончаемая вереница огней.

Волнующаяся как море огромная толпа людей. Вдали появляется стая журавлей. Толпа застывает в молчании. Стая постепенно сливается с народом.

Э п и л о г

Из толпы несется песня бессмертного Антуни. Народ с восторгом слушает ее, упиается ею, подпевает ей. Народ бессмертен, возрожденный он снова ликует. Слышится праздничный колокольный звон.

К ГЛАВЕ 9

Балет «ЖЕМЧУЖИНА» Н. Симонян.

Либретто В. Соколова и К. Боярского по одноименной повести Л. Стейнбека.

Берег океана. Кино и Хуана приветствуют новый день. Внезапно скорпион жалит их сына. Родители и сбежавшиеся соседи идут в большой город за помощью к врачу. Но доктор отказывается оказать помощь ребенку: ведь у Кино нет денег.

Кино лежит на берегу океана. Ему кажется, что прекрасные жемчужины выплеснет на берег прибой. Среди них самая большая сулит ему богатство и счастье. Кино вместе с ловцами жемчуга отправляется на промысел. Его мечта сбылась; он нашел жемчужину небывалой величины. Теперь он и Хуана будут счастливы, они смогут объясниться.

Город, аукцион, сверкают камни, горят кораллы. Драгоценная жемчужина Кино поражает всех. Скупщики стараются обмануть Кино. Доктор, пытаясь овладеть ею, подсылает к Кино красивую белую женщину. Во время драки с доктором Кино убивает его. Вбегает Хуана и пытается увести Кино. Но он, не помня себя, ударяет ее. Тревожный набат возвещает, что в их селении пожар. Сгорела хижина Хуаны и Кино. Народ пытается потушить пожар, посылает проклятия поджигателям. Горе и гнев Кино и Хуаны сливаются с возмущением народа. Спасаясь от преследования, Кино уводит Хуану и сына из поселка.

Люди из города напали на след Кино. Спасаясь от их преследования, Кино убивает двоих. Третий успевает выстрелить — жертвой оказался маленький Койотито.

Мрачные громады небоскребов со всех сторон обступают Кино. Перед его помутившимся взором одно за другим встают страшные видения. Хуана уводит его из города и умоляет бросить жемчужину, принесшую им столько горя, обратно в океан. Кино исполняет ее желание. Жемчужина снова на дне океана.

Светает. Что принесет им грядущий день?

Балет «СТАРИК ХОТТАБЫЧ» Н. Симонян

Либретто Л. Лагина и К. Ласкари по повести Л. Лагина.

На берегу речки ребята, среди которых Волька и Женька, усиленно учат географию. Сегодня экзамен. Учительница отрывает всех от зубрежки. Пора идти в школу.

На берегу остается один Волька. Он еще не все выучил. Единственный выход нырнуть в речку и достать со дна на счастье камешек. Но вместо камешка он вытаскивает старинный кувшин. Кувшин разламывается, в клубах дыма появляется добрый джинн — старый Хоттабыч...

На берег прибегают отметки. Волька бросается в школу, но на его пути встают тройка и единица. Хоттабыч выдергивает из своей волшебной бороды волосок, творит заклинание — отметки исчезают. Путь свободен.

Волька сдает экзамен по подсказке Хоттабыча. Учительница в негодовании. На вопрос, какова форма земли, Волька говорит такое, что Женька давится от смеха. Возмущенный Хоттабыч, превратив учительницу в маятник, вызывает джиноов-похитителей и приказывает им немедленно продать Женьку в рабство.

Вечерняя улица заполнена автобусами и машинами. Появляются Волька и Хоттабыч. Волька замечает джиноов-похитителей, уносящих Женьку в рабство, требует немедленно освободить товарища. Увиди в витрине ближайшего магазина ковер, Хоттабыч превращает его в ковер-самолет и вместе с Волькой улетает за джиноами-похитителями и Женькой.

Под ними проносятся города и страны. Весело приветствуют Вольку и Хоттабыча звездочки.

Далеская страна Бэнэм. Темнокожие рабы несут тяжелые мешки... Сюда джиноы-похитители приносят Женьку. Надсмотрщики покупают нового раба и изваливают ему на плечи огромный мешок. Женька смело вступает в неравную борьбу. Непокорного бунтовщика привязывают к дереву.

На ковре-самолете прилетают Волька и Хоттабыч. Хоттабыч превращает надсмотрщиков в ослов и освобождает рабов вместе с Женькой. Волька вспоминает, что он с Женькой опаздывает на хоккейный матч. Хоттабыч произносит заклинание. Друзья спешат занять места на ковре-самолете.

