

ГЕОРГИЙ
ТИГРАНОВ

Артисты

Спектакли

Музыка



АРМЯНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ГЕОРГИЙ
ТИГРАНОВ**

Р-П
54468

Артисты

Спектакли

Музыка



ԵՐԵՎԱՆ • 1983

ББК 85.247

Т 385.

Посвящена 50-летию Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени А.А. Спендиаряна.

Тигранов Г.

Т 395

Артисты, спектакли, музыка.—Ер.: Ато, 1983.—...138 с.
10 л. ил.

Книга содержит статьи, рецензии, доклады, написанные автором в период с 1942—1982 г.г. и посвященные операм и балетам (в основном армянских авторов), поставленным на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова, а также выдающимся деятелем национального музыкально-театрального искусства (композиторам, исполнителям) и некоторым общим вопросам этой области художественной культуры Советской Армении.

4907000000—06

728(02) 83

56—83 (м)

ББК 85.247

792.4+782.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателю книга представляет собою сборник статей видного советского музыковеда Тигранова Георгия Григорьевича. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армянской ССР и РСФСР, он является автором ряда крупных исследований по истории русской, зарубежной и армянской музыки. Одна из главных областей научных и творческих интересов Г. Г. Тигранова связана с историей и теорией музыкального театра, особенно оперного и балетного. Среди его наиболее значительных работ в этой области—«Некоторые особенности оперной драматургии Верди», «Пути и проблемы развития армянского оперного искусства», «Музыкальная драматургия «Пиковой дамы» Чайковского», «Балеты А. И. Хачатуряна», разработанный им вузовский курс «Основы оперной драматургии» и другие. За капитальный трехтомный труд «Армянский музыкальный театр» Г. Г. Тигранов удостоен Государственной премии Армянской ССР.

Многие годы Г. Г. Тигранов тесно связан с музыкально-сценическим искусством Советской Армении. Его исследования, многочисленные статьи в республиканской и всесоюзной прессе, доклады и выступления на съездах, пленумах Союза композиторов, научных конференциях об армянских операх и балетах сыграли большую роль в их пропаганде и идейно-художественной оценке, способствовали разработке актуальных проблем этой важной области художественной культуры республики.

В книге публикуются некоторые из музыкальных критических статей Г. Г. Тигранова, написанных в разное время (с 1942—1981), посвященных в основном армянскому музыкально-сценическому искусству и его деятелям. Среди этих статей значительное место занимают рецензии на постановки в Государственном академическом театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова опер и балетов армянских авторов («Аршак Второй» Т. Чухаджяна, «Намус» Л. Ходжа-Эйнатова, «Давид бек» А. Тиграняна, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Лей-

ББК 85.247
Т 395

Посвящена 50-летию Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна.

Тигранов Г.

Т 395

Артисты, спектакли, музыка.—Ер.: Ато, 1983.—...138 с.,
10 л. ил.

Книга содержит статьи, рецензии, доклады, написанные автором в период с 1942—1982 г.г. и посвященные операм и балетам (в основном армянских авторов), поставленным на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова, а также выдающимся деятелем национального музыкально-театрального искусства (композиторам, исполнителям) и некоторым общим вопросам этой области художественной культуры Советской Армении.

4907000000—06
728(02) 83 56—83 (м)

ББК 85.247
792.4+792.5

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателю книга представляет собою сборник статей видного советского музыковеда Тигранова Георгия Григорьевича. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армянской ССР и РСФСР, он является автором ряда крупных исследований по истории русской, зарубежной и армянской музыки. Одна из главных областей научных и творческих интересов Г. Г. Тигранова связана с историей и теорией музыкального театра, особенно оперного и балетного. Среди его наиболее значительных работ в этой области—«Некоторые особенности оперной драматургии Верди», «Пути и проблемы развития армянского оперного искусства», «Музыкальная драматургия «Пиковой дамы» Чайковского», «Балеты А. И. Хачатуряна», разработанный им вузовский курс «Основы оперной драматургии» и другие. За капитальный трехтомный труд «Армянский музыкальный театр» Г. Г. Тигранов удостоен Государственной премии Армянской ССР.

Многие годы Г. Г. Тигранов тесно связан с музыкально-сценическим искусством Советской Армении. Его исследования, многочисленные статьи в республиканской и всесоюзной прессе, доклады и выступления на съездах, пленумах Союза композиторов, научных конференциях об армянских операх и балетах сыграли большую роль в их пропаганде и идейно-художественной оценке, способствовали разработке актуальных проблем этой важной области художественной культуры республики.

В книге публикуются некоторые из музыкальных критических статей Г. Г. Тигранова, написанных в разное время (с 1942—1981), посвященных в основном армянскому музыкально-сценическому искусству и его деятелям. Среди этих статей значительное место занимают рецензии на постановки в Государственном академическом театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова опер и балетов армянских авторов («Аршак Второй» Т. Чухаджяна, «Намус» Л. Ходжа-Эйнатова, «Давид бек» А. Тиграняна, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Лей-

ли и Меджнун» С. Баласаняна, «Давид Сасунский» Э. Оганесяна), а также Верди («Отелло»), З. Палиашвили («Данси»). В отдельных статьях затрагиваются некоторые общие проблемы (состояние, задачи, перспективы развития) армянского музыкального театра. В сборнике помещен и ряд творческих портретов выдающихся деятелей национального музыкального театра (А. Спендиарова, А. Степаняна, К. Сараджева, А. Даниелян, Т. Сазандарян) и статьи о Комитасе и его оперных замыслах, об «Ануш» А. Тиграняна.

В предваряющей книгу вводной главе, названной «Путь к музыкальному театру», автор пишет о своих учителях, встречах с крупными явлениями и деятелями оперы и балета, о своем понимании основных законов, особенностей музыкального сценического искусства и своих принципах, методах его изучения.

Написанные ярко, живо, как отклик современника на значительные события, явления армянского музыкального театра, статьи Г. Г. Тигранова содержат меткие характеристики, интересные мысли, затрагивают актуальные проблемы, музыкально-сценической драматургии, мастерства, современности, и, что очень важно, они согреты чувством искренней заинтересованности в судьбах и прогрессе советского искусства.

Книга Г. Г. Тигранова приурочена к 75-летию автора. Несомненно, она будет с интересом прочитана любителями музыкально-сценического искусства.

ЭДВАРД МИРЗОЯН
Народный артист СССР

ПУТЬ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ТЕАТРУ

«Я отношу музыкальный театр и прежде всего оперу и балет, к высшим формам художественного творчества. Синтез музыки, сценического действия, хореографии, декоративной живописи и архитектуры... какие широкие возможности открываются перед искусством!»

Мартирос Сарьян

«Музыка, ставшая театром...»

Б. Асафьев

Музыкальный театр — замечательное завоевание художественного гения человечества, одно из высших воплощений идеи синтеза искусства, одно из «чудес», созданных людьми. Сочетая в органическом единстве музыку (вокальную и инструментальную), слово, сценическое действие, пластику движений, хореографию, танец, декоративное искусство, а в последнее время и кино, он обладает широчайшими и многогранными возможностями отображения действительности, громадной силой общественного воздействия. Развернутые масштабы музыкально-сценического действия, богатство и разнообразие выразительных средств, большие драматургические возможности позволяют воплотить в музыкальном театре и главным образом в его высших формах—опере и балете большие социально значимые идеи и художественные концепции. И не случайно классические произведения музыкального театра, замечательные творения Моцарта, Глюка, Верди, Бизе, Вагнера, Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, Спендиарова, Хачатуряна и других—вошли в сокровищницу передовой человеческой культуры, стали выдающимися художественными документами различных эпох, находятся в центре идейных борений своего времени и относятся к наиболее массовым и любимым народом видам искусства.

В музыкальном театре, как искусстве синтетическом, содержание раскрывается, понимается, совокупностью форм и выразительностью средств всех сочетаемых в нем видов искусства, но прежде всего и главным образом языком музыки, средствами музыкальной, интонационной драматургии. Здесь надо говорить не о сумме слагаемых, а о подлинном единстве, новом качестве, одной из важнейших и специфических особенностей которого является подчиненность законам музыки и театра. Об этом писали и говорили многие, начиная от Монтеверди, Глюка и до Прокофьева, Шостаковича. Это подчеркнул и Мартирос Сарьян, замечательный художник, отлично понимавший и музыку, и театр, создавший ряд превосходных художественных оформлений музыкальных спектаклей, в том числе и ставшей классической во всех отношениях постановки оперы «Алмаз» в Ереванском театре оперы и балета имени Спендиарова. «Я убежден, — говорил он, — что каждый должен исходить из понимания, что в опере и балете музыка и театр должны дать творческий импульс живописи, а живопись — стать музыкальной и театральной»¹.

Музыкальный театр стал для меня средоточием самых различных жизненных и художественных интересов, впечатлений. В нем я вижу отражение поступи истории, красочности быта, тонких движений человеческой психики: в нем я соприкоснулся с безбрежным миром музыки, таинствами театра, зрелища, вошел в мир глубоких философских, эстетических, социальных и нравственных проблем. Мой путь к музыкальному театру был интересным, сложным, многоступенчатым, а начался он очень рано. Уже с детских, юных лет он заволок меня и с тех пор вот уже многие десятилетия неизменно привлекает мой живейший интерес, волнует, захватывает, потрясает. С ним связана главная тема моей творческой и научной жизни.

Я родился в Петербурге (25 марта 1908 г.), многие годы своей жизни провел в Петрограде—Ленинграде—городе изумительной по красоте и строгости архитектуры, городе Пушкина и Глинки, замечательных художественных традиций, городе—«колыбели революции», где прозвучал залп Авроры, возвестивший о рождении новой эры в истории человечества. Этот прекрасный город на Неве я полюбил нежно и преданно. И в то же время с юных лет мои мысли и мечты были устремлены к древней, многострадальной, величавой в своем героизме, сумевшей выстоять в жестоких бурях и грозах

¹ Из беседы М. С. Сарьяна с автором этой книги.

истории и возрожденной Великим Октябрем—родине моих предков Армении.

Эти устремления мои укрепляло многое: и посещение армянской детской группы (которой руководила сестра известного композитора Анушавана Тер-Гевондяна), и рассказы родителей, и знакомство с обширной отцовской библиотечкой, в которой имелось много книг об Армении, причем не только «Поэзия Армении», «Братская помощь пострадавшим армянам», сочинения Раффи, О. Туманяна, А. Ширванзаде и других, но и специальные труды по арменоведению Алишана, Адонца, Марра, Орбели и других. В кабинете отца постоянно висела, как бы своеобразная художественная эмблема Армении, превосходная картина Башинджагяна «Лори-бамбакское ущелье». С армянской музыкой меня познакомили мои родители, моя сестра—пианистка И. Г. Тигранова, брат и сестра отца (известный композитор Н. Ф. Тигранян и пианистка-ориенталистка М. Ф. Тигранова-Тер-Мартirosян), бывавшие у нас в доме скрипач И. Р. Налбандян, певицы В. Б. Арцруни, А. Б. Даниелян. В 6-ти летнем возрасте отец летом возил меня в Александрополь, где я непосредственно увидел, как говорится, «на месте», колоритнейшие быт, нравы, обычаи армянского народа.

Самые ранние, еще детские «соприкосновения» с искусством были у меня связаны с одним из крупнейших музыкальных театров мира, прославленным Мариинским оперным театром в Петербурге (ныне Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова), куда меня уже с 6 лет (1914) регулярно водили родители, причем не только на детские спектакли. На всю жизнь сохранились в моем сознании полные поэзии, конечно по детски наивные, но по своему и «серьезные» впечатления от «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Лебединого озера», «Евгения Онегина» Чайковского, «Ивана Сусанина» Глинки, «Снегурочки» Римского-Корсакова, «Конька Горбунка» Ц. Пуни и даже «Риголетто» Верди, «Кармен» Бизе, «Жизель» Адана. Я смеялся и плакал, сопереживал героям спектаклей, как зачарованный следил за развитием сюжета (далеко не всегда и не все понимая в нем), за реальными и фантастическими событиями, разворачивающимися на сцене и в музыке. С этого времени я и «заболел»—музыкой и театром.

В доме моих родителей всегда звучала музыка, много говорили, спорили об искусстве; ставились любительские спектакли: здесь бывали композиторы А. Спендяров, Н. Тигранян, М. Штейнберг, Р. Глиэр, М. Чернов, Х. Куш-

нарсэ, вокалисты Иван Ершов, Софья Акимова, Айкануш Даниелян, скрипачи И. Налбандян, Ю. Эйлин и другие¹. Мой кузен Фаддей Тигранов, автор книжки «Кольцо Нибелунгов» (Л. 1910), с большим воодушевлением исполнял на рояле почти все оперы Вагнера, знакомил нас с их сложной системой лейтмотивов, а также со всеми перипетиями эпоса о Нибелунгах.

Великая Октябрьская революция принесла много нового в искусство, в само понимание его назначения, в осмысление важнейших категорий эстетики: Знаменитые слова Ленина «Искусство принадлежит народу...» определяли путь дальнейшего развития советского искусства, в том числе и музыкально-сценического, его глубокую «демократизацию». Декретом, подписанным В. И. Лениным, театры, в том числе и бывшие императорские (Большой, Мариинский и др.) были национализированы и переданы в ведение Народного Комиссариата Просвещения. В них хлынула новая аудитория: рабочие, крестьяне, красноармейцы, комсомольская молодежь. Новая неискушенная публика входила в театр как в храм искусства. В помещении было холодно (в первые годы революции и гражданской войны не хватало топлива), но эмоциональная температура была очень высока. Я был тогда еще слишком мал, чтобы понимать глубочайший социальный смысл происходящего, но общая атмосфера революционной романтики и ощущение значительности события наложили отпечаток и на мое юное сознание.

В 20-е и в первой половине 30-х годов на сцене бывшего Мариинского театра, теперь уже переименованного в Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, и на сцене бывшего Михайловского, ставшего Малым оперным театром, делались упорные попытки по созданию спектаклей, посвященных освободительной, революционной борьбе народов. Сперва это были упрощенные эксперименты, «переосмысления» старых опер на «новый лад». «Гугеноты» Мейербера шли как «Декабристы», а «Тоска» Пуччини — «В борьбе за Коммуну» — соответствующим перенесением действия в эпоху Парижской коммуны 1871 года. Видел я также первые, еще во многом несовершенные, оперы о Великой Октябрьской революции и гражданской войне — «Фронт и тыл» Гладковского, «Лед и

¹ См. мою статью «Нижогайос Тигранян в Палаццо на Фонтанке» «Советакан арвест», 1969, № 5.

сталь» Дешеева, а несколько позже был свидетелем большого успеха опер «Тихий Дон» Дзержинского, «В бурю» Хренникова, «Семен Котко» Прокофьева, где в каждой по-разному, в разной степени глубины, таланта и мастерства решались важнейшие темы музыкального театра. Громадную роль в моем приобщении к музыкальному театру сыграли, разумеется, и другие спектакли, которые мне довелось видеть в эти годы, спектакли очень разные и очень яркие. Назову среди них лишь те, которые действительно были событиями в культурной жизни того времени: «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова с участием непревзойденного Ивана Ершова в роли Гришки Кутерьмы, «Три апельсина» С. Прокофьева, увлекавшие всех своей сверкающей музыкой, «Золото Рейна» и «Гибель богов» Вагнера, «Пиковая дама» Чайковского в новой очень интересной, но парадоксальной и спорной постановке Мейерхольда, экспрессионистическая опера А. Берга «Воццек», и, наконец, во многом непонятные тогда «Нос» и «Леди Макбет» Шостаковича. Не могло не увлечь разнообразие названий, художественных направлений, стилей, музыкальных и сценических решений.

Новая социально значимая тематика входила и в балет, например, в «Пламя Парижа» Асафьева, «Красный мак» Глиэра, «Лауренсию» Крейна, «Болт» и «Золотой век» Шостаковича. Мне довелось быть на горячей дискуссии, посвященной постановке «Пиковой дамы» Мейерхольда, слышать блистательные выступления И. И. Соллертинского о многих спектаклях, видеть за пультом таких выдающихся дирижеров как Отто Клемперер, Бруно Вальтер, Вацлав Талих, Фуртвенглер, Митропулус, Ф. Штидри, А. Коутс, а также блестяще начинавших творческий путь А. Мелик-Пашаева, Е. Мрачинского, Н. Рахлина, К. Симеонова и др.

Трудно передать тот восторг, то волнение, которые вызвали первые представления балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева с участием несравненной и непревзойденной Галины Улановой в роли Джульетты (хотя и позже появлялись новые превосходные Джульетты). Здесь все было новым, необычайно одухотворенным, убедительным и художественно впечатляющим: и хореография, и сценическое решение, и декоративное оформление и, конечно, в первую очередь гениальная музыка Прокофьева. Это было замечательное, новаторское достижение музыкальной шекспирианы.

Замечу попутно и еще об одном моем соприкосновении со зрелищным искусством, о работе в течение ряда лет (1927—1934) в кинотеатре «Володарский Крам» (Кино рабочей мо-

лодежи) в качестве музыкального руководителя и пианиста. Это были необычайно интересные годы в истории советского кино. На экранах появлялись все новые советские фильмы, посвященные революции, гражданской войне, новые герои, большие социальные конфликты. Ставились и интересные зарубежные ленты. Происходил важный процесс перехода от немого кино к звуковому. Мне приходилось играть в трио, в оркестре, а главное—быть киноиллюстратором. Это воспитывало ощущение образной природы музыки, ее связи с конкретным действием, знакомило практически с законами музыкальной драматургии, развивало фантазию, склонность к импровизации.

Интересные, упорные и настойчивые искания происходили в это время и в драматическом театре. Утверждалось понимание театра как «школы жизни», как сильнейшего духовного средства общественного воздействия, воспитания. Но пути реализации этих высоких принципов были очень различны. Своими особыми путями шли и бескомпромиссный борец за жизненную правду, социальную и психологическую достоверность К. Н. Станиславский, и одержимый идеей правды жизни через подчеркнутую театральность, зрелищность В. Вахтангов, и парадоксальный, дерзновенный Э. Мейерхольд с его теорией «революционного театра», интересом к плакатности, условности, и А. Таиров, К. Марджанов. Вспоминаются и такие, рожденные временем театральные формы, как «живая газета», «синяя блуза», театрализованные монтажи, агит-инсценировки. Театр выходил на улицу, площадь (например, грандиозные «действия», массовые постановки «Мистерии буфф» Маяковского, «Прометей» Эсхила, и др. на площади перед Зимним дворцом в Ленинграде). Все это будоражило, волновало, будило мысль, способствовало пониманию назначения и природы нового искусства. Иногда не забыть такие контрастирующие спектакли как «Любовь Яровая», «Трест Д. Е.», «Разгром», «Мятеж», «Ревизор», «Лес» (у Мейерхольда), «Турандот» (у Вахтангова).

Вовлечению моему в театральную жизнь способствовала и непосредственная работа в Ленинграде (в конце 20-х годов) в качестве музыкального руководителя и пианиста в «Театре новой классики» (под руководством Н. Я. Береснева) и в одном из передвижных Театров кукол.

С 1929—1934 год я учился в Ленинградской консерватории на музыковедческом отделении: позже (в 1937) закончил там же аспирантуру (по истории музыки) и оперно-режиссерское отделение. Мой интерес, моя любовь к музыке и театру

входили в профессиональное русло. Консерватория, ее замечательные педагоги, которых я всегда помню и чту с величайшей благодарностью, вся атмосфера художественной жизни прекрасного города на Неве, сыграли громадную роль в формировании моего мировоззрения, в расширении кругозора, в приобретении прочных и разносторонних знаний. Здесь воспитывалось понимание высокого гражданского, этического воспитательного значения искусства, понимание громадной ответственности каждого дерзнувшего посвятить себя служению ему. Воспитывало все: и консерватория, и духовная жизнь города, связанного с замечательными историческими, революционными, культурными традициями, и вся художественная атмосфера—концерты, театры, музеи (особенно Эрмитаж и Русский музей), архитектура...

Мне посчастливилось учиться у таких замечательных людей, как Б. В. Асафьев, Р. И. Грубер, И. И. Соллертинский, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев, С. Л. Гинзбург, Б. А. Арапов, А. А. Гвоздев (история театра) и других. Помню интересные и полезные специальные семинары, которые ввели меня в «тайны» музыкального театра. Один из них—«Музыкальные драмы Вагнера» — вел профессор Р. И. Грубер; другой — «Шекспир и музыка» — профессор Б. В. Асафьев. Здесь я по-настоящему стал постигать всю совокупность сложных проблем, связанных с понятиями музыкальный театр, опера, балет, музыкальная, интонационная драматургия, драматургия ритма, тембра, музыкально-сценический симфонизм, соотношение литературного источника—либретто—партитуры, музыки, театра, слова, жеста и многое другое.

На семинаре посвященном Вагнеру, я сделал сообщение об опере «Парсифаль», а на семинаре «Шекспир и музыка» выполнил работу, связанную с гениальной оперой Верди «Отелло», которая позже была опубликована в книге «Очерки по истории и теории музыки», т. I, (Л. 1940). Верди стал одним из самых моих любимых композиторов. Тогда же была принята к печати Ленинградским Малым оперным театром моя брошюра об опере «Фальстаф» Верди. *Maestro della rivoluzione Italiano* был близок мне своим высоким гуманизмом, тираноборчеством, устремленностью к свободе, подлинной демократичностью творчества, естественностью и силой выражения человеческих страстей, наконец, преданностью законам оперы и глубоким обновлением их в соответствии с требованиями времени и правды в искусстве.

Особенностям музыкальной драматургии опер Верди была посвящена и моя кандидатская диссертация, защищенная

в 1940 году перед Ученым Советом Ленинградской консерватории. Большой честью было для меня то, что официальными оппонентами были профессора И. И. Соллертинский и Ю. Н. Тюлин, поддержавшие мой скромный вклад в изучение Верди.

С середины 30-х годов я стал самостоятельно вести курс истории музыки в Ленинградской консерватории и выступать с открытыми лекциями по истории музыкального театра, в частности об оперном творчестве Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Россини, Верди, Вагнера, Бизе.

Занятия на оперно-режиссерском отделении Ленинградской консерватории вводили меня непосредственно в самую лабораторию музыкального театра. Занимался я под руководством известных режиссеров Э. И. Каплана, В. Н. Соловьева, Л. В. Баратова. Часто видел И. В. Ершова, приобщался к его репетиционной работе над музыкально-сценическим воплощением классических опер, в частности непревзойденной постановкой «Каменного гостя» Даргомыжского; посещал специальную лабораторию по технике сцены (Извекова) оперную студию (в частности интересные спектакли В. А. Чарушикова) и т. д. Правда, осуществить режиссерские постановки мне удалось немного: отдельные сцены из опер «Евгений Онегин» Чайковского, «Бал Маскарад» Верди в Ленинградской консерватории, а позже в 1942 году полностью «Севильский цирюльник» Россини на сцене Ереванского театра оперы и балета имени Спендиарова. В этом спектакле пели партии Розины—А. Даниелян, Фигаро—В. Григорян и Дон Базиллио—Д. Погосян. С удовольствием вспоминаю я работу с ними над спектаклем.

Обстоятельства сложились так, что научная и педагогическая деятельность оттеснила мою режиссерскую работу, тем не менее последняя дала мне очень много в понимании законов музыкального театра и в моих дальнейших исследованиях в этой области.

По мере того как в мой слуховой и зрительный опыт входило все большее количество увиденных и услышанных оперных и балетных спектаклей, партитур, клавиров и разумеется не без воздействия Б. В. Асафьева, я проникался все более ясным пониманием и синтетической природы этого вида искусства, и главенствующей роли в нем музыки, интонационной драматургии в одном случае вокала, а в другом хореографии, танца. Я понял, что система образов, важнейшие этапы драматургии (экспозиция, завязка и развитие конфликтов, частные

и генеральные кульминации, контрасты, наконец, развязка, заключение, вывод), жанровое и стилевое своеобразие заложены в операх и балетах прежде всего в музыкальной партитуре. Без ясного понимания этого, по-моему, ни один театр, ни один режиссер не вправе приступать к постановке оперного или балетного спектакля. Иначе получится театральный спектакль, иллюстрированный музыкой (а не «музыка, ставшая театром»).

Вся общая направленность передового советского музыковедения, театроведения тех лет шла в сторону завоеваний и укрепления позиций марксистской методологии и включения науки об искусстве в общую систему гуманитарных наук. Путь этот был не гладким, не легким и протекал в упорной борьбе против идеалистического, формального понимания истории и теории искусства, как явления, якобы самодавящего, оторванного от «бурь и гроз» истории, от общего процесса развития человеческого общества, вместе с тем в преодолении упрощенчества, вульгарного социологизирования. Эта борьба и широчайшие перспективы познания, открывавшиеся перед марксистским искусствознанием не могли не увлечь и нас молодежь, стремившуюся найти свое место, свои четкие позиции в этой борьбе. Для нашего поколения стало бесспорным, что искусство (а для меня в частности—музыку, театр) следует рассматривать как особую форму общественного сознания, идеологии, в социальной детерминированности, в неразрывной связи с эпохой, общественной жизнью, идейной борьбой своего времени, в широких взаимодействиях с философией, литературой, смежными видами искусства, а каждое художественное творение анализировать в единстве идейно-образного содержания и формы, стиля, выразительных средств, языка.

И еще несколько важных положений, приобретших для нас аксиоматическое значение. Без фактов, фактической стороны — тщательно проверенной, аргументированной — нет науки (в этом отношении большую роль приобретает источниковедение). Но высшая ступень науки начинается тогда, когда исследователь оказывается способным увидеть за фактами процессы, тенденции, закономерности, подняться над фактами к широким обобщениям, концепциям и во всем этом найти и утвердить новое слово. Кроме того, имея дело с явлениями искусства нельзя не учитывать наряду с интеллектуальным началом и огромной роли эмоционального фактора. Причем не только в постижении, но и в «писании» об искусстве. Последнее к тому же должно иметь в себе элемент художествен-

ности. Это прекрасно знали, учитывали и Б. В. Асафьев, и А. В. Оссовский, и И. И. Соллертинский и настойчиво требовали этого у своих учеников.

Как я понял позже, изучение оперы и балета связано со многими трудностями, обусловленными прежде всего пониманием их как явлений синтетического искусства. Отсюда необходимость знания и понимания законов не только музыки, но и театра, драмы, живописи, танца, хореографии и т. д. Причем не только их самих по себе, но и что особенно важно, в их взаимодействии. Литературный источник (ибо чаще всего он является исходной точкой)—либретто, сценарий—музыка—партитура (музыкальная, сценическая)—спектакль (являющийся результатом взаимодействия творчества композитора, дирижера, режиссера, художника, хормейстра, исполнителей, вплоть до осветителей, костюмеров, гримеров и т. д.); вот основные этапы создания и познания оперы и балета как живого художественного целого. Кроме того, необходимо изучение и осмысление исторических, культурных условий возникновения того или иного произведения, многочисленных материалов, связанных с творческой биографией композитора, сюжетом, сценической жизнью рассматриваемых опер или балетов. Все это способствует более глубокому пониманию идейно-образного содержания, стиля, драматургии, художественной формы, стиля и лексики спектакля.

Рубежным для меня оказался 1939 г. Я был в Москве на Декаде литературы и искусства Советской Армении. Хотя я и раньше постоянно интересовался историей, культурой, искусством Армении, но никогда мне не приходилось сталкиваться с ними в таких широких масштабах. На протяжении 10 дней перед слушателем-зрителем представало в тщательной отобранной форме все лучшее, что можно было привезти из Армении в Москву. Я был поражен величию, красотой оперы «Алмаст», великолепным мастерством ее авторов (поэта О. Туманяна, композитора А. Спендиарова и художника М. Сарьяна), артистическим талантом молодой певицы Татевик Сазандарян (Алмаст). До глубины души тронула и захватила меня опера А. Тиграняна «Ануш» по одноименной поэме О. Туманяна (главные партии исполняли А. Даниелян и Ш. Тальян). Суровой, героической, насыщенной большим драматизмом опера Аро Степаняна «Лусабадин» (о борьбе за Советскую власть в Армении), резко контрастировал сверкающий, солнечный балет Арама Хачатуряна «Счастье».

Впечатления от Декады были исключительно сильными,

и Армения вошла в мои творческие и научные интересы, как одна из самых главных и важных тем. В том же году я получил приглашение от Правительства Армянской ССР связать свою деятельность с Советской Арменией. С тех пор вот уже более сорока лет я непрерывно нахожусь в сфере проблем армянского национального искусства, музыки, музыкального театра.

После защиты диссертации о творчестве Верди у меня возник новый достаточно широкий и сложный замысел, связанный с изучением русской и западно-европейской исторической оперы XIX в. (пути развития, проблематика, тенденции, направления). Этот замысел не оставлял меня даже в труднейшие дни блокады Ленинграда. Война застала меня в Ленинграде. Вместе со всеми я принимал участие в обороне города.

Прекрасный город был ввергнут в пучину тяжелейших испытаний, страданий. Круглосуточные обстрелы из тяжелых орудий, воздушные налеты... рушились здания, возникали пожары, гибли тысячи людей, не хватало питания, отопления, воды, света. Враг блокировал город и стоял буквально у его стен. И вот случилось то, что изумило весь мир! Проявляя невиданную стойкость, мужество, героизм, не теряя ни на минуту веры в окончательную победу над фашистскими варварами, ленинградцы с помощью всей страны отстояли город Ленина. И в эти грозные дни искусство не умолкло, не было повержено, наоборот, оно приобрело особое значение, было приято «на вооружение» как мощное выражение духовной силы народа.

Находясь в числе бойцов отряда самообороны Ленинградской консерватории, я встречался с Д. Д. Шостаковичем, также членом этого отряда. Он в то время сочинял свою седьмую симфонию и, однажды, в перерывах между дежурствами тушением зажигательных бомб, патрулированием в городе, показал нам некоторые фрагменты I-ой части, которые даже в исполнении на рояле потрясли нас.

Помню в этой связи с каким волнением готовился я к прочтению патриотической лекции в Доме ученых. им. Горького в декабре 1941 г. на тему «Образ народного героя в русской музыке». Помню и знаменательную для меня и давшую мне очень много встречу с Б. В. Асафьевым в бомбоубежище Государственного академического театра имени Пушкина. Основной темой нашего разговора, разумеется, была тема, волновавшая всех ленинградцев, связанная с обороной любимого города, с защитой Родины и надеждой

на разгром врага. Но говорили мы и о музыке и особенно о патристической теме в опере. Борис Владимирович рассказывал о своих планах, в частности о работе над интонационной драматургией «Евгения Онегина» Чайковского и книгой о Глинке. Я же делился с ним своими далеко идущими замыслами.

И еще одно неизгладимое «музыкальное впечатление». Радно, предупреждавшее нассление завыванием сирены о воздушной тревоге, в перерывах между ними передавало часто превосходную музыку, успокаивавшую и воодушевляющую людей, укрепляющую их волю и стойкость. Помню, как однажды, звучала замечательная музыка вокально-симфонической поэмы Арама Хачатуряна. Внезапно она прервалась тревожным воем сирены. Но на какое-то время в сознании, в остродраматической слуховой коллизии столкнулись в страшном контрапункте жизнеутверждающая музыка Хачатуряна, вой сирены и смертоносный рокот моторов мессершмитов.

В феврале 1942 года я был с семьей эвакуирован из Ленинграда, выехал по «Дороге жизни» и направлен по правительственному вызову в Ереван, где сразу же был назначен директором Музыкально-научного кабинета имени Романоса Меликяна. Продолжал работать и педагогом Ереванской консерватории. Сама жизнь, насущные требования времени, реальная музыкальная практика и материал, с которым мне довелось встретиться, наконец, люди, окружавшие меня—все это выдвигало передо мною новые интереснейшие, волнующие задачи большого актуального значения. Они были связаны с развитием музыкальной, музыкально-театральной культуры Армении. И эта задача потребовала полной самоотдачи; ей я посвятил все свои знания и опыт, весь выработанный ранее метод научно-исторического и теоретического исследования. Я знакомился с произведениями армянских композиторов, со спектаклями Театра оперы и балета имени Спендиарова, Театра музыкальной комедии, изучал партитуры (в большинстве случаев по рукописям) старых и новых авторов, встречался со многими деятелями музыкальной театральной культуры. С большой благодарностью и теплотой вспоминаю я всегда встречи с Мартиросом Сарьяном, Аветиком Исаакяном, Рубеном Зарьяном, Арменом Гулакяном, Вагаршем Вагаршяном, Грачья Нерсесяном, Иосифом Орбели, Вартаном Аджемяном, Анушаваном Тер-Гевондяном, Арменом и Никогогаиосом Тигранянами, Христофором Кушнаревым, Аршаком Адамяном, Аро Степаняном, Александром

Шавердяном, Мушегом Агаяном, Арамом Кочаряном, Айк-
аком Даниэляном, Шара Тальяном, Татевик Сазандарян, Дави-
дом Погосьяном, Константином Сараджевым, Михаилом Тав-
ризяном, Г. Будагьяном, Арамом Хачатуряном, А. Мелик-Па-
шаевым и многими другими, уже более молодыми. Общение
с ними, а также постоянное посещение репетиций и спек-
таклей Театра оперы и балета имени А. Спендиарова оказа-
лись для меня бесценными во многих отношениях. Они вво-
дили меня в познание многих сторон культуры армянского
народа и способствовали постижению особенностей армян-
ского искусства, в частности музыки и театра.

Помню интересные беседы, часто за роялем, с партиту-
рой в руках в Ленинграде, в Москве, Ереване с Ю. Шапорин-
ным, Д. Шостаковичем, Б. Араповым, А. Хачатуряном по
актуальным вопросам музыкального творчества, а в Арме-
нии с Аро Степаняном, А. Арутюняном (об оперном творче-
стве), Гр. Егиазаряном (о современной и исторической теме
в балете), а позже с более молодыми: Г. Арменьяном, А. Тер-
теряном (в связи с их работой над воплощением в опере
революционной темы), Э. Оганесяном (в частности о прин-
ципах воплощения народного эпоса в балете, о методах прет-
ворения музыкального фольклора).

Среди первых результатов моих изысканий в области
армянского музыкального театра: анализы опер «Ануш»
А. Тиграняна, «Алмаст» А. Спендиарова, «Седа» А. Тер-Ге-
вондяна, «Кач Назар», «Давид Сасунский» и «Лусабацян»
А. Степаняна, «Намус» Л. Ходжа-Эйнатова, балетов С. Бар-
хударяна, А. Тер-Гевондяна, А. Хачатуряна и ряда других
произведений. В ноябре 1942 г. я выступил в Союзе компо-
зиторов Армении с докладом «Проблемы оперной драматур-
гии композиторов Советской Армении».

Важнейшее значение для меня имела работа по изуче-
нию архивов Комитаса (описание его музыкальных комедий),
Кара Мурзы. Е. Багдасаряна, М. Екмаляна, А. Маиляна,
Г. Сюни, А. Спендиарова (преимущественно в области опер-
ных жанров) и особенно Т. Чухаджяна (о последнем надо
сказать несколько подробнее).

В конце 1942 года, в самый разгар Великой Отечествен-
ной войны, ЦК КП Армении и Комитет по делам искусств
при Совете Народных комиссаров Армянской ССР выдвину-
ли перед учреждениями культуры задачу всемерной активи-
зации работы по сохранению, изучению, приумножению и
пропаганде достижений художественной культуры республи-

ки¹. Этому придавалось большое политическое, патриотическое, антифашистское значение¹.

Сотрудники Музыкального научно-исследовательского кабинета им. Р. Меликяна—небольшого, но очень интересного и содержательного очага музыкальной культуры, с воодушевлением приступили к осуществлению этой задачи². Меня особенно заинтересовал богатый, но почти не изученный архив (хранящийся в нескольких больших деревянных ящиках) талантливого, но в силу превратностей судьбы забытого армянского композитора XIX века, жившего в Константинополе—Тиграна Чухаджяна. Сведения о жизни и творчестве композитора, дошедшие до нас, были чрезвычайно скудными, да и те зачастую страдали неточностями и противоречиями. Сочинения же Чухаджяна, в свое время исполнявшиеся во многих городах Ближнего Востока, Западной Европы, на Балканах, отчасти в Закавказье, были у нас мало известны; многие из нас считались утерянными или уничтоженными. Для того, чтобы составить ясное представление о личности, творчестве Чухаджяна, о месте его в истории музыки пришлось просмотреть много периодической печати второй половины XIX и начала XX века, собирать по крупице сведения у старожилов, особенно у хорошо знающих западно-армянскую художественную культуру. Много ценного извлек я из бесед с А. Ованесяном, Шара Тальяном, Мушегом Агаяном, Гарником Степаняном, Гарегином Левоняном, Грачья Нерсисяном. Но главным источником для исследователя, конечно, оставались ящики с архивом композитора, содержащие множество произведений различных жанров, в том числе музыкальные комедии, оперетты и оперы. С душевным трепетом обратился я к этим материалам. Особое внимание привлекли папки с рукописями, относящимися к музыкально-сценическим сочинениям (среди них: «Ариф», «Кесе-Кехия», «Леб-

¹ Это было тем более необходимым и своевременным в то время, когда геббельсовская пропаганда стремилась всячески принизить значение культуры народов Советского Союза и приписать немецко-фашистским агрессорам (этим варягам XX века) роль носителей прогресса и истинной культуры.

² М. Агаян изучал творчество армянских гусанов, ашугов, Комптаса. А. Кочарян исследовал армянскую народную музыку, народный инструментарий, сборники песен Р. Меликяна, Г. Будагян подготавливал к печати академическое издание сочинений А. Спендиарова, Х. Кутибарсиз разрабатывал теоретическую и историческую проблематику армянской музыки, А. Адамян—эстетические воззрения в древней Армении и т. д.

лсбиджи хор, хор агаз, «Земирэ» и др.). Некоторые из них, сброшированные в тетради, представляли собою законченные целостные сочинения, другие—отдельные части, фрагменты. Можно себе представить степень моего волнения, когда я натолкнулся на рукопись партитуры и части клавира оперы Чухаджяна «Аршак Второй». Ноты разрозненных картин, актов (имевших свои особые названия) лежали в отдельных папках и ящиках и давали повод относить их к различным произведениям. Помня о том, что Верди (а Чухаджяна современники называли «I l Verdi Арменю»¹) имел обыкновение кроме общего названия оперы особо озаглавливать и отдельные акты, я попробовал объединить все разрозненные картины и к величайшей радости убедился в правильности моего предположения. Все они оказались частями одной большой исторической оперы «Аршак Второй». Созданная в 1868 году в Константинополе, на чужбине, в трудных условиях, в которых находились армяне в султанской Турции, посвященная героическому прошлому армянского народа, одному из знаменательных периодов истории древней Армении (IV в.), она, по понятным причинам, не могла увидеть света ramпы². Более того, ее партитура долгое время считалась, по одной версии утерянной или сгоревшей во время пожара в театре Наума, а по другой—сожженной (якобы по приказу султана Абдула Гаида, разгневанного на Чухаджяна). Интересно, что многие страницы партитуры несут следы огня. И вот она оказалась возрожденной в Советской Армении. Тогда же литературовед А. Бабалян в библиотеке им. А. Мясникяна обнаружил либретто оперы.

Изучив партитуру «Аршака Второго» и придя к заключению, что она представляет не только исторический интерес, но и непреходящую художественную ценность, я доложил о результатах этой работы на специальном совещании Художественного Совета Театра оперы и балета имени Спендиарова (18 апреля 1943 г.), на котором присутствовали также представители руководящих партийных и правительственных ор-

¹ Название «Армянский Верди» получил Чухаджян у своих современников по ряду ассоциаций. Чухаджян учился в Италии, знал Верди, преклонялся перед ним и даже умер, держа ноты оперы «Отелло». Стиль некоторых сочинений Чухаджяна был близок Верди. Наконец—патриотическая сущность его деятельности и творчества перекликались в чем-то с патриотизмом Верди.

² Исполнялись лишь отдельные ее отрывки, пролог, увертюра (в частности в Константинополе, Венеции, Париже, Вене).

танов, руководство театра, видные деятели искусства, историки, музыковеды, литературоведы. В результате было принято решение приступить к постановке оперы в театре им. Спендиарова.

Осенью 1945 года, через 77 лет после создания, опера «Аршак Второй» впервые была поставлена полностью на родном языке в столичном театре силами выдающихся деятелей национального музыкально-сценического искусства. (Аршак Второй—Ш. Тальян, П. Лисицян, Олимпия—А. Даниелян, Парандзем—Т. Сазандарян и др. Дирижер М. Тавризян, режиссер-постановщик А. Гулакян, художник—К. Минасян). К тому же надо добавить, что премьера была приурочена к празднованию 25-летия установления Советской власти в Армении и состоялась через полгода после победоносного завершения советским народом Великой Отечественной войны.

Возрождение оперы «Аршак Второй» и ее постановка в Театре оперы и балета имени Спендиарова явились большим событием в культурной жизни Армении². Спектакль был удостоен Государственной премии.

Для меня же как музыканта и исследователя это имело огромное значение. Трудно передать волнение, охватившее меня, когда «загадочные», несшие на себе «пыль времени» страницы партитуры ожили в ярком музыкально-сценическом воплощении и предстали на суд общественности³. Но не только это! Увлекала и мысль о том, что отныне возникновение армянской оперы можно отнести почти на полвека раньше, чем это считалось до тех пор (имеется ввиду первая постановка оперы «Ануш» А. Тиграняна в 1912 году).

В январе 1944 года в качестве участника показа армянского искусства в Москве я приехал в Москву, где после 3-х летнего перерыва встретился с Б. В. Асафьевым (он жил тогда в гостинице «Националь»). Как всегда он расспрашивал меня (как и своих других учеников) о творческих, научных делах, замыслах. С вниманием отнесся он к моему рассказу

¹ Горячо поддерживали это решение: М. Тавризян, А. Гулакян, А. Даниелян, Ш. Тальян, П. Лисицян и др.

² Говоря о постановке оперы, нельзя не вспомнить добрым словом А. И. Шавердяна, а позже и Л. Ходжа-Эфендова, осуществивших с большим художественным тактом ее редактуру.

³ Значительно позже мне довелось пережить несколько сходное ощущение, когда в Армении было осуществлено исполнение радио-монтажа оперы Чухаджяна «Земир».

о работе над изучением истории армянской оперы, с интересом прослушал отрывки из «Аршака Второго». Почти дословно помню его слова: «Вы начали работу над чрезвычайно интересной, совершенно неисследованной, важной и в определенном отношении уникальной темой. Если Вам удастся аргументированно показать, что армяне имеют не отдельные оперные произведения, не отдельных исполнителей, а целостную национально самобытную оперную культуру—то вы внесете достойный вклад в музыкально-историческую науку. Этому стоит посвятить свою научную и творческую жизнь». В отношении моей мысли о том, что «возрождение» «Аршака Второго» позволит отнести возникновение армянской оперы на почти 50 лет ранее считавшегося до последнего времени срока, он посоветовал мне предварительно убедиться в том, обращались ли армянские композиторы в период между «Аршаком Вторым» (1868) и «Ануш» (1912) к созданию опер или нет. Если да, то спокойно можно говорить об истории, процессе, если нет, то «Аршак Второй» очевидно останется интереснейшим, но изолированным явлением. Все дальнейшие исследования позволили мне убедиться в том, что вся эта хронологическая «зона» была буквально заполнена примерами обращения армянских композиторов к опере. Не было своего оперного театра, не хватало средств, а подчас и профессионального мастерства, возникали цензурные и прочие препятствия, но тем не менее сама действительность, рост освободительного движения, национального самосознания, становление композиторской школы создавали настоятельную необходимость возникновения и национальной оперы. К ней, как своеобразной «общественной трибуне» обращались в конце XIX и начале XX века Комитас, Кара Мурза, Екмалян, Э. Багдасарян, Б. Кананчян, А. Маилян, Гр. Сюни и другие. Гипотеза о процессе, истории подтвердилась и это позволяло отнести возникновение армянской оперы к 1868 году.