На стадионе все готово к матчу. Вбегают опоздавшие Волька и Женька. Судья дает свисток. Хоккеисты уходят на поле. Хоттабыч, набросив на судью ковер, тоже проникает на лед. Остановив хоккеистов, Хоттабыч увеличивает счет на табло в пользу Волькиной команды. Возмущенные несправедливостью ребята наступают на Вольку. Но Хоттабыч с помощью вызванных им копыеносцев загоняет ребят в хоккейные ворота. Волька приказывает освободить товарищей, а самому Хоттабычу немедленно залезть в бутылку. Хоттабыч задабривает своего властелина драгоценными подарками. В это время мимо стадиона проезжает машина с артистами цирка. Вольку осеняет блестящая идея!..

На цирковой арене идет веселое представление. Один номер сменяет другой. Но вот гаснет свет, и в луче прожектора появляется фокусник. Несбыкновенный номер с огромным ящиком привлекает всеобщее внимание. Но вдруг к невообразимому удивлению фокусника ящик разламывается и в клубах дыма из него на арену выходят Волька и

Хоттабыч. Хоттабыч тут же принимается за дело. Чудесные фокусы Хоттабыча приводят Вольку в неописуемый восторг. Еще никто, никогда не видал такого удивительного представления... Так добрыи джинн со дня реки с помощью Вольки нашел то единственное на нашей земле место, где его чудесные способности стали приносить людям только радость, а не досадные огорчения.

КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ПО ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА¹

1830—1840

1831. Издание в Венеции (конгрегацией Мхитаристов) сборника оперных либретто Метастазии (на турецком языке армянским шрифтом).

1840—1860

Возникновение у армянской общественности интереса к оперному искусству. Появление в прессе статей о необходимости создания армянской оперной труппы при театре «Васпуракан» и перевода на армянский язык ряда классических опер («Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль», «Эрнани»).

1860—1870

Организация и деятельность первых армянских музыкально-театральных трупп в Константинополе — Т. Чухаджяна, А. Вардо-яна, позже М. Мнакяна, С. Пенкляна.

1862—1864 Письма революционера-демократа Микаэла Налбандяна, заточенного в Петропавловскую крепость, к брату, с напоминаниями о необходимости завершения перевода на армянский язык оперы Верди «Трубадур».

¹ Хронограф по истории армянского музыкального театра составляется впервые. Он отнюдь не является исчерпывающим и содержит лишь наиболее важные и показательные, с нашей точки зрения, факты из истории армянского музыкально-театрального искусства. По мере дальнейшего изучения этой области армянской культуры, он, несомненно, будет дополняться и уточняться.

1864 Издан клавир оперы «Трубадур» Верди с армянским текстом. Издатель-переводчик О. Сагратян. Петербург. Перевод посвящен М. Налбандяну.

1868 Написана первая армянская опера «Аршак Второй» Тиграном Чухаджяном. Либретто Т. Терзяна. Константинополь.

1870—1880

1871 Издание оперного либретто «Олимпия» («Аршак Второй») Т. Терзяна.

1871 Издание увертюры к опере «Аршак Второй» Т. Чухаджяна. Константинополь.

1871 Исполнение на армянском языке оперетты Эрве «Маленький Фауст». Тифлис. Маргарита — Сатеник, Фауст — А. Карапетян.

1872 Написана и поставлена оперетта Т. Чухаджяна «Ариф». Либретто О. Аджемияна. Константинополь.

1872 Усилиями Т. Чухаджяна создана опереточная труппа (Константинополь). Ставили оперетты Оффенбаха, Лекока, Чухаджяна. В труппу входили такие выдающиеся артисты, как Шазик, Спрануш, М. Мнакян и другие.

1873 Исполнение на Всемирной выставке в Вене «Увертюры» и «Пролога» из оперы «Аршак Второй» Т. Чухаджяна.

1874 Написана и поставлена оперетта Т. Чухаджяна «Кесе Кехва». Либретто Г. Ригуни. Константинополь.

1874 Исполнение артисткой Сатеник арии Азучены из оперы «Трубадур» Верди (на армянском языке) в Тифлисе.

1876 Написана и поставлена оперетта Т. Чухаджяна «Леблебиджи», хор, хор ага». Либретто Т. Нальяна. Константинополь.

Широкая гастрольная деятельность (1876—1882) труппы Чухаджяна в городах Турции, Египта, на Балканах.

1880—1890

1886 Исполнение хором Х. Кара-Мурзы на армянском языке отрывков из оперы «Иван Сусанин» Глинки, «Травиата» Верди, «Нормы» Беллини. Баку.

1887 Написана опера-кантата М. Екмаяна «Странствование Розы».