В 1946 году я представил Ученому Совету Ленинградской консерватории имени Римского-Корсакова для защиты докторскую диссертацию «Пути и проблемы развития армянского оперного искусства». Официальными оппонентами были: крупный знаток музыки Востока и в особенности Армении—профессор Х. С. Кушнарев, видный историк музыки, доктор искусствоведения—К. А. Кузнецов и член корреспондент Академии наук СССР, доктор искусствоведения—А. В. Оссовский, личный друг А. А. Спендиарова, всегда проявлявший большой интерес к культуре Армении, которую к

тому же он хорошо знал. Радостным было для меня и признание корифеями музыкознания значения итогов моих трудов, изысканий, размышлений в области истории армянской оперы и живой интерес, проявленный к моей диссертации музыкальной общественностью Армении, Ленинграда, Москвы, и, наконец, то, что защита происходила в моей Alma mater — старейшей консерватории России.

Хочу еще отметить, что докторская диссертация явилась основной моей последующей многолетней работы над многолетним трудом «Армянский музыкальный театр» (опера, балет, оперетта, музыкальная комедия), в котором прослеживается исторический путь развития этой области армянской художественной культуры от ее истоков, первых шагов и до настоящего времени. Мне хотелось показать армянский музыкальный театр как самостоятельную, яркую и чрезвычайно интересную главу в истории советского многонационального театра и мирового музыкально-сценического искусства, осветить его в связи с историческими судьбами страны, с жизнью, мыслями, чаяниями, социальными и эстетическими идеалами народа. Изучение же архивных рукописей, прессы, анализ партитур, клавиров, спектаклей, встречи с авторами давали возможность ввести в научный обиход множество новых материалов, фактов и выдвинуть существенную проблематику. В 1956, 1960 и 1975 годах были опубликованы три тома этого труда. В 1979 году он был удостоен Государственной премии Армянской ССР.

Наряду с этим за время с 1956 г. мною были опубликованы книги: «Балеты А. И. Хачатуряна», «Опера и балет Армении», «100 лет армянской оперы», самостоятельные главы о музыкально-сценических произведениях в монографиях «А. А. Спендиаров», «А. Л. Степанян», «А. И. Хачатурян» и другие, а также ряд очерков и статей в этой области; назову также сценарий телефильма о столетии армянской оперы и доклады: «Музыкальная драматургия оперы «Алмаст» Спендиарова (Союз композиторов Армении, 1944), «Чухаджян и его место в истории армянской музыки» (Общее собрание Академии наук Армянской ССР, Ереван, 1947), «Проблема конфликта в оперной драматургии» (Ленинградская консерватория, 1953, 14 апреля), «Проблемы современного балета и творчество А. И. Хачатуряна» (Академия наук Армянской ССР, 1974, декабрь) и др.

Разумеется, что особый интерес к опере и балету не исключал моего внимания и постоянного обращения и к другим видам музыкального творчества: симфонии, оратории,

концерту, песне и т. д. При чем меня постоянно интересовало взаимодействие различных жанров (в частности воздействие симфонизма, ораториальности, песенности на оперу, балет и, наоборот, влияние театральной и кинодраматургии на симфонизм), своеобразные явления полижанровости, получающие все большее распространение в последнее время.

Занимаясь многие годы вопросами музыкального театра, суммируя свои наблюдения и размышления о специфике, особенностях этого замечательного вида искусства, освещая сложную и разнообразную эстетическую, историческую и теоретическую проблематику, связанную с ним, я разработал специальный вузовский семинар по «Основам оперной драматургии», который уже многие годы веду в Ереванской консерватории имени Комитаса на композиторском и музыковедческом отделениях.

К музыкальному театру я всегда относился и отношусь далеко не только как к объекту академических исследований (хотя и придаю этому большое значение), но и как к живому прекрасному явлению художественной жизни, требующему идейно-эстетической оценки, осмысления, пропаганды, поддержки или полемики с ним. И в этом отношении очень большую роль призвана сыграть музыкальная критика, которой я так же посвятил много лет своей жизни.

Впрочем, нельзя забывать, что музыкознание и музыкальная критика неразрывно связаны и органично дополняют друг друга. Кроме того музыкальная критика, имея прочную научную основу в музыкознании, во многом сродни и журналистике, публицистике; она должна быть оперативной, динамичной, непосредственно вторгаться в жизнь, в ее актуальные проблемы, в художественную практику, в идейные борения своего времени и выносить свой «приговор явлениям искусства». Она должна быть объективной и страстно заинтересованной, выступать «за или против». Методологическая основа музыкальной критики как и всего музыкознания лежит в марксистско-ленинской теории, эстетике, а основные задачи ее — утверждение принципов жизненной правды, народности и партийности искусства.

Вот уже почти четыре десятка лет в республиканской и всесоюзной прессе (в газетах, журналах, ежегодниках, известиях т. д.) печатаются мои статьи об операх и балетах, спектаклях, о созданных или создаваемых новых произведениях, о премьерах, об общих проблемах развития этого вида искусства и о причастных к нему людях: композиторах, дирижерах, артистах и т. д. В предлагаемую вниманию читателя

книгу включен (в хронологическом порядке) ряд именно таких статей, написанных в разное время и посвященных крымскому музыкальному театру и его деятелям. Большинство статей появлялось сразу же после премьер, а некоторые и предваряя их.

Желая создать живое ощущение времени, передать бление музыкально-театральной жизни, точки зрения с которых они рассматривались и оценивались, статьи помещены в неизменном виде (лишь в отдельных случаях допущены небольшие уточнения и дополнения). Поэтому в них не нашли отражение факты, появившиеся после их опубликования. Это в частности касается фактов сценической жизни, творческой биографии деятелей, почетных званий, наград. Выкладные данные первоначальных публикаций статей приведены в конце книги.

1982

СПЕКТАКЛЬ ВЫСОКОГО МАСТЕРСТВА

Создавая свои оперы, отбирая сюжеты и темы для них, обдумывая принципы музыкально-драматургического развития, Джузеппе Верди постоянно обращался к творчеству выдающихся мастеров мировой литературы, к произведениям Вольтера, Шиллера, Байрона, Виктора Гюго и др. Но больше всего увлекала его драматургия Шекспира — ее действенность, жизненность, философская и социальная глубина, ее трагедийный размах и подлинная народность.

Опера «Отелло» создана Верди в последний период его творчества (1886 год), когда композитору было за семьдесят лет, но вместе с тем она поражает молодостью, глубиной мысли, силой и яркостью чувств. Она явилась вершиной и замечательным итогом всего творческого пути Верди.

Постановка оперы «Отелло» — экзамен творческим возможностям театра, его идейным позициям, культуре и профессиональному мастерству. Тем отраднее большая творческая удача Государственного ордена Ленина театра оперы и балета им. Спендиарова, показавшего волнующий, правдивый спектакль, стоящий на уровне лучших советских оперных постановок.

Много творческой фантазии, режиссерской выдумки проявил постановщик оперы «Отелло» народный артист респуб-

лики А. К. Гулакян для сценического воплощения раскрывающихся в опере Верди ярких картин эпохи Возрождения в Италии XV века с потрясающими столкновениями сильных, пылких человеческих характеров. Режиссеру удалось рельефно провести через весь спектакль прекрасную гуманистическую тему оперы, воспевающую свободу личности, высокую этическую ценность человека, его яркие чувства, благородные порывы, тему, обличающую «темные страсти мира», предательство, подлость, человеконенавистничество. В результате тесного контакта и взаимопонимания режиссер Гулакян и дирижер спектакля заслуженный деятель искусств М. А. Тавризян достигли того, что музыкальная стихия оперы и ее ритмическая пульсация определили и режиссерский план в целом, и решение отдельных мизансцен. Видна огромная и тщательная работа режиссера и дирижера с исполнителями, что обусловило единство музыкального и актерского действия в опере.

Дирижеру Тавризяну, музыканту яркой одаренности и большого темперамента, мастерски удалось раскрыть все богатство партитуры, добиться чистоты и ровности звучания и превратить оркестр в «действующее лицо» оперы. Хорошо, стройно звучит хор (хормейстер засл. артист республики В. А. Никольский).

Артист В. А. Савельев-Дамуриин создал многогранный правдивый образ мавра Отелло, трактуя его как сильного человека эпохи Возрождения, сочетающего в себе отвагу и мужество с романтической восторженностью, безграничной любовью к Дездемоне и доверием к людям. Савельев-Дамуриин заставляет ощущать величайшую человеческую трагедию—крушение веры Отелло в правду жизни, в чистоту и благородство человеческих отношений. Он заставляет зрителя полюбить Отелло, верить каждому его чувству, жесту. Все музыкальные интонации, все мелодии своей партии Савельев-Дамуриин ощущает и передает как интонационные выражения чувств, страсти.

¹ Как здесь, так и в других местах данные о почетных званиях и премиях приводятся в соответствии с тем временем, когда состоялся тот или иной реконструируемый спектакль и была написана и впервые опубликована приводимая статья. Впоследствии почти все упоминаемые участники спектаклей были удостоены новых званий (например, М. Тавризян, Т. Сазандарян, П. Лисициан—народных артистов СССР и т. д.) и премий (напр. А. Хачатурян—Ленинской премии).

Образ Дездемоны—один из самых прекрасных женских образов в оперной литературе. Всю силу своего мелодического дарования, все совершенство своего выразительного вокального стиля отдал Верди музыкальной обрисовке глубокой цельной натуры Дездемоны, ее моральной чистоте. С большим успехом роль Дездемоны исполнила народная артистка СССР А. Б. Даниелян. Выдающиеся вокальные данные, исключительно красивый тембр голоса и высокое исполнительское мастерство позволили ей с трогательной теплотой и искренностью раскрыть обаятельный облик Дездемоны, передать тончайшие оттенки ее душевных переживаний, от спокойной восторженной лирики первого и второго действий до печально-сосредоточенной, мучительно-тревожной «Песни об ивушке».

С большим актерским подъемом, вокально хорошо проводит роль Яго засл. артист БССР М. И. Денисов. Ему удалось не только раскрыть внутреннюю сущность натуры Яго—хитрого, умного и безмерно злобного, но и показать его непрерывно меняющуюся внешнюю личину, то льстиво-вкрадчивую, то разгульно-развязную, то зловеще-угрожающую. Эмилия, засл. артистка республики Т. К. Шахназарян, Кассио—Я. А. Добрянский и весь актерский состав отвечают общему высокому уровню спектакля. Художественное оформление оперы (худ. А. О. Мирзоян) выразительно передает живописную южную природу и монументальные формы архитектуры эпохи Возрождения. Из общего стиля спектакля несколько выпадает балет, впрочем отсутствующий в основной редакции оперы и самим Верди специально написанный в связи с постановкой «Отелло» на сцене театра Парижской Большой оперы.

Государственный театр оперы и балета им. Спендзарова, создав замечательный спектакль, еще раз показал, что он имеет все данные и возможности для осуществления самых сложных и ответственных постановок.

1942 г.

¹ Как здесь, в дальнейшем, все материалы помещены в хронологическом порядке.

ВОЛНУЮЩИЙ СПЕКТАКЛЬ

Поставленная в Государственном ордене Ленина театре оперы и балета им. А. Спендиарова опера Чухаджяна «Аршак II» вызвала огромный интерес среди нашей общественности, во-первых, как первая армянская опера, написанная почти 80 лет тому назад, во-вторых, как монументальный, героико-патриотический спектакль, воскрешающий волнующие образы исторического прошлого армянского народа и, наконец, как произведение, стоящее на высоком уровне профессионального мастерства, отличающееся законченностью и разнообразием форм, яркостью и богатством выразительных средств.

Тигран Чухаджян (1837—1898 гг.)—выдающийся армянский композитор и музыкально-общественный деятель второй половины XIX в., один из основателей новой армянской музыкальной школы.

Известный русский писатель Ю. Веселовский писал: «Даровитый музыкант и композитор, недавно умерший Т. Чухаджян сделал попытку положить основания армянской опере... Его высоко ценили не только соотечественники, но и иностранцы». В 1878 г. в Адрианополе, куда вступили русские войска, и в Константинополе, где только что закончились переговоры о перемирии, оперетты Чухаджяна вызвали восторженный отклик русских военных. Тогда же Чухаджян был награжден русским орденом».

Опера «Аршак II»—первое и вместе с тем самое крупное и капитальное произведение Чухаджяна. Ее сюжет связан с величественной, полной драматизма эпохой в истории Армении (IV в.) и с личностью армянского царя Аршака-мудрого—прогрессивного государственного деятеля, смелого полководца, беспощадно боровшегося с внешними и внутренними врагами.

Опера «Аршак II» написана в монументальных масштабах (сам автор назвал ее «гранд опера»), отличается художественной законченностью, свидетельствует о хорошем владении композитора разнообразными формами и средствами оперного искусства. Всем своим композиционным строением, принципами развития, жанровыми, стилистическими особенностями она связана с традициями итальянской историко-романтической оперы Россини, Беллини, Верди и французской «Большой оперы» Мейербера.

В ней широко представлены монументальные массовые, хоровые сцены, передающие социальный облик эпохи, развернутые формы арий, ансамблей, раскрывающие образы героев, их взаимоотношения и столкновения. Щедро одаренный мелодическим даром, умея создавать кантилену большого дыхания, Чухаджян использует в этой опере разнообразные вокальные выразительные средства: различные типы оперной мелодии, колоратурные пассажи и т. д. Приемы оркестровки также вызывают ассоциации с ранними итальянскими операми XIX в.

Создав оперу о героическом прошлом армянского народа, Чухаджян, проявил себя смелым композитором-патриотом. Но в условиях султанской Турции, где жил композитор, он столкнулся с непреодолимыми препятствиями в своем стремлении осуществить постановку оперы «Аршак II». В течение многих десятилетий опера «Аршак II» так и не увидела света рампы; исполнялись лишь ее отдельные отрывки. Наконец, она была предана забвению, а следы ее затерялись. Лишь в условиях развития культуры Советской Армении, когда стали по-настоящему оцениваться богатейшие традиции национальной культуры было положено начало серьезному изучению, исследованию и претворению в жизнь также и творческого наследия Чухаджяна.

В настоящее время в архиве Сектора истории и теории музыки Академии наук Армянской ССР собраны ценнейшие рукописные материалы Чухаджяна, среди которых была обнаружена партитура оперы «Аршак II».

Государственный театр оперы и балета им. А. Спендиарова сразу же после нахождения партитуры оперы «Аршак II» с большим увлечением занялся целью поставить ее, причем не в музейно-реставраторском плане, а в живом, творческом, способном вызвать актуальный художественный интерес. Театром была проведена большая подготовительная работа.

В соответствии с музыкой Чухаджяна режиссером-драматургом А. К. Гулакяном было написано новое либретто — интересное, увлекательное, передающее реальный образ эпохи. Идейная и драматургическая концепция старого либретто искажала облик исторических фигур и находилась в противоречии с музыкой Чухаджяна. С большим художественным тактом и пониманием стиля музыки Чухаджяна редактировал оперу музыковед А. И. Шавердян. Новая оркестровка талантливо осуществлена композитором Л. А. Ходжа-Эйнатовым.

Ставя оперу, режиссер-постановщик, народный артист А. Гулакян проявил много творческой выдумки, фантазии, глубоких знаний и культуры. Ему удалось развернуть широ-

кий исторический образ Арменик IV в. с ее глубокими социальными противоречиями, очертить целую галерею конкретных исторических фигур, сильных человеческих характеров: царя Аршака, царицы Олимпии, княгини (позднее царицы) Параидзем, католикоса Нерсеса и др. С большим мастерством поставлены массовые сцены, особенно в первой картине (встреча народом царя Аршака), в пятой картине (сцена в храме) и в шестой (сцена во дворце). Через весь спектакль постановщик провел основную идею, оперы—идею высокого патриотизма, служения родине, прославления подвига и обличения предательства, измены.

Ярко, с большим блеском и темпераментом дирижировал спектаклем народный артист М. А. Тавризян—один из инициаторов «возрождения» партитуры оперы «Аршак II». Он добился слаженности и чистоты в ансамблях, тщательной художественной отделки и выразительности в партиях солистов, ровности, дифференцированности силы и напряженности звучания оркестра. Оркестр играл с большим увлечением. Хорошо звучал хор (хормейстеры — заслуженный артист В. Никольский и К. Карапетян), впрочем, несколько малочисленный. Красочны, живописны декорации (худ. П. Аналин), особенно первой картины, третьей картины—роща, и пятой картины—храм; они передают монументальные формы древней армянской дворцовой и храмовой архитектуры. Стильны, красивы костюмы. В балетной интермедии (в шестой картине), поставленной заслуженным артистом И. Арбаковым, хорошо танцевали народная артистка Л. Войнова-Шиканян, заслуженные артисты Р. Тавризян, З. Мурадян, С. Саркисян и др.

С большим успехом в роли царя Аршака выступили народные артисты Шара Тальян и П. Лисициан. Шара Тальян, сыгравший видную роль в развитии армянского национального оперного репертуара, в частности, в пропаганде творчества Чухаджяна, и на этот раз—в первой армянской опере вел главную партию. В своем исполнении он подчеркнул гражданственную сторону образа Аршака—величественность царя, смелость и отвагу полководца. В трактовке П. Лисициана Аршак импульсивнее, темпераментнее. Он рисует его и государственным мужем, и человеком большого обаяния, сильных страстей. Выступление Лисициана показало, что за последние годы он достиг больших успехов в развитии своего вокального и сценического мастерства. Его красивый и сильный голос возмужал и развился в полной мере.

Партия Олимпии чрезвычайно мелодична и вокально развита; в ней использованы прекрасные традиции бельканто.

разнообразные виртуозные приемы. С изумительным мастерством, как всегда покоряя красотой и выразительностью голоса, безупречной техникой, филигранной отделкой деталей, народная артистка СССР А. Даниелян воплотила глубоко человеческий, трогательный образ Олимпии, передала всю гамму ее душевных переживаний. Эту же роль тепло, выразительно, вокально хорошо провела заслуженная артистка Т. Хачатрян.

В роли Парандзем выступили заслуженные артистки Л. Аветисова и Т. Сазандарян. Л. Аветисова передает величественную, строгую осанку Парандзем, ее облик гордой женщины-патриотки. В этой роли Л. Аветисова сценически живописна, ярка и показала хорошие вокальные данные. У Т. Сазандарян образ Парандзем полон силы и вместе с тем—поэтической теплоты, он обрисован в мягких красках. Своей игрой и пением Т. Сазандарян достигает высокого драматизма. Ее голос звучал полно и хорошо.

Артисты Греков—Нерсес, А. Петросян—Тирит, В. Григорян—Спандарат, Маркосян и Шахиджания—Васак, Багдасарян и Байрамян—Драстамат и другие также своей игрой отвечали высокому уровню спектакля.

Постановкой оперы «Аршак II» завершается важнейший этап многолетней работы театра оперы и балета им. Спендиарова над национальным оперным репертуаром, над пропагандой лучших образцов национальной оперной классики. Сделав постановкой оперы «Аршак II» замечательный вклад в оперную культуру Советской Армении, театр оперы и балета им. А. Спендиарова достойно отметил всеармянский праздник—25-летие со дня установления Советской власти в Армении.

1945

ОПЕРА «НАМУС» Л. ХОДЖА-ЭЙНАТОВА

Среди произведений крупной формы, созданных ленинградскими композиторами за годы Великой Отечественной войны, привлекает внимание опера Ходжа-Эйнатова «Намус».

Л. Ходжа-Эйнатов принадлежит к числу советских ком-

позиторов, творчество которых сформировалось за последние 10—15 лет¹.

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

Вместе с И. Дзержинским, В. Желобинским и некоторыми другими ленинградскими композиторами Ходжа-Эйнатов уже в те годы принял деятельное участие в борьбе за создание оперы на советскую тематику. В 1931 году силами учащегося музыкального техникума была исполнена его дипломная работа—опера «Шлюз» (по либретто Должанского), посвященная теме социалистического строительства и классовой борьбы на Урале в первые годы революции. В 1938 году Ленинградским академическим Малым оперным театром была поставлена его опера «Мятеж»—либретто В. Волженина, по Фурманову (дирижер Б. Хайкин, режиссер И. Шлепянов, художник А. Басулаев), а в 1940 году Театром им. В. И. Немировича-Данченко—опера «Семья» (либретто Ходжа-Эйнатова и Зельцера, на основе сюжета советского кинофильма «Искатели счастья»; дирижер—Е. Акулов; постановщики и режиссеры—В. И. Немирович-Данченко, П. Марков, В. Зускин; художник—Волков).

Не вдаваясь в данной статье в анализ и характеристику всего творчества Ходжа-Эйнатова, хочется лишь указать, что уже в этот период проявлялись обостренный интерес композитора к современной советской тематике, его стремление отразить в своем творчестве людей, жизнь и события нашей эпохи, его интерес к проблеме развития советской оперы, к вопросам оперной драматургии, его стремление говорить простым, конкретным, выразительным музыкальным языком,

¹ Л. Ходжа-Эйнатов родился в 1904 году, в Тбилиси, где и получил первоначальное музыкальное образование. Теорию композиции он изучал сначала в Ереване (1926—1927), у А. А. Спендиарова, а затем в Ленинграде (в Первом музыкальном техникуме) у проф. П. Б. Рязанова (1928—1931). В Ленинграде же, среди ленинградских композиторов, началась и развивалась его творческая деятельность.

основывающимся на интонациях народной музыки и бытующей советской массовой песни.

В годы Великой Отечественной войны, находясь сперва в Ленинграде, а затем в эвакуации в г. Перми, Ходжа-Эйнатов непрерывно работал над новыми произведениями. За эти годы им были написаны опера на тему о героической обороне Ленинграда—«Три встречи», музыка к ряду драматических спектаклей, симфоническая поэма «На Балтике», вторая редакция концерта для фортепиано с оркестром № 1, сюита для струнного квартета, трио для фортепиано, скрипки и виолончели (памяти А. А. Спендиарова) и др. В 1945 году он закончил оперу «Намус». По окончании войны Ходжа-Эйнатов вернулся в Ленинград и включился в творческую жизнь Ленинградского Союза советских композиторов. За последнее время он сочинил второй концерт для фортепиано с оркестром, «Симфоническую повесть» о Великой Отечественной войне, посвященную 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Опера «Намус» («Честь») написана на основе романа того же названия классика новой армянской литературы Ширванзаде. В своем романе Ширванзаде рассказывает печальную повесть о несчастной любви, страданиях и смерти насильственно разлученных молодых людей—Сусанны и Сейрана. Как и в других произведениях Ширванзаде («Халос», «Из-за чести», «Злой дух»), так и в романе «Намус» личная любовная трагедия приобретает значение трагедии социальной. Писатель-реалист Ширванзаде вскрывает противоречия и пороки социальной жизни дореволюционной Армении (действие романа «Намус» относится к началу XX века и протекает в захолустном провинциальном городке Шемахе). правдиво представляет уклад, нравы и психологию того времени, указывает, что причина трагического исхода жизненных конфликтов заключается в общественном строе, в отживших общественных отношениях. С особой силой развивается в романе «Намус» тема бесправия армянской женщины. Показывая ее прекрасный духовный облик, автор поднимает голос за ее раскрепощение, за ее право на любовь, на счастье.

Высокий гуманистический пафос романа «Намус», значительность социальных и психологических проблем, затронутых в нем, глубокое, правдивое раскрытие человеческих характеров, яркая обрисовка картин быта, наконец, напряженный драматизм развития действия и взволнованный, выразительный язык—делают его одним из интереснейших, значительных и любимых народом произведений армянской

литературы. Вместе с тем, роман заключает в себе благодарный материал для сценического и в частности оперного действия. Все это, естественно, не могло не увлечь композитора и не натолкнуть его на мысль написать оперу на этот сюжет.

Над оперой «Намус» Ходжа-Эйнатов работал с 1939 года, в течение шести лет. Первая картина была закончена в 1941 году, остальные были написаны в 1942—1944 гг. в Ленинграде и Перми; окончательно опера была завершена в Ереване, в 1945 году.

Работая над либретто² и партитурой оперы Ходжа-Эйнатов ставил своей целью воплотить в музыкально-сценических образах основной замысел романа Ширванзаде, фиксируя свое внимание на жизненной драме, трагической судьбе и глубоких душевных переживаниях героев. Он отказался от побочных драматургических линий, от второстепенных персонажей, бытовых деталей и сконцентрировал действие вокруг главных героев (Сейран, Сусан, Рустам, Бархудар), вокруг их взаимоотношений.

Действие оперы происходит в городе Шемахе в начале XX века. Закончив учение, Сейран после длительного отсутствия возвращается в родительский дом. Он любит Сусанну, дочь соседа Бархудара, с которой он помолвлен с детских лет. Оставшись с девушкой наедине, в порыве глубокого чувства он целует ее. Этим нарушен обычай, закон!

Мгновенно разносятся сплетни, будто Сейран «обесчестил» Сусанну, опозорил семью Бархудара. Разгневанный Бархудар отказывается выдать дочь за Сейрана, порывает дружбу с его отцом Айрапетом и насильно выдает Сусанну замуж за нелюбимого и чуждого ей Рустама. Сейран умоляет Сусанну бежать с ним, но несчастная девушка не решается идти против воли отца. Во время свадьбы Сусан с Рустамом неожиданно появляется Сейран, он хочет помешать этому браку. Но его прогоняют. В отчаянии он покидает родной город. Начинаются его скитания. В Дагестане Сейран встречает Рустама. Друг Рустама Ованес предлагает выпить за счастливый брак Рустама. Из тоста Ованеса и ответных слов Рустама Сейран узнает, что Сусан скоро по-

¹ Следует напомнить, что роман «Намус» самим автором был переработан в драму, а также, что на его сюжет был сделан один из первых советских кинофильмов.

² Либретто оперы «Намус» написано Ходжа-Эйнатовым и Владимировым.

дарит Рустаму сына. Потеряв самообладание от горя и вина, Сейран дает понять Рустаму, что он, Сейран, был близок с Сусан. Рустам бросается на Сейрана, но их разнимают. Рустам спешит домой, чтобы отомстить неверной жене, опозорившей его.

Комната в доме Рустама. Все мысли Сусан обращены к Сейрану. Входит Рустам, еле сдерживающий свой гнев. Он выпытывает у Сусан признание, что она любит Сейрана; но вместе с тем Сусанна клянется, что она верна Рустаму. Рустам не верит ей. Лишь кровью смоем он свой позор! В припадке ревности он закалывает Сусан. Врывается Сейран. Опомившись и осознав, что он оклеветал Сусан, предчувствуя, что Рустам жестоко расправится с ней, он устремился за Рустамом, чтобы предотвратить несчастье, но уже поздно. Сейран молит Сусан простить его. Сусанна прощает любимого и умирает. Сейран закалывает себя и падает рядом с трупом Сусанны.

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

Казалось, никто не может омрачить счастья и любви молодых людей; но стремительно развивается действие, идиллия нарушается, надежды Сусан и Сейрана рушатся. Насильственно разлученные, они испытывают глубокие душевные страдания; и, соответственно, музыка становится все взволнованнее, тревожнее, драматичнее. Уже ариозо Сусан и ее дуэт с Сейраном (сцена расставания) в финале I акта звучат печально, скорбно. Из интонаций ариозо Сусан возникает вторая лейттема—«тема страданий».

В монологе Сейрана композитору удается передать борьбу противоречивых чувств Сейрана, погруженного в тягостное раздумье, переживающего тоску, горечь обиды, отчаяние,

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

Сильное впечатление оставляет заключительная сцена (объявление Рустама с Сусан и смерть Сусан и Сейрана)— трагическая развязка оперы. Опера заканчивается просветленным звучанием «темы любви» на фоне мрачных, траурных звучаний «темы чести».

Выпукло обрисованы в опере образы Рустама и Бархудары. Для каждого действующего лица композитор находит свой индивидуальный язык: особенно ярок он в гневной арии-монологе Бархудары в I действии и проникнутых чувством душевной боли, оскорбленности и еле сдерживаемой ярости репликах Рустама в финале оперы.

Характеризуя общественную среду захолустного городка, показывая обывательскую косность и провинциальный быт, композитор обращается к иному кругу музыкальных образов. Таковы сатирические музыкальные образы кумушек-сплетниц (скерцозное трио), буднично-прозаичные куплеты свахи, застольные песни гостей. Любопытна и своеобразна в этом отношении музыкальная картина свадьбы во II акте. Свадьба Сусан с Рустамом—надругательство над ее любовью к Сейрану. Эта сцена окрашена в холодные тона, веселье в ней—разгульно, праздничная торжественность—угрожающая, а в финальном хоре она даже носит траурный характер. Живым чувством проникнуты лишь реплики неожиданно появляющегося Сейрана, Сусан и мелодии хора и танцев девушек.

Большую роль в музыкальной драматургии оперы играет лейтмотив, символизирующий грозную, враждебную людям, мертвящую силу законов, обычаев и предрассудков, введенных в романе «Намус». Соответственно замыслу романа, условно назовем его лейтмотивом «чести» и вместе с тем «рока».

Тяжелый ритм марша, патетически властные возгласы мелодии, «холодный» гармонический, оркестровый колорит

придают ему торжественный, суровый и зловещий характер. Смысловым значением, характером своего звучания он вызывает ассоциации с темами «рока» в операх Верди («Риголетто»), в симфониях Чайковского. Подобно тому, как «честь» в романе Ширванзаде связывает в единый узел взаимоотношения героев и определяет их судьбу, так и мотив «честь» входит «в судьбу» музыкальных образов героев оперы, становясь одним из важнейших факторов музыкально-драматургического развития. В зависимости от развития действия, он меняет свой облик. Впервые он появляется уже во вступлении к опере, где он противопоставлен лейттеме «любви». Далее, вызывающе звучит он (на три форте, у валторн) в момент, когда Бархудар отправляется для объяснений с Айрапетом и Сейраном: его интонации объединяют диалог Бархудара с Сейраном; тревожной и саркастической фразой мелькает он в сцене появления Сейрана на свадьбе. В III акте он уже вторгается в интонационную сферу, в музыкальный язык героев. Он слышится в воплях отчаяния Сейрана, навязчивой остиной фразой (кларнет соло) сопровождает ход его мыслей (монолог Сейрана в первой картине III акта).

В заключительной же сцене он звучит траурно, зловеще, грозно (диссонантные гармонии, траурная хоральная фактура, мрачные, низкие регистры оркестра).

«Намус» — лирико-психологическая опера (психологическая драма), связанная своими жанровыми особенностями, приемами музыкальной драматургии, сконцентрированностью действия, общей романтической приподнятостью эмоционального тонуса с оперными традициями Чайковского, Рахманинова.

Ходжа-Эйнатов хорошо чувствует и понимает законы и специфику оперного искусства, владеет оперными выразительными средствами. В зависимости от драматургической необходимости он прибегает к эмоциональному выразительному речитативу и к широкой мелодической кантилене, к простым куплетным песенным формам (песни свахи, пьяных гостей, серенада Сейрана), развитым формам арий да саро и к музыкально-драматическим монологам (аризо Сусан, ария Бархудара, монолог Сейрана в III действии) и, наконец, к формам ансамблей (дуэты, трио, квартеты). Особенности жанра оперы «Намус» обусловили значительно меньшее использование хора; последний встречается лишь во II акте в сцене свадьбы.

В структурном отношении «Намус» — опера, состоящая из отдельных «номеров»; однако эти «номера» объединены в бо-

лее развитые сцены и включены в сквозной, непрерывный поток музыкально-драматического действия. Стремительно развивается действие оперы—от светлой, играющей роль экспозиции, первой картины, через впечатляющие кульминации и драматические контрасты—к катастрофической развязке в финале.

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

Чуждый внешних эффектов, изощренных, рафинированных гармоний, Ходжа-Эйнатов стремится к драматургической и психологической оправданности каждого элемента музыкальной фактуры. Простой и выразительный язык оперы «Намус» связан с армянской народной (крестьянской и городской) музыкой. Надо отметить, что в последние годы, в связи со своей работой над струнным квартетом, фортепианным трио и, особенно, над оперой «Намус», обострился интерес Ходжа-Эйнатова к родной ему армянской культуре, углубились связи его творчества с армянской народной музыкой, и это, несомненно, сыграло значительную роль в выработке им своего, индивидуального, музыкального языка. В опере «Намус» Ходжа-Эйнатов не прибегает к цитатному использованию народной музыки, не переносит непосредственно народные мелодии в свою партитуру, однако, народно-песенная основа ощущается и в ладо-интонационных и метроритмических особенностях музыки оперы, придавая последней национальный колорит. Она используется не только в обрисовке жанрово-бытовых эпизодов, в зарисовках природы, но и в раскрытии душевного мира героев. Укажу, например, на лейтмотив «страданий», близкий своими интонациями народной песне «Тун ари», на танцы (II акт), в которых умело используются метро-ритмы, характерные для армянских народных танцев (сложные смешанные ритмы в танце девушек, элементы полиритмии в общем танце и т. д.).

В сцене свадьбы композитор достигает своеобразного звучания оркестра, напоминающего звучание армянских народных инструментов (зурна, дудук, дохол). В отдельных местах ощущаются ладовые особенности армянской музыки (признаки дорийского лада в песне жениха: в танце мужчин).

Народно-песенные формы в опере «Намус» обогащены приемами композиторской техники, воспринявшие особенно европейской и, главным образом, русской оперной классики, а также основаны на традициях армянской национальной оперы (в большой мере—оперы Спендиарова); они развиты до развернутых форм современного оперного искусства.

Опера «Намус» была поставлена в Ереване в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова в 1945 году (дирижер С. Чарекян, режиссер—В. Аджемян). В ноябре 1945 года в дни всенародного праздника 25-летия установления Советской власти в Армении она исполнялась вместе с операми «Аршак II» Чухаджяна, «Алмаст» Спендиарова и «Ануш» Тиграняна в отчетном показе работы театра над национальным оперным репертуаром. Позднее, в 1946 году, она прозвучала в Ленинграде, где была исполнена в виде радио-монтажа силами артистов МАЛЕГОТ"а (дирижер—И. Шерман, постановщик—Ермаков).

Опера «Намус»—творческая удача Л. Ходжа-Эйнатова. Она обладает художественными достоинствами, свидетельствует о высокой технике композитора, о его несомненном чувстве сцены и театра. Композитору удалось передать основной замысел романа Ширванзаде, его социально-обличающее начало, создать запоминающиеся музыкальные образы героев, передать глубокие человеческие переживания. Своей музыкой, простой и выразительной, он заставляет зрителя проникнуться неподдельным сочувствием к судьбе Сейрана и Сусанны, протестовать против жестоких обычаев, жертвой которых они стали.

Опера «Намут» вызывает интерес как бесспорно лучшее, наиболее художественно законченное и зрелое сочинение композитора, как опера, занявшая достойное место в развитии армянского музыкального театра, и, наконец, как произведение, привлекающее внимание к некоторым творческим проблемам советского оперного искусства, в частности к одной его наименее развитой области—к области лирико-психологической оперы. Опера «Намус» лишний раз убеждает в жизненности этого жанра и необходимости его развития в советской оперной культуре наряду с жанрами народно-исторической оперы, бытовой и другими.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ОПЕРА

Большими творческими достижениями встретили композиторы республики 30-летие со дня установления Советской власти в Армении. Упорно работая над овладением методом социалистического реализма, армянские советские композиторы создали высокодейные, художественно полноценные произведения различных жанров и форм: песни и романсы, камерно-инструментальные и симфонические сочинения.

Особенно радует появление новых опер. В дни Декады армянской советской музыки театр им. А. Спендиарова показал общественности две новые постановки: оперу Аро Степаняна «Героиня» — на современную советскую тему, и народно-историческую оперу Армена Тиграняна «Давид-бек».

Задача создания новых советских реалистических опер — одна из главных, центральных, и вместе с тем наиболее сложных и трудных. Постановка опер «Героиня» и «Давид-бек», а также осуществленная в прошлом году постановка оперы «В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна показывает большую работу композиторов и театра над созданием советской реалистической оперы. Закрепляя и развивая достигнутые успехи, Союз советских композиторов совместно с оперным театром должен в упорном труде и в творческих исканиях бороться за создание советской национальной оперной классики.

Имя Армена Тиграняна, видного армянского советского композитора и музыкального деятеля, народного артиста Армянской ССР, хорошо известно широкой общественности, а его первая опера «Ануш» уже давно вошла в сокровищницу армянской оперной классики. Новая опера Тиграняна — плод серьезной и упорной работы. Композитору не пришлось увидеть своей оперы на сцене. Преждевременная смерть, ставшая Армена Тиграняна в расцвете творческих сил, вырвала его из наших рядов. Прекрасная, полная жизненной силы музыка опер «Ануш» и «Давид-бек» навсегда сохранит в народе память о композиторе. Отличающаяся большими идейно-художественными достоинствами, опера «Давид-бек», законченная в 1950 году, несомненно займет прочное место в репертуаре оперного театра.

Значителен идейный замысел оперы. Она повествует об освободительной борьбе армянского народа в начале 18-го века против иноземных поработителей. В ней воспеваются

высокий патриотизм и свободолюбие армянского народа, показывается братская помощь, оказанная борющейся Армении русским и грузинским народами. Гневно заклеены в опере хищные враги, ненавистные народу угнетатели и презренные изменники. Опера написана в монументальных масштабах. Действие развивается на широком историческом фоне, оно протекает в Армении и Грузии, в центре народного восстания и сопротивления—в Сюнике и во враждебном стане.

Перед зрителем проходят прославившиеся легендарными подвигами войны Давид-бека. Зритель видит самого Давид-бека—беззаветно преданного родине полководца, его соратника, пылкого и храброго Шаумяна, бесстрашного сына народа, крестьянина—воина Сантура, отважную и благородную армянскую девушку Шушан, грузинского царя Вахтанга VI и его прекрасную племянницу Тамар, посланца Петра Первого...

В опере «Давид-бек» Армен Тигранян развивает те же художественные принципы, на основе которых была создана и его опера «Ануш». Это прежде всего социальная значимость содержания, яркая реалистичность образов, подлинная народность музыкального языка, близость к армянскому фольклору и демократическим традициям русской классической оперы. Композитор умеет раскрыть большую социальную тему прежде всего через показ жизни народа, через столкновения реально очерченных человеческих характеров. Оперные герои Тиграняна—живые люди, чувствующие, любящие и борющиеся. Его музыка глубоко человечна, лирична и эмоциональна.

Есть в опере «Давид-Бек» и новые черты, которые ее существенно отличают от «Ануш», это гражданственное начало, героика. В центре оперы «Давид-Бек»—образ народа. Реалистично показаны его жизнь, борьба. Правдиво обрисованы образы действующих лиц: каждый из них имеет свою индивидуальную музыкальную характеристику.

Большое место в опере занимают массовые народные сцены, хоры, танцы. Таковы скорбные и гневные хоры в начале, праздничные хоры и танцы второго акта, героические песни и пляски третьего акта и победно-ликующие гимны в финале. В опере много хороших арий (патриотические арии Шушан, Тамар), ансамблей (дуэты Давид-бек и Тамар, Шаумяна и Шушан, трио, квартеты). Музыка оперы сочетает героическое, волевое начало с подкупающей теплотой и мягким лиризмом: она исключительно напевна и мелодична. Мелодия, естественно развивающаяся, выразительная, легко

напоминающаяся—основное средство раскрытия содержания оперы. Мелодичны выразительные речитативы, возникающие на основе живой речи.

Музыкальный язык оперы органично связан с интонациями народной и гусанской музыки. Автор прекрасно знает, чувствует и творчески претворяет в своей музыке особенности армянского и грузинского народного мелоса. Им использован ряд подлинных образцов народных песен и танцев: «Шахов, шухов им ярс», «Алагяз», «Вервер» и др. На основе народных песенных и танцевальных мелодий композитор создает развернутые оперные формы. Значительную роль в музыкальной драматургии играют обобщенные музыкальные характеристики-лейтмотивы. Это лейтмотивы «родины», «народной борьбы» и др.

Противопоставление двух борющихся сил—армянского народа и полчищ персидского хана—раскрывается в опере через столкновение двух контрастных музыкальных сфер: широкой выразительной народной песенности (армяне) и холодных воинственных кличей и маршей (враги). В опере господствует вокальное начало, но имеются и самостоятельные симфонические эпизоды (во вступлении, в 3 и 4 актах). К сожалению, не всегда и не во всем достигнуты достаточная сила и разнообразие инструментовки.

Государственный театр оперы и балета им. А. Спендиарова проделал большую работу над постановкой оперы «Давид-бек». Особенно следует отметить работу редактора оперы, музыкального руководителя и дирижера спектакля народного артиста Г. Будагяна. Он добился художественной отделки вокальных партий солистов, чистоты и слаженности звучания ансамблей, массовых сцен, оркестра. Режиссер—заслуженная артистка Г. Мелкумян—в основном правильно раскрыла идейное содержание оперы. Видна серьезная работа с актерами. Наиболее удачно поставлены второй и третий акты.

Но постановка не лишена и недостатков. Бледно поставлен первый акт (вражеский стан). Мало убедительна сцена опьянения стражников и побег пленников. Не найдено сценическое решение финала оперы. Мало движения в массовых сценах. Следовало бы учесть имеющиеся интересные авторские указания, касающиеся постановки. Обеднен, лишен действенных черт сценический образ Шушан. В спектакле Шушан трактуется скорее в лирическом плане, в то время как по замыслу автора она и активно действующая, отважная патриотка, смело выступающая против хана и поджигающая его дворец. Во втором акте прерывается и не получает

дальнейшего развития сценический образ Тамар. Поэтому по существу драматическая линия Давид-бек—Тамар полностью не раскрывается.

Художественное оформление спектакля (художник В. Варданян) воспроизводит исторический фон эпохи: мы видим крепость Зеву, монастырь Татев... Но хотелось бы более ярких и выразительных красок для передачи суровой величественной красоты природы горной Армении.

Высокой оценки заслуживает постановка танцев (заслуженный артист З. Мурадян).

В роли Давид-бека выступил народный артист Шара Талян. Эту роль он трактует в эпически сдержанных тонах. В его исполнении Давид-бек предстает мужественным и уверенным в победе народа полководцем.

Темпераментно, с подъемом провел роль Шаумяна заслуженный артист Ф. Оганян. Он нашел нужные средства для передачи героических и лирических сторон этого образа.

Убедительно, естественно и задумчиво передал образ крестьянина-воина Сантура заслуженный артист А. Петросян. Особенно хорошо спел он «оровел» в первом акте.

Полон поэтического обаяния и красоты образ Тамар в исполнении народной артистки Т. Сазандарян. Художественно тонко спела артистка лирическую арию Тамар во втором акте.

Хорошо, с большим чувством была исполнена партия Шушан (заслуженная артистка Е. Хачикян и артистка М. Терзян), подкупающе искренно прозвучали ария Шушан и ее дуэт с Шаумяном из четвертого акта. Большой впечатляющей силы, напряженного драматизма достиг народный артист Д. Погосян в роли Мелика. Ярko и выпукло раскрыт им этот образ.

Заслуженный артист С. Шахиджаниян (Вахтанг VI, грузинский царь), артисты С. Бархударян (Ахмед), К. Маркосян (персидский хан), Г. Багдасарян (гзир) своим исполнением способствовали успеху спектакля.

Отлично были исполнены грациозный женский танец в третьем акте и мужественные героические пляски во втором и третьем актах. Особенно следует отметить молодых талантливых исполнителей В. Ханамиряна, С. Минасян.

Хорошо звучал хор (хормейстер заслуженный артист К. Карапетян).

Государственный театр оперы и балета им. А. Спендиарова создал народно-патриотический спектакль. Он смотрится с интересом, волнением и тепло принимается зрителями.

Опера «Давид-бек» и в наши дни звучит актуально. Слу-

жение Родины, дружба народов, героические подвиги во имя Отчизны, мужество и свободолюбие, воспетые в опере, все это близко и понятно советским людям—строителям самого передового и демократического в истории человечества общества.

1950.

ЖЕМЧУЖИНА ГРУЗИНСКОЙ ОПЕРЫ

30 мая в Ереване начались гастроли Тбилисского ордена Ленина Государственного театра оперы и балета имени З. Палиашвили. Первоклассная оперная и балетная труппы, высокая исполнительская культура уже давно выдвинули этот театр в число лучших музыкально-театральных коллективов Советского Союза. В его обширном репертуаре—оперы и балеты грузинских композиторов, классиков русской и зарубежной музыки. Многие из этого будет показано в Ереване.