1888 Исполнение детской оперы В. Корганова «La reine de gâteaux». Тифлис.

1888 Исполнение хором Х. Кара-Мурзы музыкальных картин «Беженцы» и «Пожар» из его оперы «Шушан» (с декорациями художника Г. Башинджогяна) и хора солдат из «Трубадура» Верди.

1890—1900

1890 Исполнение хором Х. Кара-Мурзы при участии артистов бакинской оперы «Фауста» Гуно на армянском языке. Баку.

- 1891 Исполнение оперы «Земирэ» Т. Чухаджяна. Константинополь.
- 1891 Исполнение пролога и 1-го действия оперы «Шушан» Кара-Мурзы (по Атрпету). Баку.
- 1891 Статья В. Корганова «Моцарт и Мейербер». Тифлис.
- 1892 Организация армянской музыкально-театральной труппы Аристакесяна.
- 1892 Постановка 1-го акта оперы «Фауст» Гуно труппой Аристакесяна. М. Гекджян — Маргарита. Тифлис.
- 1893 Статья В. Корганова «Шарль Гуно». Тифлис.
- 1893 Выступление Надежды Папаян совместно с Федором Шалапиным в опере «Фауст». Тифлис.
- 1893—1897 Цикл рецензий В. Корганова «Вокруг театра» в газетах и журналах Тифлиса, а также в «Русской музыкальной газете» об операх «Риголетто», «Кармен», «Фауст», «Африканка», «Роберт Дьявол», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка», «Демон», «Паяцы» и других.
- 1894—1900 Наиболее интересные выступления Х. Кара-Мурзы в печати по вопросам оперного искусства.
- 1897 Книга В. Корганова «Верди». Петербург.
- 1900—1910
- Работа Комитаса над операми «Вартая», «Ануш» (по О. Туманяну), «Сасунские богатыри» и музыкальными сценами «Жертвы деликатности» (по А. Пароняну). Исполнение в Эчмиадзине кружком любителей при участии Комитаса 2-х сцен из этого произведения.
- Работа Гр. Сюни над операми «Арезнаван», «Ренессанс», опереттой «Асли и Керам» и др.
- 1902 Вступление Надежды Папаян в состав труппы Петербургского Мариинского театра.
- 1902 Книга В. Корганова «К 50-летию Тифлисской оперы» (Тифлис).
- 1902—1903 Исполнение опер «Аяда» Верди и «Демон» Рубинштейна в Тифлисе с участием В. Арцруни, Б. Амирджана, Гукасяна и других. Дирижировал композитор Г. Мирзоян (Сюни).
- 1902 Исполнение хором в сопровождении оркестра народных инструментов отрывков из оперы Метюля «Иосиф Прекрасный». Дирижер Е. Багдасарян. Баку.
- 1903 Письменный совет Н. А. Римского-Корсакова А. Спендиарову «сейчас же приняться за оперу».
- 1904 Первые искания А. Спендиарова в области оперного либретто.
- 1908 Начало работы А. Тиграняна над оперой «Ануш» (по поэме О. Туманяна).

- 1909 Написана А. Спендиаровым и издана ария Шахирам из оперы «Шахирам» (либретто Тэффи).
- 1910 Написана А. Спендиаровым и издана песня «Ал. Джамаш» из оперы «Шахирам».

1910—1920

- К. С. Сараджев дирижирует операми «Черевички» Чайковского, «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Кармен» Бизе, «Алеко» Рахманини-ова и другими в Народном доме в Москве.
- 1911 Работа над оперой «Ануш» Э. Багдасаряна.
- 1912 Написана опера «Ануш» В. Саргсяном. Константинополь.
- 1912 Первая постановка в Александрополе оперы Армена Тиграняна «Ануш» (по О. Туманяну).
- 1912 Написана и поставлена детская опера А. Манукяна «Конец зла». Тифлис.
- 1912 Постановка в Баку, а затем в Тифлисе оперетты «Леблебиджи, хор, хор ага» Т. Чухаджяна
- 1913 Постановка К. Сараджевым в Москве в «Свободном театре» К. Марджанова оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка», «Арлезианки» Доль-Бизе (в постановке Таирова). Закончена была работа над постановкой «Кощей Бессмертного» Римского-Корсакова.
- 1913 Постановка в Берлине в театре Кроль М. Фокиным балета «Семь дочерей короля джинонов» на музыке спендиаровской симфонической картины «Три пальмы». Русская балетная труппа при участии Анны Павловой в главной роли.
- 1914 Постановка «Леблебиджи» Т. Чухаджяна в Лондоне и других европейских городах.
- 1916 Встречи А. Спендиарова с М. Сарьяном в Москве и О. Туманяном в Тифлисе и начало работы над оперой «Алмаст» (по поэме О. Туманяна «Взятие Тикаберта».) Записи Спендиаровым армянских и персидских мотивов, изучение сборников народных песен, мугамов, исползованных им в опере «Алмаст».
- 1919 Начало работы А. Тер-Гевондяна над оперой «Седа» (По «Старым богам» Л. Шанта).

1920—1930

- 1921 Завершение А. Тер-Гевондяном оперы «Седа». Ее премирование на конкурсе, организованном «Комсомольской правдой».
- 1922 Организация и начало широкой деятельности армянских музыкально-театральных трупп в Ереване, Ленинакане, Ростове-на-Дону. Оперно-опереточная труппа Ш. Тальяна. Участие в ней А. Даниялян, А. Мелик-Пашаева и др.

- 1924 Первое исполнение в Ленинграде и Москве симфонических номеров из оперы «Алмаст» Спендиарова. Дирижировал автор.
- 1927 Организация оперного класса в Ереванской консерватории. Первый показ его постановок в помещении Ереванского государственного драматического театра. Отрывки из опер «Евгений Онегин», «Ануш». Восгорженная рецензия на эти постановки А. Спендиарова, увидевшего в них рождение армянского оперного театра.
- 1928 Завершение оперы «Алмаст» А. Спендиаровым.
- 1928—1930. Исполнение по Ереванскому радио (сплами школьников под руководством М. Мирзояна) сцен из детских опер: «Конек злат» А. Манукяна, «Стрекоза и мураней» М. Мирзояна, «Пес и кот» С. Мурадяна, «Побежденный сокол» Д. Казаряна и др.
- 1930—1940
- 1930 Постановка в Москве, в Фидиале Большого театра Союза ССР оперы «Алмаст» А. Спендиарова.
- 1931 В Ленинграде исполнена опера Л. Ходжа-Эйнатона «Шлюз».
- 1932 Постановка в Одесском оперном театре оперы «Алмаст» А. Спендиарова.
- 1932 Постановка в Тбилисском оперном театре оперы «Алмаст» А. Спендиарова. Создание М. Сарьяном художественного оформления к опере «Алмаст».
- 1932 Решение Совета Народных Комиссаров Армянской ССР об открытии Ереванского государственного оперного театра.
- 1933 Открытие Ереванского государственного оперного театра. Первый спектакль «Алмаст». Постановки «Севильского цирюльника» Россини, «Евгения Онегина» Чайковского, «Фауста» Гуно¹.
- 1934 Постановки в Ереване опер «Риголетто» Верди, «Кармен» Бизе, «Чю-Чю-Сан» Пуччини, «Паяцы» Леонкавалло. Написан К. Закарянном балет «Пионерия». Первое исполнение в Ереване и Москве Пролога из оперы «Давид Сасунский» Аро Степаняна.
- 1935 Завершение и постановка балета «Невеста огня» А. Тер-Гевондяна в Бакинском театре оперы и балета. Постановка в Ереванском оперном театре опер «Ануш» А. Тиграняна, «Храбрый Назар» А. Степаняна, балета «Лебединое озеро» Чайковского.
- 1935 Постановка в Ереване опер «Богема» Пуччини, «Травята» Верди, «Проказницы» Гертеля. Создание А. Степаняном оперы «Давид Сасунский».

¹ Здесь и в дальнейшем указываются главным образом первые постановки.

- 1937 Постановка в Ереване опер «Тоска» Пуччини, «Лакме» Делибе и «Тихий Дон» П. Держинского.
- 1938 Постановка в Ереванском оперном театре новых опер «Лусабацин», А. Степаняна, «Тапаринкос» А. Айвазяна, а также «Русалки» Даргомыжского.
В Ленинградском Малом оперном театре поставлена новая опера Л. Ходжа-Эйнатова «Мятеж».
Написан балет С. Бархударяна «Наринэ».
- 1939 Поставлены в Ереване новый балет А. Хачатуряна «Счастье», а также «Бахчисарайский фонтан» Асафьева и «Арлекинада» Дриго.
В Душанбе поставлена опера С. Баласаняна «Восстание Росе»
- 1939 Декада армянского музыкального искусства в Москве. Исполнение на сцене Большого театра Союза ССР опер «Алмаст», «Ануш», «Лусабацин» и балета «Счастье». Широкий отклик столичной прессы на эти спектакли. Опубликование в Москве книг: «Ереванский театр оперы и балета им. А. А. Спендиарова» (Сборник) и «А. А. Спендиаров» А. Шавердяна, а также сборников отрывков из опер «Алмаст», «Ануш», «Лусабацин». Постановка в Бакинском театре оперы и балета новой оперы А. Мамляна «Сафа», а в Сталинабаде «Восстание Росе» С. Баласаняна.