Свои гастроли театр начал оперой З. Палиашвили «Даиси» («Сумерки»). Выдающийся композитор, классик грузинской музыки Захарий Петрович Палиашвили явился одним из основоположников национальной оперы.

Творчество Палиашвили глубоко народно, неразрывно связано с жизнью родной страны. В яркой художественной форме запечатлел композитор в своих произведениях быт, нравы, освободительную борьбу грузинского народа, его героизм и вольнолюбие, его этические идеалы и чувство прекрасного. Подлинно реалистическое, отмеченное высоким мастерством творчество Палиашвили уходит своими корнями в богатейшие истоки грузинского фольклора, национальной художественной культуры. Органично впитало оно в себя и передовые традиции русской музыкальной классики, воспринятой композитором еще от своего учителя С. И. Танеева.

Палиашвили написано три оперы: «Абесалом и Этери», «Даиси» и «Латавра». Если первая из них — «Абесалом и Этери» поражает своими масштабами подлинно эпического искусства, фресковой монументальностью, «крупным штрихом», скульптурной рельефностью образов, то покоряющая сила «Даиси» в другом. В ней привлекают прежде всего поэтичность, лиризм, психологическая глубина, романтическая

взволнованность. Музыка ее исключительно мелодична, напевна, выразительна, очень самобытна и народна. С большим мастерством, правдиво воплощены в опере красочные бытовые сцены народного празднества «хатоба», изобилующие чудесными хоровыми песнями, танцами («Перхули», лезгинка, горская пляска хевсуров и другие), играми, состязаниями («Шаири»). Выразительно переданы в массовых сценах и героика, патриотизм народа. Мягкостью пастельных тонов отмечены музыкальные пейзажи прекрасной природы Грузии.

И на этом красочном фоне разворачивается волнующее, полное драматизма действие, сталкиваются судьбы героев.

В опере рассказывается печальная повесть о трагической любви юноши Малхаза и девушки Маро, обрученной против своей воли с другим — воином Киазо.

Либретто оперы, написанное видным грузинским драматургом В. Гуния, содержит и стихи гениального Шота Руставели, выдающихся поэтов Н. Бараташвили, А. Церетели, Важа Пшавела.

«Даиси» — лирико-драматическая опера, но в ее идейном замысле, в драматургии лирическая тема «любви и мести» органично переплетена с героико-патриотической темой, связанной с защитой Родины от нападения врагов. Драматургия оперы отличается сильными контрастами, напряженными кульминациями, целенаправленностью развития музыкально-сценического действия к трагическому финалу.

В музыкальном языке оперы очень органично претворены многообразные жанры, ладо-интонационные, ритмические особенности грузинской народной (крестьянской и городской) музыки. Для музыкальной характеристики каждого героя композитор находит особый круг интонаций. Искренностью чувств, лирической теплотой проникнут интонационный образ Маро, то печально-мечтательный, то полный отчаяния и горя. Такой же лирической непосредственностью высказываний глубоких и сильных чувств отличается музыкальный образ Малхаза. Характеристика Киазо подчеркнута драматична, основана на сильных контрастах. Метко, лаконичными штрихами обрисованы старый деревенский балагур Цангала (его роль в сюжетном развитии значительна), подруги Маро, Нано, Тито и другие.

Ведущую роль в опере «Даиси» играет вокальное начало — широко развитая мелодическая кантилена, многообразные песенные, ариозно-романсные формы, ансамбли, дуэты, диалоги, драматический терцет в финале. Вместе с тем, большое значение придает Палиашвили и оркестру. Укажем на колоритную музыку танцев, на оркестровый антракт перед

3-им актом и, конечно, на великолепную увертюру к опере — замечательный образец грузинского национально-самобытного симфонизма. Мастерски переданы в оркестре тембровые особенности звучания народных инструментов (зурны, дудука, ствири); в партитуру введен ударный инструмент «доли».

Впервые поставленная в Тбилиси в 1923 году опера «Дайси» завоевала широкую популярность и любовь в народе, как одно из лучших произведений грузинской оперной классики. С неизменным успехом исполнялась она и на других сценах, в том числе и в Ереване, где постановка была осуществлена в годы Великой Отечественной войны.

Оперный спектакль относится к высшим формам сценического искусства. В нем важна гармония всех компонентов: музыки, сценического действия, хореографии, декоративного искусства. Именно такой гармонией и отличается постановка оперы «Дайси», показанная ныне в Ереване Тбилисским театром оперы и балета. Прежде всего о музыкальной стороне, конечно, важнейшей в опере. Уверенно, с большим подъемом ведет «музыкальное действие» дирижер — народный артист Грузинской ССР Д. Мирцхулава, раскрывая разнообразие оттенков, эмоциональных красок, романтическую взволнованность музыки оперы. Видна большая и тщательная работа с солистами, оркестром. Хорошо звучит хор (хормейстер — засл. арт. Е. Таришвили), воплощающий образ народа в различных состояниях: бурное веселье — вначале, суровую решительность — в боевых песнях, сдержанную скорбь в конце. Здесь проявились древние традиции высоко развитой и очень своеобразной хоровой культуры Грузии. Правда, в сценическом отношении хоровые сцены несколько статичны. Но это в полной мере искупается очень действенными танцами (балетмейстер народный артист СССР И. Сукишвили). Наряду с хором они играют громадную роль в характеристике народа, раскрывая его неисчерпаемое жизнелюбие, мужество, талант. Это целая симфония ритмов, пластики движений. Особенно хочется отметить мастерство артистов балета А. Двали, В. Гунашвили и Р. Мачаидзе.

Вообще массовые сцены, передающие реальную историческую, бытовую обстановку (действие оперы происходит в XVIII в.), поставлены выразительно, живо. В этом заслуга постановщика спектакля режиссера В. Таблишвили (засл. деятеля искусств). Ясный режиссерский рисунок, четкие мизансцены служат более полной передаче замысла, драматического конфликта.

Со вкусом сделано художественное оформление спектакля (засл. деят. искусств И. Сумбаташвили). Особенно запоминаются декорации I акта, где очень поэтично передана живописная природа Грузии. Но не только это, декорации, свет способствуют раскрытию драматического действия, переживаний героев.

«Даиси»—опера характеров, сильных чувств и страстей, она предъявляет большие требования к вокальному и сценическому мастерству певца-актера—главного выразителя содержания оперы.

Чрезвычайно привлекательный, полный поэзии, женственного обаяния и чистоты образ Маро создала засл. арт. М. Амиранашвили. Певица обладает прекрасным голосом, приятной сценической внешностью. Особенно запомнился исполненный ею с глубоким чувством «Плач Маро» (в 3-ем акте). Лирической теплотой, искренностью чувств отмечено исполнение партии Малхаза засл. арт. Н. Андгуладзе, также обладающим отличным, красивым голосом. Органично развивает он образ восторженного и пылкого юноши от светлой арии в I-ом акте до трагического ариозо в финале. Как всегда большим успехом сопровождалось выступление народного артиста СССР П. Амиранашвили. Высокое вокальное и сценическое мастерство позволили ему с большой силой и убедительностью раскрыть сложный мир душевных переживаний Киазо, многосторонность этого образа. Исполнение П. Амиранашвили отличается выразительностью и разнообразием оттенков: то это страстное любовное признание или исполненные ревности, оскорбленного самолюбия и гнева драматические монологи, то «хмельная, разгульная песня» или героико-патриотические призывы к народу. Хорошо в образе ведут свои роли заслуженный артист И. Шушания (Цангала), А. Мурадова (Нано), заслуженная артистка Г. Торонджадзе (Тито) и др.

Переполненный зал Ереванского Государственного орден Ленина академического театра оперы и балета им. Спендиарова, где состоялся спектакль «Даиси», горячо аплодировал этой жемчужине грузинской оперы и талантливым представителям музыкально-театрального искусства братского народа. Многие номера бисировались!

Гастроли тбилисцев в Ереване—большое и радостное событие в музыкальной жизни нашего города. Они, как и одновременно проходящие в Тбилиси гастроли Ереванского театра оперы и балета, послужат дальнейшему укреплению

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ МУЗЫКАНТ

Искромётные, чуть смеющиеся глаза, острая бородка—эспаньолка и усы, стройная фигура, легкая горделивая походка, в которой было что-то дартаньяновское, громадное, личное обаяние... Таким сохранился облик Константина Соломоновича Сараджева в памяти всех кто его знал. Это была интереснейшая, разносторонне одаренная личность, полная разительных контрастов, аккумулировавшая в себе неистощимый заряд творческой энергии, излучаемой ею постоянно, интенсивно, щедро. Умный, широко образованный музыкант, видный общественный деятель, талантливый дирижер. Человек энциклопедических знания, огромной энергии, большого артистического темперамента и исключительной работоспособности. Глубокий знаток классических традиций, строгий и требовательный наставник, авторитетнейший воспитатель молодежи, создавший свою «школу». Занимательный собеседник, рассказчик, обладавший неиссякаемым «зарядом» остроумия, юмора.

Жизнелюбивая, экспансивная, темпераментная натура Константина Соломоновича проявлялась бурно, порою самым неожиданным образом. До последних дней своей жизни он сохранил чисто юношеский задор, способность на озорную шутку, неожиданную выходку.

Класс Сараджева. Идут занятия. Студенты внимательно слушают любимого профессора. На пюпитре партитуры. Звучит музыка разбираемых симфоний. И вдруг эта академическая обстановка прерывается взрывом смеха. Это сам мэтр уместно вспомнил остроумнейшую забавную историю. И другой пример: студенческий карнавал; среди костюмированной молодежи всеобщее внимание привлекла изящная обольстительная цыганка, танцующая с юношей во фраке. Когда к концу бала маски были сняты, оказалось, что цыганка—ректор консерватории—Сараджев, а юноша—его жена, друг и неизменный товарищ Зоя Борисовна Сараджева.

К. С. Сараджев прожил большую содержательную жизнь, полностью отданную служению искусству. Он был буквально

одержим музыкой, ей он отдавал все свои силы, всю свою увлеченность, все творческое горение.

К. С. Сараджев родился в 1877 году в Дербенте в семье врача. Уже в двенадцатилетнем возрасте он поступил по конкурсу в Московскую консерваторию (в младшие подготовительные классы). В консерватории он занимался по скрипке у В. Салина (ученика Венявского), затем у П. Гржимали; ансамбль он проходил у В. Сафонова, а музыкально-теоретические предметы у Н. Кашкина, Г. Кофюса, М. Ипполитова-Иванова и С. Танеева. Сараджев всегда впоследствии подчеркивал, что именно С. И. Танеев—выдающийся композитор и теоретик, человек замечательных личных качеств привил ему понимание высокого общественного, этического, воспитательного значения искусства, преклонение перед классикой и народным творчеством, нетерпимость к дилетантизму, строгую требовательность к себе и другим.

Отличный скрипач, Сараджев выступал с сольными концертами, был страстным любителем камерного музицирования. Он был постоянным участником струнного квартета (играл первую скрипку), собиравшегося у А. Гольденвейзера, одним из организаторов «Брамсовского кружка», камерных концертов «Ассоциации современной музыки» и т. д. Летом 1900 г. и 1902 г. Сараджев ездил в Прагу для совершенствования к известному скрипачу-профессору Отару Шевичку.

Но заветной мечтой К. Сараджева было стать дирижером. По рекомендации М. Ипполитова-Иванова он начал в 1901 году работать в качестве дирижера в «Кружке любителей сценического искусства». Решив окончательно посвятить себя дирижерскому искусству, Сараджев в 1904 году поехал в Лейпциг для занятий со всемирноизвестным дирижером Артуром Никишем. Два года был он учеником Никиша. В то время у Никиша занимались дирижеры Коутс, Каппшпер, Варен, Метцель, Хессин, Ю. Померанцев.

Строгий, резкий, всегда предъявляющий большие требования к своим ученикам, Никиш по достоинству оценил выдающиеся дирижерские способности, яркую музыкальность Сараджева.

Под руководством Никиша Сараджев выработал отличную дирижерскую технику, умение подчинять оркестр своим художественным целям, изучил обширный репертуар. Огромную пользу получил он от регулярных посещений репетиций, проводимых в помещении Гевандхауза. Он выезжал в Дрезден, Галле, где слушал симфонические концерты и посещал оперные театры. Особенно сильное впечатление произвела на Сараджева музыкальная жизнь Вены, где среди множества

других сочинений он слушал «Тристан» Вагнера под управлением Густава Малера и цикл бетховенских симфоний под управлением Феликса Вейнгартнера.

К. Сараджев отлично усвоил художественные принципы и технические приемы Никиша, которые легли в основу его собственного исполнительного стиля¹. Не случайно Н. Мясковский называл Сараджева «наш Никиш», а С. Файнберг писал: «Будучи учеником знаменитого дирижера Никиша. Константин Соломонович во многом перенял его гордую, сдержанную манеру дирижирования». А Б. Хайкин, вспоминая о своих занятиях с Сараджевым, подчеркивал: «Теперь-то я понимаю, что это была школа Никиша».

В полной мере дирижерский талант Сараджева проявился в период его работы в качестве дирижера, а одно время и главного дирижера летних общедоступных симфонических концертов в Сокольниках (1908, 1910, 1911 гг.). Успех этих концертов определялся не только яркой артистичностью и оригинальностью художественного облика дирижера, но и чрезвычайно интересными и содержательными программами. Уже тогда поражали феноменальная память, колоссальная работоспособность Сараджева. За сравнительно короткое время под его управлением было исполнено огромное количество произведений. «Я хочу отметить одну сторону его дарования, представляющую громадную ценность, встречающуюся крайне редко, — писал Г. Конюс, — это граничащая с феноменальностью способность Сараджева к быстрому усвоению того сложного явления, которое называется современной оркестровой партитурой...» «Сараджев особенно интересен как художник-интерпретатор там, где выражение высшего подъема, стихийности, экзотического напряжения, страсти, отчаяния, радости вообще наиболее глубоких и интенсивных эмоций. Блестящим примером тому—исполнение «Божественной поэмы» Скрябина (журн. «Музыка», 1911 г., № 36).

Работая главным дирижером в Сергиевско-Алексеевском Народном доме, Сараджев продирижировал в сезоне 1911—1912 г. множеством опер, в том числе «Свадьбой Фигаро» Моцарта; «Черепяками» Чайковского, «Алеко» Рахманинова,

¹ В 1908 году Артур Никиш был приглашен в Москву на ряд симфонических концертов. Предварительную подготовку программы он доверил Сараджеву. Концерты прошли с большим успехом, maestro остался очень доволен работой своего ученика, подарял ему свой портрет с надписью.

«Вертер» Массне и др. Интересной, хотя и кратковременной была работа Сараджева в качестве главного дирижера «Свободного театра» (1913), созданного К. Марджановым.

Всегда увлекавшийся новыми начинаниями, Сараджев в 1909 г. становится одним из деятельных участников «Вечеров современной музыки», а с 1912 г. сотрудником издававшегося в Москве журнала «Музыка», где он систематически помещал заметки, статьи.

Особо достойна быть упомянута активная работа Сараджева в организованной передовыми музыкантами Народной Консерватории, сыгравшей немалую роль в распространении музыкальных знаний среди широких масс. Сараджев вел занятия по скрипке и по музыкальной грамоте в Замоскворецком районе.

Сараджев был в полном смысле слова «душой общества». У него было масса друзей, товарищей¹. Особенно тесной была его дружба, длившаяся многие годы, с Н. Мясковским, С. Прокофьевым, П. Ламмом, В. Шебалиным, К. Игумновым, В. Держановским, Б. Асафьевым. Сараджев был первым исполнителем ряда произведений Мясковского², Прокофьева; некоторые из этих сочинений посвящены Константину Соломоновичу.

Первая мировая война 1914... Константину Соломоновичу пришлось испытать трудности и тяготы военного времени: он был рядовым солдатом, конюхом, писарем. Но и здесь скрипка была неизменно с ним и он играл на ней для солдат, подчас в самых неподходящих условиях. Иногда ему удавалось «дорваться» до какого-нибудь военного духового оркестра. «Как вспомню, как он в походной дыре играл Четвертую симфонию Чайкина (Чайковского—Г. Т.) и еще кое-что, так у меня от восторга волосы шевелятся на башке и на месте не сидится. Ах, талантливый бесенок», — писал из действующей армии Н. Мясковский В. Держановскому.

Великую Октябрьскую революцию К. С. Сараджев встретил радостно, прямо, честно; он сразу же встал в ряды той передовой интеллигенции, которая бескомпромиссно и с энтузиазмом включилась в строительство советской музыкальной культуры. В 1918—1920 годах Сараджев работал в Са-

¹ Правда, из-за прямоты, с которой он высказывал свои взгляды, из-за своей насмешливости и острого языка он нажил себе и немало противников.

² В частности, Второй, Четвертой, Пятой, Седьмой, Восьмой, Девятой и Одиннадцатой симфоний.

ратове дирижером симфонических концертов в «Рабочем дворце», был организатором и дирижером театра «Советской оперы», вел класс скрипки, а также оперный и камерный классы в Саратовской консерватории. По поручению Политуправления Северо-Кавказского военного округа он организовал в 1920 году в Ростове-на-Дону симфонический оркестр и оперный театр. Он был дирижером оркестра Азово-Черноморского военного флота, организовал камерно-инструментальный ансамбль, также обслуживавший военно-воздушные и морские силы Красной Армии. К. С. Сараджев работал с исключительной энергией, подъемом, воодушевляя всех вокруг себя.

В апреле 1922 года Сараджев переехал в Москву по вызову Наркома просвещения А. В. Луначарского, а с осени 1922 года был приглашен профессором Московской консерватории, где работал до 1935 года. В консерватории Сараджев вел музыкально-теоретические дисциплины, оркестровый, хоровой, оперный классы, чтение партитур. Но особенно большие заслуги Константина Соломоновича в подготовке дирижерских кадров в Советском Союзе. При его активнейшем участии в Московской консерватории, по существу впервые, был создан дирижерский факультет. Опытный педагог и организатор, Сараджев был в течение ряда лет деканом этого факультета и вел дирижерский класс. Из его класса вышли такие дирижеры, как: Б. Хайкин, М. Паверман, Л. Гинзбург, С. Сахаров, Г. Будагян, М. Шорин, С. Горчаков, Ю. Тимофеев и другие. Отличная школа, богатейший жизненный и творческий опыт, обширная эрудиция, прекрасное знание литературы создали К. С. Сараджеву большой авторитет среди учеников. С глубоким уважением, любовью и теплотой вспоминают он о нем, как о учителе, наставнике, старшем товарище¹.

Уделяя большое внимание выработке у своих учеников свободной дирижерской техники, Сараджев придавал большое значение изучению ими музыкальной литературы, симфонических партитур, посещению репетиций, концертов, дирижерской практике. Он стремился всеми средствами раскрыть творческие возможности молодого дирижера, выявить его индивидуальность. Заботясь о расширении общего и музыкального кругозора студентов, Константин Соломонович

¹ См. интересные воспоминания, опубликованные в сборнике «К. С. Сараджев», статьи, воспоминания, М., «Советский композитор», 1962.

привлек к занятиям большого знатока и энтузиаста классической и советской музыки, своего друга П. А. Ламма. Ламм часто приходил музицировать в класс Сараджева. Интересно отметить, что некоторые произведения советских авторов (в частности и Н. Я. Мясковского) прозвучали в классе Сараджева (в четырех или восьмиручном переложении Ламма) еще до их исполнения на концертной эстраде. Большой доклад о дирижерском отделении Московской консерватории, прочитанный К. С. Сараджевым в 1928—1929 учебном году (хранится в Гос. Центр. музее музыкальной культуры, в архиве Сараджева) содержит многие идеи, положения, методические соображения, не утратившие своей актуальности и сегодня.

К. С. Сараджев буквально горел на работе. Об интенсивности его деятельности, о ее широких масштабах и разносторонности говорит то, что одновременно с работой в консерватории он преподавал в муз. техникумах, был ректором Гос. Инст. сценического искусства (1922—1924), консультантом и худ. руководителем оркестра ОГПУ (1934), принимал активное участие в «Ассоциации современной музыки». Свое участие в АСМ он подчинил задаче пропаганды новейших произведений советских композиторов. Под его управлением было исполнено множество новых произведений Ан. Александрова, Л. Книппера, В. Шебалина, Л. Половинкина и, конечно, в первую очередь, чрезвычайно ценимых им С. Прокофьева и Н. Мясковского. Умение быть первооткрывателем неизвестных партитур, способность увлечь ими оркестр, дать им исполнительскую жизнь относились к драгоценным качествам дирижерского мастерства Сараджева. Не боясь трудностей, смело делил он с композитором творческий риск, порою предпочитая его гарантированному успеху при исполнении апробированных произведений классиков. Всей своей исполнительской деятельностью Константиин Соломонович активно способствовал развитию и пропаганде советской музыки не только в нашей стране, но и зарубежом. В 1926 году Народный комиссариат просвещения командировал Сараджева в Прагу и Вену для проведения ряда концертов из произведений советских композиторов. Эту миссию он выполнил блестяще. Газета «Прагер тагеблатт» писала: «Музыка новой России почти не была известна: заслуга в деле музыкальной пропаганды принадлежит Сараджеву» (1926, 25 января). На концерты Советской музыки в Прагу и Вену съезжались слушатели из различных городов. Резонанс от концертов был настолько велик, что некоторые из произведений, прозвучавших под управлением Сараджева (особенно Шестая симфония Мясковского), после этого были

исполнены различными оркестрами в городах Западной Европы и Америки.

Развитие самодеятельного музыкального искусства нашло в лице Сараджева своего убежденного поборника. Он возглавил ряд самодеятельных симфонических оркестров. Работая с ними с увлечением, со всей серьезностью и ответственностью, он добивался отличных художественных результатов. Одному из этих оркестров было присвоено имя Сараджева.

В 1935 году начался новый период в жизни Сараджева; он переезжает в Советскую Армению. С юных лет Сараджев живо интересовался историей и культурой родной ему Армении. Он постоянно знакомился с армянской литературой, поэзией, живописью, архитектурой, записывал армянские народные песни, выступал с докладами, статьями (укажем, в частности, на статью «Два слова об армянской музыке», помещенную в сборнике «Братская помощь пострадавшим армянам», Москва, 1898).

И нет, кажется, ни одной области музыкального искусства Советской Армении, которая не испытала бы его плодотворного влияния. В разное время он возглавлял (в качестве главного дирижера) Ереванский Государственный театр оперы и балета, симфонический оркестр Армфилармонии. Константин Соломонович познакомил армянского слушателя со множеством произведений классической и советской музыки.

Многие годы, до последних дней своей жизни, К. С. Сараджев возглавлял Ереванскую Государственную Консерваторию. Свои знания и силы, свой громадный опыт, всю кипучую энергию вложил он в дело развития вверенной ему консерватории, во многом способствуя превращению этого сравнительно молодого учебного заведения в крупный очаг музыкальной культуры республики. Сараджев имел большое влияние на молодежь, для которой он был не только учителем мастерства, но и жизни, не только наставником, но и товарищем. «Константин Соломонович был для нас, молодых армянских композиторов, больше, чем учитель,—вспоминают Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян и Эдвард Мирзоян,—он был нашим духовным отцом, давшим нам прочные эстетические критерии и моральные нормы».

Дирижерский класс Сараджева в Ереванской консерватории, как и ранее в Московской, заслуженно считался одним из лучших в стране. Среди его учеников дирижеры Р. Степанян, А. Катанян, Ю. Давтян, Я. Восканян, В. Копылов, и др.

Своим ученикам Сараджев стремился передать свой богатый опыт, свои взгляды на сущность и задачи дирижерско-

то искусства. Сам он был строг, требователен и всегда досконально знал, что хотел от оркестра. Жест его был четким, ясным, законченным. Пластика движения рук, всего корпуса всегда была связана с трактовкой того или иного отрезка музыки, ее образного содержания, динамики, характера. Выразительные руки Сараджева были словно проводниками его художественной мысли. Константин Соломонович владел секретом полной свободы и самостоятельной выразительности каждой руки, «контрапунктом» обеих рук. Репетиции его проходили всегда чрезвычайно плодотворно благодаря ясности исполнительских намерений (как в отношении целого, так и частей), четкости требований, предъявляемых оркестрантам, благодаря большому авторитету и личной дисциплинированности, а также благодаря умению дать оркестру в нужный момент передышку. Он всегда был «в форме».

Константин Соломонович был одним из лучших знатоков традиций исполнения того или иного произведения. Но опираясь на них, он вносил в трактовку свою собственную мысль, свой индивидуальный исполнительский «почерк» — интересный, своеобразный, убедительный. К. С. Сараджев был ярким противником позерства, жеста, рассчитанного на зрителя, на внешний эффект. Его жест был скуп, четко графичен, но выразителен и разнообразен. Сараджев за пультом никогда не «выходил из себя», не «неистовал». Он скорее был сторонником классической строгости, сдержанности, хотя и достигал в нужных местах огромной драматической силы звучания, больших эмоциональных нагнетаний.

Вспомним его манеру дирижирования симфониями Бетховена. Властный, мужественный взмах, движения решительные, сильные, взгляд гордый, сосредоточенный. Иным, более мягким становился его жест, когда он исполнял романтиков. Рука словно рисовала в воздухе пластическую линию мелодии, отмечая тончайшие нюансы настроений, изменения колорита. Звучание оркестра тогда приобретало какую-то особую поэтичность, лирическую теплоту. Сараджев умел передавать музыку, проникнутую глубокими психологическими переживаниями, душевными драмами, умел передавать ту бесконечную гамму чувств, которую содержат партитуры Шуберта, Шумана, Чайковского, Мясковского.

А сколько света, ослепительно сверкающих красок извлекал он из звучания оркестра, когда дирижировал произведениями Римского-Корсакова, Берлиоза, Дебюсси, Равеля. И вновь иным, задорным, полным юмора и веселья представлял он, ставя Гайдна, Россини.

В исполнении Прокофьева Сараджеву одинаково хорошо удавались и своеобразная прокофьевская лирика, и острая динамика его скерцо. В лице Сараджева—дирижера имела своего глубокого истолкователя и пропагандиста и армянская музыка.

В работе в оперных театрах Сараджев был непримирим к штампам, рутине, банальности и провинциализму, смело очищал он оперные партитуры от чуждых наслоений, стремясь приблизить исполнение к подлинному авторскому замыслу. Это достигалось не без труда; Константина Соломоновича порою упрекали в излишнем академизме и даже педантизме, в диктате дирижера. Но он твердо и бескомпромиссно шел к своей цели.

Вся разносторонняя плодотворная деятельность К. С. Сараджева была высоко оценена общественностью, партией и правительством. Он был одним из первых музыкантов, которому еще в начале 20-х годов было присвоено почетное звание Героя труда. Позже он был удостоен звания засл. деятеля искусств (1939) и Народного артиста Армянской ССР (1945), награжден орденами Ленина, Трудового Красного Знамени, «Знак почета». Он избирался в Советы депутатов трудящихся. В знак увековечивания памяти К. С. Сараджева его именем названа музыкальная школа-семилетка, читная библиотека Ереванского театра оперы и балета. В Ереванской консерватории установлена мемориальная доска и поставлен бюст Сараджева.

К. С. Сараджев скончался в 76-ти летнем возрасте. До конца своей жизни он сохранил всю ясность мысли, нескончаемый оптимизм. Жизнелюбивым, целеустремленным, доброжелательным и отзывчивым, человеком острой мысли и открытого сердца, выдающимся музыкантом остался он в памяти своих многочисленных учеников, коллег, друзей, всех, кто имел счастье с ним общаться.

1967 г.

КОМИТАС И ЕГО ОПЕРНЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Величие и историческое значение художника определяются не только тем, что он сделал для своего времени и как отразил в своем творчестве жизнь, передовые идеи современной ему эпохи, но и тем, в какой мере его творения, его деятельность повлияли на дальнейшее развитие и прогресс

художественной культуры, насколько длительной оказалась жизнь его произведений.

Об этом невольно думаешь, когда пытаешься осмыслить тот громадный вклад, который внес в армянскую музыку великий Комитас.

Есть художники, творческая жизнь которых перерастает рамки личной биографии и становится выразительницей исторической судьбы целой страны, социальных и художественных идеалов целого народа. Таким был Комитас — выдающийся композитор, исполнитель (певец), хормейстер, теоретик и историк музыки, педагог, музыкально-общественный деятель, основоположник армянской национальной композиторской школы. Ярко сверкнула жизнь Комитаса (наст. имя Согомон Геворкович Согомонян) на тревожном, грозном историческом фоне конца XIX начала XX века. Эта жизнь была мужественной и трагичной, краткой, но необычайно насыщенной, полностью и самоотверженно отданная служению своему народу.

Комитас был музыкантом-гражданином, патриотом, истинным певцом Армении. Он воспел прекрасную и величественную природу родной страны, которую любил восторженно и нежно. Правдиво отразил он жизнь, быт, освободительную борьбу народа, его мудрость и чувство прекрасного. С болью в сердце переживал он бедствия и тяготы своего народа, страстно мечтал о его свободе и счастливом будущем.

Комитас исходил всю Армению, все ее дороги, тропы и записал свыше 3000 народных песен — целую антологию крестьянского мелоса. Песня была для него не просто «этнографическим материалом», в ней он слышал «голос сердца», народа, труженика, через нее он постигал самые сокровенные мысли, чаяния, горести и радости народа.

«Величайший творец — народ, идите и учитесь у него», — призывал Комитас. Эти слова Комитаса легли в основу его эстетических взглядов, его реалистических позиций в искусстве. Комитас не мыслил творчества вне органических связей с народом, с жизнью, с передовыми устремлениями своего народа. В народной песне, по его мысли, та подлинная основа, на которой должно было возникнуть и развиваться профессиональное композиторское творчество, должен был сложиться интонационный язык национальной классической музыки. И произведения Комитаса являют собою замечательный пример того, как музыкальный язык народа способен «вкорениться в сознание композитора как родной язык» (Б. В. Асафьев).

Патриотизм Комитаса сочетался с глубоким и живым

интересом к другим народам, к культуре других стран. Отлично зная русскую, французскую, немецкую, итальянскую музыку, он стремился обогатить ее опытом и достижениями музыки своего народа. Особенно близкими были ему творческие принципы Глинки, «Могучей кучки», Чайковского, с их верностью жизненной правде и народности в искусстве.

В решении серьезных творческих задач он стоял на уровне передовых требований современного ему мирового музыкального творчества.

Традиционная связь Армении с Россией представлялась Комитасу не только в культуре, она охватывает и коренные проблемы социальной жизни. Комитас считал, что Армения завоеует свою свободу, независимость и государственность в общем русле освободительной революционной борьбы русского народа. Говоря о многогранности личности и деятельности Комитаса, о прогрессивности его идейно-художественных устремлений, уместно вспомнить слова Валерия Брюсова, сказанные в свое время о передовых армянских писателях XIX и начала XX века. Брюсов подчеркивал, что они «не имели права быть только художниками; положение родины обязывало их в той же мере быть трибунами, глашатаями полубытых истин, будить народное самосознание, живить и одухотворять любовь к родному краю, посильно врачевать многовековые раны, наконец, укреплять силы для борьбы и поддерживать веру в будущее». Только все это Комитас делал не в литературе и поэзии, а в музыке!

Армянская музыка—одна из наиболее древних—на протяжении многих веков развивалась как музыка монодическая. Во второй половине XIX века перед создателями национальной композиторской школы вставало много сложных творческих проблем. Одной из важнейших была проблема многоголосия. Без разрешения ее, без овладения разными формами и приемами многоголосного и в частности полифонического письма, невозможно было овладеть современной передовой композиторской техникой, невозможно было подойти к созданию национальной камерной, симфонической, оперной музыки. Это прекрасно понимал Комитас, как и то, что задача заключалась не в том, чтобы привнести извне в музыку Армении традиции, принципы европейской полифонии, а в том, чтобы «согласовать», сочетать их со всем духом, характером, строем армянской народной музыки, с тающимися в ней зачатками, элементами многоголосия. Эту задачу Комитас решил блестяще, по-настоящему глубоко и творчески. Полифония Комитаса—явление исключительное, самобытное, к тому же композитор трактует ее очень разнообразно: и как средство

интенсивной мелодизации фактуры, и как прием колорирования, и как элемент драматургии.

Творческое наследие Комитаса охватывает различные области. Это великолепные, отмеченные тонким вкусом обработки народных песен (лирических, обрядовых, эпических и т. д.) и танцев; это собственные сочинения различных жанров и форм: песни, романсы, хоры, камерно-инструментальные произведения. Комитас работал над несколькими операми и является автором мессы («Патарага»). Произведения Комитаса дают прекрасный пример высокой степени художественного обобщения, филигранной отточенности формы.

Очень интересны произведения Комитаса с точки зрения их ладовых особенностей, своеобразия метро-ритмического начала, логики мелодического становления. Примечательно, что в отношении некоторых обработок армянской народной песни и оригинальных произведений Комитаса Б. В. Асафьев однажды применил термин «песенный симфонизм», вернее «симфонизм песни»¹.

Обширно и наследие Комитаса—ученого, теоретика, этнографа. Оно представлено глубокими по мыслям и широкими по постановке проблем исследованиями, посвященными армянской народной (в основном крестьянской) музыке, различным вопросам истории и теории музыки. Много внимания уделял он изучению и расшифровке хазов (древнеармянская невменная нотация).

Творчество Комитаса протекало в дореволюционное время, когда развитие национальной культуры наталкивалось на многие непреодолимые препятствия. Жизнь Комитаса прервалась в расцвете сил. В 1915 г., находясь в Константинополе, он подвергся репрессиям и оказался свидетелем жестокого массового истребления армян в султанской Турции. Тяжелые испытания вконец подорвали его здоровье. Комитас потерял рассудок. Многие годы он находился в доме умалишенных в Париже, где и скончался в 1935 году. Многие интересные замыслы Комитаса так и остались неосуществленными или незавершенными.

С тех пор прошло много времени. В условиях советской действительности армянская культура прошла громадный путь развития и достигла всестороннего расцвета. Осуществились мечты и заветы Комитаса.

И сейчас, в перспективе времени особенно ясным пред-

¹ Из беседы Б. В. Асафьева с автором данной статьи в 1945 г. в Москве.

— ставляется историческая роль Комитаса в развитии армянской музыки. Нет кажется ни одной области музыкальной культуры Армении, где бы ни проявились идеи, стремления, прогнозы Комитаса, где бы ни проросли зерна, заложенные им в почву армянской музыки. И характерно, что в самых современных, новаторских партитурах армянских композиторов наших дней мы ощущаем стремление следовать традициям и заветам Комитаса.

В Армении проводится большая работа по собиранию, систематизации, изучению и опубликованию наследия Комитаса. Создаются монографии, исследования, романы, стихи, кинофильмы, посвященные Комитасу, издается полное академическое собрание его сочинений. Имя Комитаса присвоено Ереванской консерватории, замечательному струнному квартету, одной из центральных улиц столицы Армении и т. д.

Но творчество Комитаса не просто чтимое и изучаемое наследство,—это наша живая современность. Его прекрасная музыка пользуется поистине всенародной любовью и исключительной популярностью в Армении, она завоевала широкую известность и далеко за пределами республики.

Сейчас в Армении проводится большая работа по собиранию, систематизации, изучению и публикации наследия Комитаса. Обширный архив Комитаса, хранящийся в Музее литературы и искусств Академии наук Армянской ССР¹, постоянно пополняется новыми материалами. Здесь ценнейшие материалы, связанные с жизнью и творческой деятельностью великого композитора. Среди них—эскизы, черновики, потные записные книжки, наброски либретто, интереснейшие музыкальные отрывки из опер, над которыми работал Комитас. Все эти материалы, в своем большинстве обнаруженные и изученные лишь в последнее время, вместе со сведениями, почерпнутыми из воспоминаний современников композитора, из его эпистолярного наследия проливают свет на творческие искания и интереснейшие находки Комитаса в области создания национальной оперы.

И здесь проявились прогрессивные идейно-художественные принципы Комитаса, его требование жизненной правды и высокого этического назначения искусства. В понимании

¹ Сейчас Музей литературы и искусств Министерства Культуры Армянской ССР. (рем. редактора)

Комитаса опера—общественная трибуна, сильное средство подъема национального самосознания, постановки сложных и актуальных проблем «социального бытия», обличения зла и утверждения передовых идей гуманизма, правды, справедливости и любви к Родине.

Относя оперу к массовому, демократическому виду искусства, Комитас стремился отобразить в ней существенные стороны жизни народа в формах близких и понятных самому народу. Сюжеты, заимствованные из истории и эпоса Армении, из произведений выдающихся армянских писателей, народная песня и родной язык были той почвой, на которой Комитас стремился создать свои оперы. В этом отношении он наметил те принципы, на основе которых развивали национальную оперу его современники и последователи.

Как в обработках народных песен, так и в собственных сочинениях Комитас сочетал исключительную жизненность, конкретность образов с большой силой художественного обобщения. В его обработке многие народные песни приобретают характер развернутых драматизированных произведений крупной формы. Одни из них приближаются к своеобразным ариям, монологам, диалогам, другие—даже к развернутым музыкально-драматическим сценам. О музыкально-драматургическом даре и мастерстве Комитаса свидетельствует и созданная им музыка «Патарага». Сам прекрасный певец, Комитас проявил в своем творчестве отличное владение самыми различными средствами вокального интонирования, начиная от напевной кантилены и до различных типов декламации, речитации.

Большой интерес проявлял Комитас к мировой оперной классике. В его личной нотной библиотеке — многочисленные клавиры, транскрипции, парафразы опер Россини, Беллини, Верди, Вебера, Вагнера, Глинки и других. Одной из любимых опер его была «Снегурочка» Римского-Корсакова. Крупнейшим оперным композиторами XIX века, Верди и Вагнером, Комитас посвятил специально свои статьи.

В сочетании традиций и опыта классического оперного искусства с глубоко самобытными основами армянской народной музыки видел Комитас будущее армянской оперы.

Изучение рукописей Комитаса дает ясное представление о том, с каким увлечением работал он над своими операми, сколь серьезны были его требования к либретто, к музыкальной драматургии, к образной выразительности музыкального языка.

Среди замыслов Комитаса—историко-патриотическая опера «Вардан» об освободительной борьбе армянского народа

против персидских завоевателей (в V веке), выдающимся полководце, возглавившем эту борьбу, и героико-эпическая опера «Сасунские богатыри» по эпосу «Давид Сасунский». Сохранились авторские черновые наброски, отдельные записи, заметки, эскизы и другие материалы, связанные с этими произведениями. Академик М. Абебян рассказывал о том, что Комитас всегда мечтал о создании оперы в духе армянских мелодий и для этого самым подходящим материалом считал эпос «Давид Сасунский». М. Абебян вспоминал также, что мысль об опере у Комитаса возникла еще в студенческие годы и что с этой целью он даже несколько раз выступал в Берлине в качестве хориста в какой-то оперной труппе.

Исключительный интерес представляют две законченные (в клavierе) сцены и начало третьей сцены комической оперы Комитаса на сюжет «Жерта деликатности» Ахопа Пароняна. Сцены эти условно можно назвать: «Седрак-ага у сапожника», «Барсег-ага и его друзья». В начале третьей сцены фигурируют Абрагам-ага и Тиматэос-ага. Обращение Комитаса к Пароняну раскрывает новые стороны творческой индивидуальности композитора, его склонность к юмору, комедии, сатире. Комитас стремился сохранить почти полностью текст Пароняна, найти музыкальные средства, соответствующие комедийной остроте и характерности блистательного языка писателя. Свободно и естественно применяет Комитас различные формы речитатива, музыкальной декламации, диалога, мелодического развития, использует интонации западно-армянской разговорной речи и городской песни. Музыка этого произведения настолько талантлива, метка и остроумна, что даже просматривая рукопись, трудно удержаться от смеха. Комитас задумал это свое произведение, как ряд музыкально-театральных сцен, представляющих собою глубоко жизненные зарисовки быта и нравов различных слоев константинопольских армян в 19 веке. По всей вероятности эти сцены мыслились автору как отдельные части задуманной комической оперы.

Думается, что театру музыкальной комедии следовало бы обратить внимание на это произведение и найти пути завершения и исполнения его. Кстати, из воспоминаний академика Р. А. Ачаряна мы узнаем, что еще при жизни композитора эти сцены были исполнены в Эчмиадзине в тесном кругу силами любителей и главную роль в них исполнял сам Комитас, выявивший к восторгу всех присутствующих незаурядное комическое дарование. Р. А. Ачарян пишет также, что «этот спектакль вызвал глубокое возмущение духовенства,

выразившего свое резкое отрицательное отношение к подобным затеям Комитаса».

Ряд лет Комитас работал над оперой «Ануш». Сохранились письма, воспоминания современников, воссоздающие картину взаимоотношений и творческого общения Комитаса с Ованесом Туманяном.

Исписанные рукой Комитаса нотные тетради, записные книжки, отдельные листы бумаги содержат интереснейшие материалы, которые должны были войти в оперу. Нельзя без волнения держать в руках экземпляр туманяновской поэмы с карандашными пометками Комитаса на полях. В этих пометках—первые контуры будущей оперы. Многие данные позволяют утверждать, что Комитас ставил перед собой серьезные музыкально-драматургические задачи. Он обдумывал построение отдельных сцен, распределение кульминаций, методы применения лейтмотивов, использования оркестра и т. д. Опера «Ануш» должна была состоять из четырех актов, пролога и эпилога.

Трудно точно установить время работы Комитаса над своими операми, но можно предположить, что уже с начала 90-х годов прошлого века и до начала 10-х годов нашего столетия оперный жанр неизменно находился в сфере его непосредственных творческих интересов.

Многое мешало Комитасу завершить его замыслы. Но и то, что было им сделано имело громадное принципиальное значение для формирования армянского музыкально-сценического искусства. Оно укрепляло сознание необходимости создания национальной оперы, подготавливало почву для дальнейших усилий в этом направлении последующих поколений наших композиторов.

1969.

ДОРОГОЙ ДЕРЗАНИИ.

Выдающиеся произведения оперного искусства всегда были в центре идейных борений своего времени, всегда утверждали высокие идеалы гуманизма, свободы, истины, прогресса.

Сегодня мы отмечаем 100-летие армянской оперы, связывая ее возникновение с созданием первой национальной оперы «Аршак Второй» Тиграна Чухаджяна.

Однако, истоки оперы в Армении уходят в гораздо бо-

лее дальние времена. Их мы распознаем в тех тенденциях к синтезу слова, музыки, действия, тайца к драматическому диалогическому началу, которые так сильно выражены в армянском народном творчестве: в искусстве гусанов с древнейших времен, в драматическом театре.

Армянская опера возникла в годы интенсивного роста национального самосознания и освободительного движения армянского народа, когда формировались новая армянская литература и общественная мысль, театр, живопись, а позднее и музыка, когда все глубже и органичнее становились связи с передовой русской культурой.

Судьба первой армянской оперы отразила своеобразие исторической судьбы армянского народа. Уже само создание в 1868 году в Константинополе, в султанской Турции, композитором-армянином патриотической оперы, посвященной историческому прошлому Армении, было гражданским подвигом. И не случайно, что эта опера, повествующая об одном из интереснейших периодов истории Армении IV века, написанная в лучших традициях итальянской оперы эпохи ренессанса, в монументальных масштабах, содержащая выразительные характеристики героев, прекрасные арии, ансамбли, массовые хоровые сцены, опера, которая могла бы украсить любой столичный театр, не видела света рампы почти три четверти века, считалась утерянной или сгоревшей.

Лишь в Советской Армении были приняты все меры к тому, чтобы первая армянская опера была найдена, возрождена и поставлена на сцене. Осенью 1945 года в знаменательное время 25-летия Советской Армении буквально через несколько месяцев после победы, одержанной Советским Союзом в Великой Отечественной войне, состоялась премьера оперы «Аршак Второй» в столице Армении. Опера исполнялась на родном армянском языке силами выдающихся мастеров искусства.

Имя Тиграна Чухаджяна — автора первых армянских опер, музыкальных комедий, выдающегося композитора, человека огромного темперамента, энергии и обаяния золотыми буквами вписано в историю армянской музыки.