1940—1950

- 1940 Постройка и открытие нового здания Театра оперы и балета в Ереване (проект А. Таманяна). На сцене нового театра «Алмаст», «Ануш», «Лусабацин», «Русалка», «Царская невеста», «Риголетто», «Пиковая дама», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан» и новый балет А. Тер-Гевондяна «Анант».
В Московском театре оперы и балета им. В. Н. Немировича-Данченко поставлена опера Л. Ходжа-Эйнатова «Семья».
- 1941 В Ереванском театре оперы и балета поставлены оперы «Марджан» К. Закаряна, «Кармен» Бизе, «Аида» Верди, «Волк и семеро козлят» М. Коваля; балеты «Раймонда» Глазунова, «Конек-Горбунок» Пунин.
В Душанбе С. Баласаняном совместно с Ш. Бабокатоповым поставлена опера «Кузнец Кова».
- 1942 В Ереване поставлены оперы «Отелло» Верди, «Кёр-Оглы» У. Гаджибекова; балет «Кавказский пленник» Б. Асафьева. В Уфе поставлена опера Н. Чемберджи «Корлугас».
- 1943 Начало работы А. Тиграняна над оперой «Давид-бек». Восстановление партитуры первой армянской оперы «Аршак Второй» Чухаджяна.
Создание Л. Ходжа-Эйнатовым оперы «Три встречи».
Постановка в Ереване опер «Даяси» З. Палишвили, «Севильский

цирюльник» Россини, «Евгений Онегин» Чайковского, «Гугеноты» Мейербера.

На сцене Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова (знаменитого в Перми) поставлен впервые балет «Гаянэ» А. Хачатуряна. Исполнение воспитанниками хореографического училища ГАБТ (Москва) балета «Сон Дремович» Н. Чемберджи.

1944 В Ереване поставлены «Паяцы» Леонкавалло, «Чио-Чио-Сан» Пуччини.

1945 На сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова состоялись премьеры опер «Намус» Л. Ходжа-Эйнатова, «Аршак Второй» Т. Чухаджяна, балета «Хандут» (на музыку Спендиарова). Спектакли посвящены 25-летию Советской Армении.

1946 В Ереване поставлены «Богема» Пуччини, «Демон» А. Рубинштейна. Спектакль «Аршак Второй» Чухаджяна в Ереванском театре оперы и балета удостоен Государственной премии. Присвоение Аихануш Даниелян Государственной премии за исполнение партий Маргариты Валуа («Гугеноты» Мейербера) в Большом театре Союза ССР и Антониды («Иван Сусанин» Глинки) в Ереванском театре оперы и балета им. Спендиарова. С. Барлударян закончил оперу «Кери кучи».

1947 В Ереване поставлены балеты «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Шехерезада» на музыку Римского-Корсакова и оперы «Иоланта» Чайковского, «Великая дружба» В. Мурадели.

В Душанбе поставлен балет С. Баласаняна «Лейли и Меджнун». К. Закарян закончил оперу «Агаси».

1948 На сцене Ереванского театра оперы и балета—«Травиата» Верди, «Кето и Котэ» Долидзе, «Тоска» Пуччини, «Коппелия» Делиба.

1949 В Ереване поставлены оперы «Доктор Айболит» Морозова, «В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна, «Лакме» Делиба, балет «Медный всадник» Р. Глиэра.

1943—1949 Работа В. Араратяна над оперой «Царь Тагяк» и оперой «Невольница».

1950—1960

1950 В Ереване поставлены оперы «Мазепа» Чайковского, «Герония» А. Степаняна, «Давид-бек» А. Тиграняна, «Самсон и Далила» Сен-Санса.

1951 В Ереване поставлены опера «Дубровский» Направяника и балет «Красный цветок» Глиэра. Исполнение в Париже оперы «Алмаст Спендиарова» (Pae de la Music Allte)

Присвоение опере «Герония» Государственной премии.

1953 В Ереване новые постановки оперы «Севильский цирюльник».

России, «Алмая» Спендиарова, балет «Хандут» на музыку Спендиарова.

1954 В Ереване поставлены балет «Дон Кихот» Минкуса и опера «Дон Паскуале» Донизетти.

1955 В Ереване поставлены оперы «Евгений Онегин» Чайковского и «Ромео и Джульетта» Гунз.

Опера «Бахтиар и Ниссо» С. Баласаняна поставлена в Душанбе.