До революции к опере обращались многие армянские композиторы: Кара-Мурза, Е. Багдасарян, М. Екмалин, Г. Сюли и другие. Громадный интерес представляют оперные замыслы великого Комитаса. В архиве Комитаса хранятся как священные реликвии рукописи (к сожалению незавершенные), наброски опер «Ануш», «Вардан Мамиконян», «Давид Сасунский», «Жертвы деликатности» по комедии Акопа Пароняна.

Наконец, в 1912 году в Александрополе силами любителей была поставлена опера «Ануш» Армена Тиграняна, созданная на основе бессмертной поэмы Ованеса Туманяна. Задушевность, искренность, подлинная народность и реалистичность оперы «Ануш», исключительная напевность и мелодичность ее музыки сразу же завоевали ей широкую популярность и любовь народа.

Еще до революции выдвинулся ряд выдающихся армянских певцов, певиц, выступавших на лучших оперных сценах России и Западной Европы, но в силу отсутствия национального оперного театра лишенных возможности делать это на своей родине. Среди этих артистов особенно ярко блистала замечательная певица Надежда Папаян.

В новый этап своего развития армянская опера вступила после установления Советской власти в Армении. Коммунистическая партия и Советское правительство создали все условия для того, чтобы в кратчайший срок были подготовлены свои национальные кадры певцов, оркестрантов, дирижеров, композиторов.

В 1932 году специальным декретом Совета Народных Комиссаров Армении был создан первый в нашей истории оперный театр, позднее получивший название Ереванского академического театра оперы и балета имени А. Спендиарова.

20-30-е годы были ознаменованы интенсивными творческими исканиями, большими достижениями. В одной статье нет возможности не только охарактеризовать, но даже назвать все то, что знаменовало собою кипучую и напряженную творческую жизнь этой поры. Отмечу лишь основные вехи. Прежде всего, это завершение в 1928 году классиком нашей музыки Александром Спендиаровым оперы «Алмаст». И сегодня нас поражают безукоризненное мастерство, симфонизм оперы, ясность и совершенство вокальных и оркестровых форм, блестяще разработанная система лейтмотивов и тонкое претворение народных мелодий.

Создавались оперы самые разные: героико-эпическая, как например, «Давид Сасунский» Аро Степаняна; комические—его же «Кадж Назар»; «Тапарникос» Артемия Айвазяна; связанная с философской проблематикой старой Армении «Седа» Анушавана Тер-Гевондяна и другие. Но самой новаторской, трудной задачей, вставшей в те годы перед всем советским многонациональным музыкально-театральным искусством, была задача создания оперы о революции, о новых людях, о героическом подвиге народных масс, большевиков, борцов за коммунизм. Одной из лучших опер этого

плана явилась опера Аро Степаняна «Лусабадин», знаменовавшая собою начало развития этой важнейшей темы в армянской опере. События Майского восстания, Армении, «залитая кровью и слезами» в годы произвола дашнаков-маугеристов, нарастание народного гнева и возглавляемое большевиками восстание—все это нашло правдивое музыкально-сценическое воплощение в опере, само название которой «Лусабадин» говорило о рассвете, о начале новой жизни Армении. Над операми на революционную и советскую тему работали В. Тальян и А. Тер-Гевондян, К. Закарян и Л. Ходжа-Эйнатова.

В суровые годы Великой Отечественной войны театр продолжал работать над произведениями большого идейного содержания, воплощавшими темы любви к Родине, героического подвига, дружбы народов, высокого гуманизма. В тесном сотрудничестве с театром создавалась патриотическая опера «Давид-Бек» А. Тиграняна и «возрождался» «Аршак Второй» Чухаджяна.

В новый этап вступила армянская опера после войны. Шире, многообразнее стали тематика, круг образов.

Развивалась историческая опера, связанная с важнейшими событиями освободительной борьбы народа. Так, вслед за «Давид-Бек» А. Тиграняна появилась опера Геворга Арменяна «Хачатур Абовян».

Особое значение приобрели оперы о революции и гражданской войне. Это созданные и поставленные в последние годы оперы «Огненное кольцо» Авета Тертеряна; «Крушение» Геворга Арменяна и «Человек из легенды» Григора Ахиняна. Близкие темы, но очень разные решения.

Опыт воплощения в опере борьбы за колхозный строй был сделан Андреем Бабаевым в «Арцваберде», а Аро Степанян посвятил свою оперу «Героиня» жизни послевоенной деревни. Появлялись оперы лирические, как, например, «Намус» Л. Ходжа-Эйнатова, «Сос и Вардигер» Вардана Тиграняна; сатирические — «Господин Минтоев в Париже» Артемия Айвазяна. Новым содержанием прониклась сказочная опера. Я имею в виду «Сказку для взрослых» Эрика Арутюняна (по «Капле меда» Ов. Туманяна), решенную в публицистическом плане как произведение антивоенное, проникнутое пафосом борьбы за мир. Создавались и детские оперы: «В лучах солнца» А. Тер-Гевондяна и другие.

Говорить об армянской опере — это значит говорить о конкретных оперных произведениях. Но это означает говорить и о тех, кто дает ей жизнь.

Невозможно забыть изумительное вокальное и сценическое мастерство Айкануш Даниелян, непревзойденные по силе драматизма и выразительности оперные образы, созданные Татевик Сазандарян. И сейчас улаждает наш слух Гоар Гаспарян, по праву названная «армянским соловьем». А выдвинутый самими недрами народного искусства Шара Тальян, выросший в нашем театре выдающийся певец Павел Лисициан, Нар Ованесян, М. Еркат, Д. Погосян... Лучшие из лучших удостоены звания народных артистов СССР. А рядом с ними и вслед за ними плеяда имен, целая национальная школа оперно-вокального исполнительства.

Неоценимый вклад в развитие оперной культуры внесли талантливые дирижеры К. Сараджев, А. Мелик-Пашаев, М. Тавризян, С. Черекян, Г. Будагян и другие. То же надо сказать и о режиссерской культуре армянской оперы, основу которой закладывали А. Бурджалян, Л. Калантар, А. Гулакян, В. Аджемян и другие. Особо следует сказать о превосходной школе художественно-декоративного искусства, во главе которой стоял наш замечательный художник Мартирос Сарьян, создавший такие неувядаемые шедевры, как декорации и костюмы к опере «Алмаст».

За 100 лет армянская опера прошла большой, сложный, интересный путь развития. Создана своя яркая самобытная национальная оперная культура, свои традиции, свой репертуар. Развиваясь в органических взаимосвязях с культурой братских народов Советского Союза и, прежде всего, с русской культурой, следуя по пути социалистического реализма, армянская опера, как и все передовое искусство Армении, стала одной из важных сторон духовной культуры народа, вышла на широкую мировую арену.

Конечно, еще много нерешенных задач, не все стороны нашей оперной культуры развиваются в равной мере интенсивно и гармонично, не во всем поспевает она за стремительным темпом нашей жизни, за непрерывно растущими эстетическими запросами народа.

Но нет сомнений, что талантливые деятели нашей оперной культуры сумеют добиться новых успехов и поднять оперное искусство Советской Армении на уровень высоких требований, выдвинутых народом, партией, эпохой.

«САЯТ-НОВА»

После долгих ожиданий на сцене Ереванского ордена Ленина государственного театра оперы и балета им. Спендиарова перед самым закрытием сезона состоялась премьера новой оперы, написанной народным артистом Армянской ССР Александром Арутюняном «Саят-Нова» (на либретто Акопа Ханджяна).

Бессмертное имя, творческое наследие великого поэта, певца, музыканта пользуются поистине всенародной известностью и любовью. Более того, они всегда связываются с представлением о высоком гуманизме, дружбе народов, верности родине, борьбе за справедливость и любовь.

Поэтому, естественно, что задача, стоявшая перед композитором, создавшим оперу, и театром, осуществившим ее постановку, была очень сложной и ответственной.

Жанр оперы имеет свои особенности, свои законы типизации, и 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, его сложного характера. Но в опере нашли убедительное и правдивое воплощение некоторые существенные этапы его жизненного пути, различные проявления его духовного мира, кровная связь с народом, протест против социального неравенства, горячий патриотизм, верность своему призванию и возвышенная любовь. Действие оперы протекает в старом Тифлисе, на майдане, в комнате Анны, во дворце грузинского царя Ираклия I, в Ахпатском монастыре. Перед зрителем проходят рыбаки, крестьяне, торговцы, ремесленники, придворные, монахи, канатоходцы, ашуги. Пестрая и разноликая общественная среда.

По замыслу автора трехактная опера представляет собою своеобразный триптих с условными подзаголовками: Саят-Нова—народ; Саят-Нова—дворец; Саят-Нова—Ахпат. И как рефрен через всю оперу проходит тема прекрасной и чистой любви Саят-Новы к Анне. Именно она придает опере лирическую взволнованность, поэтичность, окрашивает музыку в восторженные и печальные тона. Отмеченные в одних случаях светлым лиризмом, радостью встреч, а в других мучительной тоской расставания, дуэты, как и монологи Саят-Новы и Анны, относятся к лучшим местам оперы. Столкновение любви с сословными преградами, социальной несправедливостью, насыщают музыку напряженным драматизмом.

Не только влюбленным ашугом, поэтом-лириком, но и гражданином, патриотом, не мыслящим себя вне своего народа и посвятившим ему свое искусство, показан Саят-Нова. Никакие посулы, никакие угрозы не способны заставить поэта изменить родной стране, своему призванию, своей любви. Таким предстает он в I акте в сцене состязания, во II—во дворце, в финале оперы, когда перед лицом смерти он с презрением и достоинством бросает врагам гневные слова: «Уйти?.. Предать родину? Презренные! Саят-Нова не изменник».

Композитор создал ряд интересных народных сцен. Выразителен хор рыбаков в первом акте как бы символизирующий трудолюбие, мужество и оптимизм народа. Хочется отметить полифонический хор народа, разносящего весть о предстоящем выступлении Саят-Новы.

Автор стремится найти для каждого образа свой круг интонаций. Так, например, в грузинских образах преломились некоторые мелодические ладоинтонационные обороты, характерные для музыки Грузии; в теме иранского ашуга слышатся интонации одного из персидских мугамов. В сцене Ахпатский монастырь в соответствии с драматическим содержанием «сталкиваются» пение монахов, глухие, тревожные звуки колокола, доносящаяся издали крестьянская песня «Оровел», темы Саят-Новы, любви, Анны и, наконец, вторгающаяся воинственная музыка нашествия. Это одно из наиболее сильных в драматическом отношении мест.

Характеризуя самого Саят-Нову, А. Арутюнян включил в музыку оперы ряд подлинных мелодий ашуга. На основе их интонаций строятся развернутые музыкальные формы (арии, ариозо, ансамбли), они звучат в репликах хора, в подголосках, в симфонических эпизодах. Некоторые песни Саят-Новы приобрели значение лейттем. Это песни «Кяманча», «Кани вур джан им», «Ашхарс ме панджарэ» и особенно знаменитая песня «Дун эн глхен». Она возникает уже в увертюре, появляется в важнейших местах оперы, звуча то восторженно, страстно, то тревожно и гневно, то печально и трагично.

Думается, что композитор поступил совершенно правильно, включив в музыку оперы песни Саят-Новы, насытив ими свою партитуру. В этом, конечно, была и своя большая трудность. Надо было проявить вкус и такт, мастерство, чтобы не исказив мелодии Саят-Новы чуждыми стилистическими приемами, перенести их в новую художественную систему, с иными жанровыми, композиционными закономерностями, органично соотнести со своим собственным музыкальным язы-

ком, композиторским почерком. Приемы «вовлечения» мелодий Саят-Новы в музыку оперы разнообразны, вплоть до их свободного симфонического развития. Иногда же композитор будто «уходит в тень», оставляя слушателя как бы наедине с Саят-Новой и его песнями.

В опере проявились характерные черты творческого стиля А. Арутюняна: лирическая бэкволантность, поэтичность, большая мелодичность, восходящая к армянской народной, ашугской музыке. Если же говорить о традициях национальной оперы, то здесь вспоминается прежде всего А. Спендиаров («Алмаст») и Армен Тигранян (особенно «Давид-бек»).

Ереванский театр оперы и балета проделал большую работу над постановкой оперы. Постановщик народный артист СССР В. Аджемян и режиссер Р. Джербашян нашли целостный стиль спектакля, интересные смысловые детали, выразительные мизансцены. Хочется лишь, чтобы были преодолены некоторые статичность и однотипность мизансцен в картинах I акта и, наоборот, суетливость в финале оперы (когда доносится весть о нашествии врага).

Уверенно, увлеченно дирижирует спектаклем заслуженный деятель искусств Армянской ССР А. Катанян. Хорошую работу с хором показали Г. Сандалчян и Р. Айвазян. Прекрасное впечатление оставило художественное оформление спектакля: лаконичные, легкие, выразительные декорации (художник Р. Налбандян) и великолепные, отмеченные превосходным вкусом, костюмы (художник Донцова). Лишь несколько надоедает слишком часто появляющийся занавес с изображением города.

Главную роль Саят-Новы успешно (вокально и сценически), выразительно, с большим чувством исполнил А. Айрян.

С большим артистическим мастерством партию Анны исполнила народная артистка СССР Татевик Сазандарян, создавшая образ, полный обаяния и пластической выразительности. В этой роли выступила также народная артистка Армянской ССР Гоар Галачян, подчеркнувшая драматическую сторону образа, и Ольга Габаева, подкупающая женственностью, искренним лиризмом и поэтичностью.

Хорошее впечатление оставили и другие исполнители — народные артисты Армянской ССР Давид Погосян и Аршавир Карапетян (иранский ашуг). Б. Греков и Г. Алавердян (царь Ираклий), заслуженный артист республики К. Маркосян (Базарбаши), А. Караджян (грузинский князь), М. Дав-

тян (шут), заслуженная артистка Армянской ССР А. Гарибян и Т. Овакимян (няня) и др.

Опера прошла с большим успехом. Аудитория горячо аплодировала и неоднократно вызывала автора, постановщиков и исполнителей.

1969

ЕГО ТВОРЕНИЯ ПЕРЕЖИВУТ ВЕКА

100 лет назад (1 ноября 1871 г.) в Каховке родился человек, которому суждено было сыграть громадную роль в истории армянской музыки. Это был Александр Афанасьевич Спендиаров—выдающийся композитор, талантливый исполнитель (дирижер, скрипач); глубокий знаток народного творчества, энергичный музыкально-общественный деятель. Наряду с Комитасом, Спендиаров заложил прочные основы национальной композиторской школы. «По моему глубокому убеждению,—говорил А. И. Хачатурян,—Спендиаров и Комитас являются родоначальниками армянской классической музыки; они наметили главные пути развития армянского музыкального творчества на многие десятилетия вперед».

Детство и юность Спендиарова прошли в Крыму. Здесь впервые проявились его музыкальные способности. Жадно впитывал он многообразные впечатления от прекрасной природы Крыма, от народной музыки. Здесь он начал заниматься на скрипке и делал свои первые «пробы пера» в области композиции.

Далее следуют годы пребывания в Москве, занятия в Московском университете, первые уроки по композиции у Н. Кленовского, знакомство с видными деятелями культуры, в том числе с профессорами Гамбаровым, Нерсесовым, поэтами Александром Цатуряном, Смбатом Шахазизом и другими.

Решающее значение в жизненной судьбе Спендиарова имел 1896 год, когда корифей русской музыки Н. А. Римский-Корсаков принял его в число своих учеников. Годы пребывания в Петербурге (1896—1900), общение с Римским-Корсаковым и его окружением, посещение концертов, театров, музеев, наконец, настойчивый упорный труд сыграли громадную роль в формировании творческой личности Спендиарова, композитора и человека.

В предместье Петербурга, в знаменитом Павловском

курзале, в 1901 году была с большим успехом исполнена симфоническая увертюра Спендиарова, посвященная Римскому-Корсакову. Это было началом концертной жизни его произведений.

Спендиаров возвращается в Крым, где живет до 1924 года. На посту председателя Правления «Общества любителей музыкального и драматического искусства» в Ялте и товарища председателя Ялтинского отделения Русского Музыкального общества, он во многом способствовал распространению музыкального просвещения в Крыму, принимал большое участие в организации и работе симфонических оркестров, выступал в прессе против рутины, провинциальной отсталости, обывательских вкусов в искусстве. Он дирижирует симфоническими концертами во многих городах России, в Москве, Петербурге, ведет педагогическую деятельность, выступает в прессе, собирает и изучает многочисленные образцы музыкального фольклора. Его дом в Ялте становится одним из очагов художественной культуры. Здесь звучала музыка, читались стихи, здесь запросто бывали талантливые композиторы, художники, писатели. Со многими из них у Александра Афанасьевича установились прочные дружеские связи. «Спендиаров является живым воплощением духовного союза армянской и русской музыкальных школ», — писал А. К. Глазунов.

Исключительно преданный искусству, приветливый, доброжелательный, вместе с тем целеустремленный, требовательный, Спендиаров привлекал к себе силой своего таланта, широкой образованностью и большим личным обаянием. Узы прочной дружбы связывали его с Ованесом Туманяном, Мартиросом Сарьяном, Никогайосом Тиграняном, Романосом Меликяном, Александром Таманяном, Мариеттой Шагинян, М. Горьким, А. Глазуновым, А. Лядовым, А. Арениским, Б. Асафьевым и многими другими. Трогательной была и его дружба с верными «тружениками» музыкального искусства — со многими оркестрантами в самых различных городах страны.

С величайшей любовью и преданностью относился Спендиаров к своему учителю — Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, который также его очень ценил и считал одним из своих лучших учеников. Развивая армянскую музыку, став ее классиком, Спендиаров, вместе с тем оставался верным «корсаковцем».

Спендиаров был передовым, прогрессивно мыслящим художником. Об этом свидетельствуют многие факты; и его открытое письмо, опубликованное в газете «Русь» (в 1905

году) в защиту Римского-Корсакова, уволенного из состава профессуры Петербургской консерватории за поддержку революционно настроенного студенчества; и дружба с «буревестником революции» Горьким, и, конечно же, прежде всего само содержание его творчества. В сложной борьбе направлений в литературе и искусстве XX века Спендиаров решительно выступал против ущербных декадентских, модернистских течений и был убежденным поборником реализма и народности.

Произведения Спендиарова получали все большую известность и высокое признание. Они исполнялись во многих странах мира. Трижды (за симфоническую картину «Три пальмы», за мелодекламацию «Мы отдохнем» и легенду «Беда-проповедник») композитор удостаивался Глинкинской премии. В 1913 году в Берлине известный балетмейстер М. Фокин поставил на музыку спендиаровских «Трех пальм» балет «Семь дочерей короля джинов». Главную роль исполняла выдающаяся русская балерина Анна Павлова. Уже значительно позже, в наши дни, на основе музыки Спендиарова были поставлены Ереванским театром оперы и балета балеты «Хандут» и «Три пальмы».

С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции Александр Афанасьевич стал в ряды строителей музыкальной культуры нового общества. «Ему не нужно было как-то по особому вращаться в советскую действительность. Он был готов с первых же дней служить революции», — вспоминает В. В. Орловский, комбриг Красной Армии, о своем знакомстве со Спендиаровым в 1920 году. С увлечением принимал он участие в новых массовых формах музыкальной жизни: руководил самостоятельными хорами, оркестрами, состоявшими из рабочих, крестьян, красноармейцев; выступал с ними на концертах-митингах, на демонстрациях во время революционных празднеств, работал в Отделе музыкального образования, уделял много времени воспитанию молодых музыкантов и сочинял свои новые произведения.

В 1924 году по приглашению правительства Советской Армении Спендиаров переезжает в Армению. Сбылась давняя мечта композитора. Щедро и самозабвенно отдавал Александр Афанасьевич все свои силы, знания, весь свой талант строительству музыкальной культуры Советской Армении. Его можно было видеть на улицах, окруженным молодежью, за дирижерским пультом, в музеях и библиотеках, в консерватории и Институте науки и искусств, в селах и де-

реках, на открытии Ширакского канала, во фруктовых садах, на Севане...

Восторженно приветствовал он каждое новое явление возрожденной советским строем родной страны. «Все мои последующие работы будут связаны с Советской Арменией», — писал он.

Любовь к своему народу, живой интерес к истории, художественной культуре Армении всегда, с юных лет, были присущи Александру Афанасьевичу. Но с особой силой проявились они именно в эти годы его жизни на родине. Именно в это время он создал произведения, сыгравшие наиболее значительную роль в развитии армянского музыкального творчества. Среди них «Эриванские этюды» для оркестра, и, конечно, прежде всего опера «Алмаст», вошедшая в золотой фонд национальной музыкальной классики. С Арменией были связаны и последние творческие замыслы композитора (к сожалению, неосуществленные). О них пишут в своих воспоминаниях Аветик Исаакян и видный государственный деятель Советской Армении А. Мравян. Речь идет о начале работы Спендиарова над кантатой «Армения» — о трагическом прошлом родной страны, героической борьбе народа и счастливой жизни в Советской Армении, и над симфонией «Верна», в которой он хотел воспеть лафос новой жизни в возрожденной Великим Октябрем Армении.

Торжественно был отмечен в 1926 году 25-летний юбилей творческой деятельности Спендиарова. Среди множества адресов, телеграмм, письмо от А. К. Глазунова: «Дорогой Александр Афанасьевич!.. Ты знаешь, насколько я восхищаюсь твоими созданиями в области твоей родной музыки, мне дорогой и близкой. Чистота и благоухание твоих звуков, их яркий красочный колорит всегда пленяют меня, и в этом отношении мне трудно найти творцов тебе равных. Ты соединяешь в своем лице крупный талант и безупречное мастерство. Не буду повторяться — ведь я тебе в наших беседах не раз все это говорил, — тобою восхищался и Римский-Корсаков, и Лядов». За выдающиеся заслуги в развитии музыкального искусства композитор был удостоен высокого звания народного артиста Армянской ССР. Не прошло и двух лет после юбилея, как прервалась в полном расцвете творческих сил жизнь замечательного композитора (7 мая 1928 г.). Это была тяжелая утрата для музыкальной культуры Советской Армении.

* * *

На вас пахнуло знойным дыханием юга, вы видите изумительные по красоте, пронизанные лучами солнца пейзажи.