1956 В Ереване поставлен балет «Сена» Г. Егиазаряна, осуществлены новые постановки опер «Аршак Второй» Т. Чухаджяна и «Давид-бек» А. Тиграняна.

В Москве состоялась вторая Декада Армянского искусства. На сцене Большого театра показаны оперы «Аршак Второй», «Анушт», «Давид-бек» и балет «Сена». Показ этих произведений и в Ленинграде.

Премьера балета А. Хачатуряна «Спартак» в Ленинграде на сцене Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Опубликован первый том «Армянского музыкального театра».

1957 В Ереване поставлены балет Э. Оганесяна «Мария», оперы «Трубадур» Верди, «Сос и Вардигер» В. Тиграняна, «Арцла-берд» А. Бабасва.

1958 В Ереване осуществлены постановки балета «Сона» Э. Хагаторяна, оперы «Фауст» Гунз, «Травиата» Верди. Первая постановка балета «Спартак» в Большом театре СССР.

Радиомонтаж оперетты В. Тиграняна «Большая свадьба», Москва.

1959 В Ереване поставлены оперы «Отелло» Верди, «Костер» Ю. Геворкяна, «Сельская честь» Масканья.

Присвоение А. Хачатуряну за создание балета «Спартак» Ленинской премии.

1960—1970.

Широкие гастрольные выступления артистов армянской оперы в различных городах Советского Союза и за рубежом.

1960 В Ереване поставлены оперы «Бал-маскарад» Верди, «Хачатур Абовян» Г. Арменияна, «Лусабаци» А. Степаняна.

Опубликован второй том «Армянского музыкального театра».

1961 В Ереване поставлен балет «Спартак» А. Хачатуряна.

1962 В Ереване поставлены оперы «Сказки Гофмана» Оффенбаха, балеты «Мойдодыр» Саккилари, «Красная шапочка» Г. Мелик-Мурадяна, «Три новеллы» на музыку Гершвина.

1963 В Ереване поставлены оперы «Вестсайдская история» Бернстайна, «Царь Эдип» Стравинского, «Господин Минтоев в Париже» А. Айвазяна и балет «Золушка» С. Прокофьева.

1964 В Ереване поставлены оперы «Тючя дп Ламмермур» Беллини,

«Евгений Онегин» Чайковского и балеты «Три пальмы» (на музыку Спендиарова), «Героическая баллада» (муз. Бабаджаняна), «Голубой пиктори» Оганесяна.

1965 В Ереване поставлены оперы «Демон» А. Рубинштейна, «Тангейзер» Вагнера и балет «Дон Кихот» Минкуса.

В Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова поставлен балет Н. Симонян «Жемчужина».

1966 В Ереване поставлены оперы «Консул» Менотти, «Оптимистическая трагедия» Холминова, балеты «Вечный идол» Э. Оганесяна и «Ахтамар», «Сако Лорийский», «Ивушка» Г. Ахияня.

1967 В Ереване поставлены оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Огненное кольцо» А. Тертеряна и балет «Прометей» Э. Аристакесяна.

1969 В Ереване поставлены опера «Крушение» Г. Арменяна, балеты «Франческа да Римини» (на музыку Чайковского) и «Озеро грез» Г. Егиазаряна.

Присвоение премий на Всесоюзном конкурсе музыкальных театров, посвященном 50-летию Великого Октября опере «Огненное кольцо» А. Тертеряна и балету «Прометей» Э. Аристакесяна.

1969 В Ереване поставлены оперы «Алмаст» А. Спендиарова, «Ануш» А. Тиграняна, созданы и поставлены опера «Саят-Нова» А. Арутюняна, балеты «Бессмертие» К. Орбеляна, «Антун» Э. Оганесяна.

В Москве на сцене Большого театра по время 100-летия О. Туманяна показаны оперы «Алмаст», «Ануш» и «Саят-Нова» в исполнении Ереванского театра оперы и балета. Постановка в Котовицах (Польша) балета Э. Аристакесяна «Прометей».

1970—1975

1970 В Ереване поставлены опера «Дон Карлос» Верди, балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Создана и поставлена опера Э. Арутюняна «Сказка для взрослых».

Награждение С. Баласаняна за балет «Шахунтала» премией имепи Джавахарлала. Неру. Присвоение Государственной премии Армянской ССР Г. Егиазаряну за балет «Озеро грез» и Э. Оганесяну за балет «Антун».

Завершена и поставлена (в Ереване) опера Г. Ахияня «Человек из легенды». Поставлены в Ереване (в новой редакции) балет А. Хачатуряна «Гаянэ» и опера Чухаджяна «Аршак Второй». В Ленинградском академическом Малом оперном театре поставлен балет «Старик Хоттабыч» Н. Симонян.

1971 Празднование в Армении 100-летия армянской оперы. Приуроченные к юбилею новые постановки в Ереване опер «Ануш», «Алмаст». Широкий показ армянских опер, фестиваль оперного

искусства в Ереване при участии крупнейших оперных артистов Советского Союза. Создание телефильма, посвященного 100-летию армянской оперы.

Исполнение оперы «Ануш» Армена Тиграняна в Марселе.

1972 Исполнение в Париже (Театр Шанзелизе) оперы «Ануш» А. Тиграняна. Постановка опер «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна в Донецке и «Крушение» Г. Арменяна в Перми. В Ереванском театре оперы и балета поставлены балеты «Гамлет» (на музыку Шостаковича), «Сперабилис или луч надежды» (на музыку Б. Бартока), «Лорхиана» (на испанскую народную музыку) и опера «Кармен» Бизе.

Присвоение опере «Саят-Новая» Государственной премии Арм. ССР.

1973 В Ереване поставлены опера «Тоска» Пуччини, балет С. Баласаняна «Лейли и Меджнун». Обсуждение вопросов армянского оперного и балетного творчества на VII съезде композиторов Армении. В Баку поставлена опера «Саят-Новая» А. Арутюняна.

1974 В Ереване осуществлены новые постановки балета «Гаяц» А. Хачатуряна, оперы «Гикор» С. Джербашиана, «Кармен» Бизе.

1965 Новая постановка в Ереване балета К. Орбеляна «Бессмертные» удостоена премии на Всесоюзном конкурсе музыкально-театральных произведений, посвященном 30-летию Победы над Германией.

ОСНОВНЫЕ ХРАНИЛИЩА МАТЕРИАЛОВ ПО ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Ереван. Музей литературы и искусства имени Э. Чаренца. Архивы Т. Чухаджяна, Комитаса, А. Спендиарова, М. Екмалина, Х. Кара-Мурзы, Гр. Мирзояна (Сюни), А. Мамляна, А. Тер-Гевондяна и других.

Ереванский государственный академический театр оперы и балета им. Спендиарова. Библиотека. Партитуры, клавиры, афиши, программы.

Ереванский театр музыкальной комедии. Партитуры, клавиры, афиши.

Государственный центральный архив Октябрьской революции и соц. строительства Армянской ССР.

Ереванская государственная Публичная библиотека им. Мясникова. Архив В. Корганова и другие материалы.

Москва. Большой театр Союза ССР. Библиотека, архив. Материалы, связанные с постановками опер и балетов армянских авторов

(«Алмаст» Спендиарова, «Гаянэ» и «Спартак» А. Хачатуряна, «Тейлн и Меджиун» С. Баласаняна). Материалы Декадных спектаклей армянского искусства и др.

Всесоюзный государственный музей музыкальной культуры им. Глинки. Архив К. С. Сарadisва и др.

Центральный Государственный архив литературы и искусства.

Ленинград. Ленинградская Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Архивы Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Финдейзена и других. Материалы о А. Спендиарове и др.

Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Отдел рукописей. Материалы, связанные с М. Екмаляном, А. Тер-Гевондяном, А. Степаняном, А. Даниэлян, М. Тавризяном и другими.

Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Библиотека, архив. Материалы, связанные с постановками произведений армянских авторов А. Хачатуряна, Н. Симонян:

Ленинградский академический Малый оперный театр. Библиотека. Материалы, связанные с постановками опер Л. Ходжа-Эйнатова и балетов Н. Симонян, А. Хачатуряна.

Рижский государственный театр оперы и балета. Библиотека, архив. Материалы, связанные с постановкой балета С. Баласаняна «Шакунтала».

Таджикский театр оперы и балета. Библиотека, архив. Материалы, связанные с музыкально-сценическими произведениями С. Баласаняна.

Одесский, Тбилисский, Бакинский, Ташкентский, Воронежский, Таллинский, Вильнюсский, Киевский, Харьковский, Свердловский, Пермский, Донецкий, Новосибирский театры оперы и балета. Библиотеки. Материалы, связанные с постановками произведений армянских композиторов.

Театры оперы и балета в городах Прага, Варшава, Воцлава, Будапешт, София, Париж, Лондон, Берлин, Бухарест, Марсель Токио и др. Библиотеки. Материалы, связанные с постановками произведений армянских композиторов (главным образом А. Хачатуряна).

Личные авторские архивы А. Хачатуряна, А. Тер-Гевондяна, А. Тиграняна, А. Степаняна, А. Ходжа-Эйнатова, К. Закаряна, С. Баласаняна, А. Араратяна, А. Айвазяна, Г. Егназаряна, А. Арутюняна, Э. Оганесяна, Г. Арменяна, А. Тертеряна, К. Орбеляна, Э. Арутюняна, Э. Аристакесяна и других.

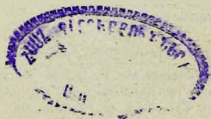
¹ В хронологическом порядке первых изданий (с указанием и последующих).

ИЗДАННЫЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

- Опера «Аршак Второй» Т. Чуахджяна. Увертюра. Партитура. Константинополь, 1871. Избранные отрывки. Ереван, 1962.
- Опера «Шамирам» А. Спендиарова. Ария Шамирам в «Аль Джамасть» (песня рабыни), Москва, 1909—1910. Полное академическое собрание сочинений, т. I, Ереван, 1943.
- Опера «Седа» А. Тер-Гевондяна. Шестане. Партитура, Ереван, 1929. Москва, 1933. Ария Седы «Слетайте грезы», Баку, 1935. Ария Седы, Инока, отца Антона, Ереван, «Избранные вокальные сочинения», 1973.
- Опера «Невеста огня». Марш. Партитура, Баку, 1937.
- Опера «Ануш» В. Саргсяна. Отрывки. Париж, 1937.
- Опера «Ануш» А. Тиграняна. Избранные отрывки, Москва, 1939. Клавир, Ереван. 1954.
- Опера «Алмасть» А. Спендиарова. Клавир, Москва, 1930. Избранные отрывки, Москва, 1939. Клавир. Полное академическое собрание сочинений, т. X, Ереван, 1971.
- Опера «Лусабацян» А. Степаняна. Избранные отрывки, Москва, 1939.
- Опера «Давид Сасунский» А. Степаняна. Избранные отрывки, Москва, 1939.
- Балет «Счастье» А. Хачатуряна. Избранные отрывки, Москва, 1939.
- Балет «Гаянэ» А. Хачатуряна. Клавир (четырёхручный), Москва, 1945. Клавир, 2-ая редакция, Москва, 1962.
- Опера «В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна. Избранные отрывки, Ереван, 1951.
- Опера «Геронья» А. Степаняна. Избранные отрывки, Ереван, 1952.
- Балет «Спартак» А. Хачатуряна. Клавир (четырёхручный), Москва, 1955. Клавир Москва 1960. Партитура Москва 1971.
- Балет «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна. Клавир. Москва, 1959.
- Оперетта «Большая свадьба» В. Тиграняна. Клавир, Ереван, 1962.
- Опера «Давид-бек» А. Тиграняна. Избранные отрывки, Ереван, 1962.
- Балет «Шахунтала» С. Баласаняна. Клавир, Москва, 1966.
- Опера «Огненное кольцо». Клавир, Москва, 1972.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	3
Глава 1.— Музыкальный театр Армении шестидесятых и начала семидесятых годов.	6
Глава 2.— Воплощение героической темы.	26
Глава 3.— Сказания, легенды, мифы в музыкальном театре.	69
Глава 4.— Певец Востока	98
Глава 5.— Легенда об Ара Прекрасном и Шамирам.	117
Глава 6.— Посвящение великому ашугу.	130
Глава 7.— Мировое признание	144
Глава 8.— В широком диапазоне.	165
Глава 9.— Сатира в опере	185
Глава 10.— На Ленинградских сценах.	191
Заключение	199
Краткое содержание разобранных опер и балетов.	217
Хронограф по истории армянского музыкального театра.	239
Список основных хранилищ материалов по истории армянского музыкального театра.	248
Список изданных нот: партитуры, клавиры, сборники отрывков.	249



Тигранов Георгий Григорьевич
Армянский музыкальный театр
Том III

Спец. редактор М. О. Мурадян
Редактор Л. Г. Медконова
Художник Г. К. Минацканян
Худ. редактор О. А. Асатурян
Техн. редактор С. М. Симонян
Корректор Ю. Р. Меликян

Сдано в набор 29/IV 1975 г. Подписано к печати 11/XII 1975 г.
Бумага типографская №1 84x108¹/32 Печ. 7,87 л.=13,23 усл. печ. л.
Уч.-изд. 13,6 л.+12 вкл.
ВФ 08536 Заказ 1149 Тираж 3000

Цена 1р. 33 к.
Издательство «Айастан», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

Полиграфкомбинат им. Акопа Мегапарты Госкомитета Совета Министров Арм. ССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Ереван—9, ул. Теряна, 91.



ԳՍՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0258380

P^{II}
489820