Востока, яркие, словно выхваченные из самой жизни, бытовые зарисовки. Перед вами раскрылся мир поэтичнейших лирических переживаний, глубоких и тревожных раздумий о жизни. Наконец, вы становитесь свидетелем грозных исторических событий, вражеских нашествий, бедствий и героической борьбы народа.

Это вы соприкоснулись с духовным миром музыки Спендиарова—замечательного композитора — «востокопеяца», о котором А. Лядов сказал, что «его Восток был новым». И действительно, Спендиаров вместе с другими армянскими композиторами открыл и сделал достоянием других народов особую, глубоко самобытную и древнюю ветвь музыки Востока—армянскую.

Творчество Спендиарова поражает своим богатством и разнообразием идей, сюжетов, тем, образов, жанров. Большое место в его музыке занимает лирика—высоко одухотворенная, целомудренно чистая, восторженная, поэтичная. Композитор с исключительной психологической чуткостью передал богатый мир человеческих переживаний, воспел любовь, духовную красоту человека, вечно прекрасную природу. Вспомним его замечательные песни, романсы, вокальные ансамбли, отмеченные большой искренностью чувств и тонким вкусом. Среди них такие жемчужины вокальной лирики как «К розе» (сл. А. Цатурияна), «Ветка Палестины» (сл. М. Лермонтова), «Песнь Гафиза» (сл. А. Фета), «Гариб блбул (из Саят-Новы)» и другие. Много интересного содержат и камерно-инструментальные сочинения Спендиарова.

Александр Афанасьевич был истинным мастером оркестра. Он владел в совершенстве «тайнами» оркестровых красок и умел добиваться максимума выразительности чрезвычайно экономными средствами. Широчайшую известность получили его оркестровые произведения «Крымские эскизы», «Эриванские этюды» — яркие, сочные, бытовые, пейзажные зарисовки, «Три пальмы» — вдохновенный симфонический пересказ замечательного стихотворения Лермонтова.

Художник-гуманист, Спендиаров затрагивал в своем творчестве и сложную социальную, нравственную проблематику, обличая насилие, зло, несправедливость, пошлость, мещанство и, наоборот, призывал к свободе, равенству, воспевал смелость, подвиг во имя человеческого счастья.

Среди произведений, где лирика Спендиарова сливается с мотивами гражданскими, философскими—такие вокальные сочинения, как «Озимандия» (по Шелли), «В ожидании» — (на слова Голенищева-Кутузова), «Рыбак и фея» — (по Горькому), «Несжатая полоса» (сл. Некрасова), «Бэда про-

поведник» (сл. Я. Половского). Подлинным гражданским пафосом проникнуты героическая песня для голоса с оркестром «Туда, туда на поле чести» (по мотивам романа Хачатура Абовяна «Раны Армении») и концертная ария «К Армении» (на сл. О. Ованесяна). В этих произведениях, созданных в 1914—15 годах с большой силой прозвучал голос композитора-патриота, проникнутый верой в грядущее освобождение родного народа и ненавистью к его врагам.

Самым крупным произведением, над которым Спендиаров работал до последних дней своей жизни и в котором как бы обобщил свои творческие устремления, явилась опера «Алмаст». Композитор воспевае в ней любовь к Родине, мужество, верность, героический подвиг, клеймит позором предательство, измену, обличает агрессию завоевателей. Поставленная впервые в 1930 году в Москве, в филиале Большого театра Союза ССР, она затем шла и в других городах (в Тбилиси, Одессе, Ташкенте). В Ереване премьера оперы состоялась в 1933 году и знаменовала собою открытие первого в истории Армении Государственного оперного театра, которому позднее было присвоено имя А. А. Спендиарова.

Творчество Спендиарова проникнуто горячей любовью к родной стране, органично связано со многими сторонами жизни и культуры родного народа. Вместе с тем, патриотизм его был широким и сочетался с воззрениями художника-интернационалиста. Он жил интересами всей Советской страны, а перспективы развития армянской музыки рассматривал в неразрывной связи с задачами, встававшими перед всей советской многонациональной культурой.

Спендиаров любил, ценил и отлично знал классическую музыку. Для него она всегда была высоким образцом художественного совершенства, отличной школой мастерства, всегда давала ясные эстетические критерии. Одновременно он обладал замечательной способностью подчинять воспринятые традиции своим собственным творческим замыслам, чувствам нового. Он никогда не терял своего ярко индивидуально-го «спендиаровского» почерка.

Подлинной основой композиторского творчества Спендиаров считал народную музыку. В ней он слышал «голос истории, жизни, мудрости, души и сердца народа». Он постоянно общался с народными музыкантами, собирал, изучал и обрабатывал многочисленные образцы музыкального фольклора. Среди его записей песни, танцы—крестьянские и городские, лирические, бытовые, шуточные, эпические и другие. Он был одним из первых армянских композиторов, обработавших для хора без сопровождения пролетарские револю-

ционные песни («Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя», «Варшавянка», «Коммуна» и другие). Отношение Спендиарова к музыкальному фольклору было поистине любовным, глубоко уважительным, серьезным, бережным и чутким. Спендиаров тщательно изучал, постигал жанровые, композиционные, ладовые, ритмические особенности народной музыки; он одним из первых в армянской музыке осознал необходимость развить на основе народных интонаций крупные симфонизированные формы, открыв тем самым широкие перспективы для дальнейшего развития национального композиторского творчества вплоть до наших дней.

Широта затрагиваемых композитором тем, труднейшая новаторская задача воплощения в музыке «Нового Востока», наталкивала Спендиарова на поиски все новых и новых выразительных средств. Как подлинно большой художник, он постоянно обогащал свой музыкальный язык. Он обладал поистине неисчерпаемым мелодическим даром, прекрасно владел оркестром; его музыка отличается разнообразием ритма, богатством гармонических и тембровых красок, широким использованием многообразных форм полифонического письма.

Интонационная конкретность, картинность и живописность, филигранная отточенность деталей, тонкость нюансов, сочность красок сочетаются в его творчестве с широтой художественных обобщений, завершенностью целого.

Музыка Спендиарова привлекает яркостью национального колорита, классической чистотой стиля; она трогает и волнует; в ней все ясно, вдохновенно, благородно.

Более сорока лет прошло со дня смерти Александра Афанасьевича Спендиарова. Музыкальная культура Армении достигла всестороннего расцвета. Смело открывают новые творческие пути наши композиторы. И в этой перспективе все яснее представляется громадное значение творческого наследия Спендиарова, прогрессивная роль созданных им немеркнущих традиций.

Но творчество Спендиарова — не только замечательная классическая традиция, не просто достойные истории. Это наша современность. Его вдохновенные сочинения пользуются поистине всенародной любовью в Армении, вошли в сокровищницу советской многонациональной музыкальной культуры, широко известны и за рубежом. Армянский народ свято чтит память замечательного композитора, внесшего неоценимый вклад в развитие национальной музыкальной культуры.

По решению правительства Советской Армении в Ере-

ване создан Дом-музей Спендиарова; на площади перед театром оперы и балета, носящем имя Спендиарова, сооружен монументальный памятник ему; Академией наук Армянской ССР публикуется полное академическое издание сочинений композитора.

Музыкальная общественность Армении, а вместе с нею и всего Советского Союза, с любовью, уважением и благодарностью отмечают 100-летие со дня рождения выдающегося композитора.

1971.

ГОЛОС ИТАЛИИ СМЕЛОЙ И ПЫЛКОЙ

«Мазетро итальянской революции», «музыкальный Гарибальди» — так называли гениального итальянского композитора Джузеппе Верди его современники. Рожденное бурной эпохой рисорджименто — итальянского национально-освободительного движения XIX века — творчество Верди с огромной силой выразило протест против насилия, тирании. В его пламенной музыке — призыв к борьбе за свободу, за достоинство людей, за их право на счастье и любовь.

«Верди, — писал выдающийся русский композитор и критик А. Серов, — голос Италии, пробудившийся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии смелой и пылкой до «неистовства». Его музыка истинно демократичная, обращенная к самой широкой аудитории. Она звучит со сцен лучших оперных театров мира. Она распевается студентами Ломбардии и пастухами в горах Калабрии.

С особой силой мотивы тираноборчества и вольнолюбия нашли воплощение в опере «Трубадур». Написанная в 1853 году, она быстро завоевала широчайшую известность и вошла в число наиболее популярных произведений мировой оперной классики. Недавно в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова с большим успехом прошла премьера новой постановки «Трубадура».

Либретто оперы, написанное Каммарано по одноименной драме известного испанского драматурга XIX века Гутьерреса, страдает излишней запутанностью интриги, а местами и мало оправданными драматическими положениями. Создатели нового спектакля стремились передать прежде всего тот дух революционной романтики, ту жизненную правду, тот трагический и героический пафос, которыми насыщена замечательная музыка Верди.

Действие «Трубадура» переносит нас в средневековую Испанию. Мрачный, суровый колорит эпохи. Высятся замки феодалов, напоминающие крепости, тюрьмы. Тяжелая каменная кладка стен. Громадная чугунная решетка. Кажется, все живое сковано, подчинено силе грубой, воинственной, жестокой.

Но за всем этим бьется напряженный пульс жизненной борьбы, сталкиваются человеческие судьбы, характеры, стремления, kloкочут страсти, слышатся крики гнева и мучительные стенания, яростные возгласы ревности и любовные признания, бряцание оружия, молитвенные хоралы монахов, мятежные песни повстанцев.

Умение услышать и убедительно правдиво воплотить в музыкально-сценических образах, в рельефных и действенных мизансценах многозвучную партитуру оперы—вот что, пожалуй, более всего привлекает в работе дирижера заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Широкова, постановщика заслуженного деятеля искусств РСФСР и Киргизской ССР Р. Тихомирова (режиссер-ассистент С. Гаудасинский), народного художника РСФСР И. Севастьянова.

Выразительно, динамично поставлены массовые сцены: в первой картине, где воины графа ди Луна с суеверным страхом слушают полный ужасов рассказ Феррандо, в третьей картине, передающей атмосферу военного лагеря графа ди Луна, и особенно во второй, изображающей лагерь повстанцев.

Хочется отметить хорошее звучание хора (хормейстеры заслуженный артист РСФСР А. Мурин, Л. Тепляков и Б. Шиндер), его действительную роль во всей музыкально-сценической драматургии спектакля.

С наибольшей силой драматическая идея оперы выражена в образе старой цыганки Азучены. Это один из самых глубоких и психологически сложных образов в творчестве Верди. Труднейшую партию Азучены прекрасно исполнила заслуженная артистка РСФСР И. Богачева—певица, обладающая великолепным голосом, высокой вокальной культурой и ярким сценическим дарованием. С большой эмоциональной силой передала она душевную драму, контрастные чувства бедной цыганки: страдания обездоленной, несчастной преследуемой женщины, полную нежности и сердечной тревоги любовь матери, гневную решительность мстительницы. И все это в единстве музыки и сценического действия.

В роли Леоноры—прекрасной и верной возлюбленной Манрико—выступила народная артистка РСФСР Г. Ковалева. В ее исполнении было много привлекательного: красивый

тембр голоса, свободная вокальная техника, сценическое обаяние. Лишь иногда хотелось бы в соответствии с музыкой Верди несколько большей экспрессии и драматизма.

Хорошо, музыкально исполнил партию Манрико заслуженный артист РСФСР В. Кравцов. И все же напомним, что образ трубадура, возлюбленного Леоноры и предводителя повстанцев, соединяет в себе не только лирическое, драматическое, но и героическое начало. Ведь не случайно его знаменитая призывная кабалетта стала своеобразным героико-патриотическим гимном свободолюбивых итальянцев. Думается, что в дальнейшей работе над углублением образа Манрико следовало бы усилить именно эту героическую линию.

Жестоким, властным предстает граф ди Луна в исполнении В. Киняева. Певец обладает приятным сильным голосом большого и ровного диапазона, импозантной внешностью. Вместе с тем, сценическое воплощение роли несколько статично и недостаточно ярко передает борьбу разнохарактерных чувств—всепоглощающей страсти к Леоноре и мстительной, бешеной ревности.

Запомнились и другие исполнители: Л. Романчак (Феррандо), Н. Шубина (Инес), И. Шпагин (Рюиц) и В. Беленко (старый цыган).

Высокое мастерство оркестра театра хорошо известно. И на этот раз он звучал выразительно, сильно, ярко. Может быть, только в некоторых местах хотелось бы большей тонкости нюансировки.

Выше уже говорилось о художественном оформлении, которое удачно передает колорит эпохи и общую драматическую атмосферу оперы. Но все-таки в декорациях не хватает контрастов. А ведь «Трубадур»—опера разительных антитез. Недостаточно было света, оттенявшего мрак, не было той цветовой гаммы, которая бы противостояла темным краскам и усиливала бы звучание высокой гуманистической темы любви, верности, стремления к свободе.

Премьера «Трубадура»—итог большого творческого труда всего коллектива театра. Но это и начало сценической жизни спектакля, начало работы над его дальнейшим совершенствованием. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова имеет немалые заслуги в пропаганде оперного наследия Верди. На его сцене звучали «Риголетто», «Травиата», «Аида», «Бал-маскарад», «Отелло», «Сицилийская вечерня» и сейчас, после почти тридцатилетнего перерыва—«Трубадур».

ВЕЛИКАЯ ПЕВИЦА

Народная артистка СССР Айкануш Багдасаровна Даниелян—выдающаяся представительница советской вокальной школы, яркая звезда армянской оперной сцены. Каждый, кто имел счастье хоть один раз слышать ее в опере или на концертной эстраде, не забудет того высшего эстетического наслаждения, которое она доставляла слушателю. Айкануш Даниелян покоряла не только исключительной красотой своего голоса—сильного, ровного во всех регистрах, богатого красками, не только безупречным мастерством, вкусом и совершенной вокальной техникой, но и удивительной проникновенностью, одухотворенностью исполнения. Обладая «тайна-ми» сценического и особенно вокального перевоплощения, она создала множество совершенно отличных друг от друга портретов оперных героинь. Сколько душевной чистоты, искренности, правды чувств вкладывала она в исполнение роли Ануш в опере «Ануш» Армена Тиграняна. Какой задушевностью, глубокой одухотворенностью, подлинно русской напевностью отмечалось ее исполнение партии Антонида из оперы «Иван Сусанин» Глинки. А с каким царственным величием, достоинством и вместе с тем естественно просто передавала она драму царицы Олимпии из оперы «Аршак Второй» Чухаджяна или раскрывала образ Маргариты Валуа из «Гугенотов» Мейербера. А далее Джильда, Виолетта, Сантуцца... Трудно перечислить все оперные партии, в которых выступала Айкануш Даниелян. И каждый из созданных ее образов—живой человеческий характер—яркий, впечатляющий. А. Б. Даниелян прекрасно умела сочетать в создаваемых ею образах историческую, социальную, психологическую конкретность, богатство деталей, нюансов с обобщающей типизацией, с трактовкой каждой роли в развитии и в соотношении со всей музыкально-сценической драматургией спектакля.

Замечательная оперная певица, Айкануш Даниелян прекрасно владела и труднейшим мастерством камерного искусства. Репертуар ее был исключительно широк и разнообразен, он включал произведения (песни, романсы, вокальные циклы): Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Бородина,

Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Глазунова, Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса, старых итальянских мастеров и многих других. С любовью исполняла она армянские народные песни, произведения армянских композиторов: Комитаса, Спендиарова, Романоса Меликяна, Аро Степаняна и других.

И здесь, в этой имеющей свои законы и особенности области вокального исполнительства, где ни сцена, ни декорации, ни костюмы, ни оркестр не отвлекут ни на минуту слушателя и где все внимание полностью приковано к певице, Айкануш Даниелян находила свои средства выражения. И здесь она всегда была в образе, умела передать самую сущность исполняемого сочинения, достичь полного единства музыкального интонирования и поэтического текста.

Мне посчастливилось общаться с Айкануш Багдасаровной на творческом, общественном поприще и в более узком семейном кругу. Я услышал, будучи еще ребенком, в семье моих родителей о молодой талантливой армянской певице Айкуш, которая училась в Петербургской консерватории по классу пения у известного педагога профессора Ирещкой, что ее высоко ценит сам А. К. Глазунов, что у нее прелестный голос и она превосходно поет. Я в этом скоро и сам убедился, так как она бывала у нас дома и по просьбе старших иногда пела. Значительно позже, уже в 1939 году, я был в Москве на Декаде армянского искусства и встретил Айкануш Багдасаровну в зените творческого успеха и славы. Айкуш выросла в прославленную примадонну Ереванского театра оперы и балета. Я был восхищен ее выступлением в опере «Ануш» и исполнением романсов, особенно Спендиарова. А еще через несколько лет—в 1942—1945 годы—я имел возможность общаться с Айкануш Багдасаровной и в непосредственно творческой, деловой обстановке. В частности, это было связано с работой над тремя постановками в театре оперы и балета им. Спендиарова. Одна из них была постановка только что обнаруженной и восстановленной оперы Чухаджяна «Аршак Второй». Айкануш Багдасаровна была одной из первых, кто сразу же познакомившись по рукописи клавира с оперой «Аршак Второй», сумела оценить ее художественные достоинства. Она горячо поддержала идею ее постановки, заявив, что сама очень хочет спеть партию Олимпиа. Спектакль был поставлен дирижером М. Тавризяном и режиссером А. Гулакяном. Другая постановка, осуществленная также под руководством М. Тавризяна и А. Гулакяна, была опера «Отелло» Верди, где А. Даниелян играла роль Дездемоны. И, наконец, третья—опера Россини «Севильский цирюльник» режис-

сером-постановщиком которой был я, а дирижером Р. Степанян. Айкануш Багдасаровна пела партию Розины. Я был непосредственно связан в различной степени со всеми этими спектаклями и мог видеть работу в них А. Даниелян. Умная, разносторонне образованная, свободно владеющая всеми ресурсами вокального искусства, талантливая певица шла к своим ролям разными, но взаимодополняющими путями. Она знакомилась с эпохой, историческими источниками (и здесь ей помогала ее большая эрудиция); воскрешала в памяти знаменитую трагедию Шекспира и блистательную комедию Бомарше; вновь и вновь вслушивалась в музыку Верди и Россини, стремясь постичь характер претворения и переосмысления ими литературных первоисточников; наконец, знакомилась с режиссерской экспозицией. А затем, используя все это, создавала свой, глубоко индивидуальный, соответствующий ее пониманию и представлению образ. Свежо, молодо, задорно звучал ее голос при исполнении партии Розины, в стремительном движении сменяли друг друга блестящие рулады и выразительные лирические кантилены. Сколько было здесь в интонациях задора и лукавства, гнева и любви. И совершенно иной была Айкануш Багдасаровна в роли Дездемоны. Эту труднейшую в вокальном и сценическом отношении роль она раскрывала во всей сложности душевных переживаний героини, в органичном развитии от поэтического дуэта Дездемоны и Отелло в конце I-го акта до финальной «Песни об Ивушке» и молитвы, предваряющих трагическую развязку.

Встречались мы с А. Даниелян и на лекциях-концертах, которые в те годы систематически проводились в военных госпиталях, в домах культуры, в университете, зооветеринарном институте, в Доме офицеров, не говоря уже о Филармонии. Я выступал в качестве музыковеда-лектора, а она, как всегда являлась украшением концертной программы, сопровождавшей лекцию.

Айкануш Багдасаровна Даниелян была не только превосходной певицей, сыгравшей громадную роль в развитии советского, особенно армянского вокального искусства, но и выдающейся личностью. Ей было присуще высокое гражданское самосознание, чувство обобщенного долга, кровная заинтересованность во всем, что ее окружало и что служило прогрессу в жизни и искусстве. Именно такой яркой личностью человека, артистки она и остается в памяти всех, кто ее знал.

ВОСПЕВШИЙ АРМЕНИЮ

История армянской музыки знает немало имен музыкантов, творчество которых слито в нерасторжимое единство с жизнью страны, судьбой, мыслями, мечтами родного народа. Одним из таких музыкантов был Аро Степанян—глубоко самобытный, талантливый композитор, видный музыкально-общественный деятель, человек высоких духовных и душевных качеств, разносторонних интересов и знаний, умный и широко образованный.

Аро Степанян сыграл большую роль в становлении и развитии музыкальной культуры Советской Армении; он внес в нее неоценимый вклад. Автор пяти опер, трех симфоний, множества песен и романсов, камерно-инструментальных пьес и ряда других произведений, Аро Степанян во многом способствовал обогащению идейного содержания, тематики, жанров, форм, выразительных средств армянской музыки. «Я считаю Аро Степаняна одним из основоположников армянской советской музыки»,—писал Арам Хачатурян.

Творчество Аро Степаняна—тонкого художника, музыканта, обладающего отличным вкусом и высоким мастерством, глубоко человечно, очень поэтично, отмечено близостью народному искусству.

Аро Левоневич Степанян прошел большую содержательную и интересную жизнь. Он родился 25 апреля 1897 года в Елизаветополе (ныне Кировабад, старинное название Гянджа). Население этого живописного, утопавшего во фруктовых садах и виноградниках города, состоявшего в основном из армян и азербайджанцев, выдавало из своей среды немало выдающихся деятелей культуры¹.

Культурные традиции города и семьи благоприятствовали гармоничному развитию способностей одаренного, впечатлительного, вдумчивого мальчика. В доме Степанянов всегда звучала музыка и даже летом, выезжая на дачу в горы, семья увозила на буйволиной арбе рояль.

С юных лет Аро Степанян полюбил неповторимую прек-

¹ Напомним, что из этого города происходили: известный армянский историк XII века Кириак Гандзакеци, баснописец того же века Вардан, автор первого армянского судебника Мхитар Гош, Гянджеви—гянджинец был великий азербайджанский поэт-мыслитель Ниязи. С начала XIX века в городе было немало и русской интеллигенции.

расную природу Кавказа, поэтичные вдохновенные народные песни и танцы, поражавшие мальчика богатством своих мелодий, разнообразием ритма. «Я полюбил армянскую народную песню так, как можно любить мать, друга, любимую девушку,—вспоминал впоследствии композитор.—В ней я слышал голос сердца и души родной страны, отголоски исторических бурь, горестей, радостей и надежд, гнева и мечтаний моего народа. Именно такое отношение к ней как к живому существу сохранилось у меня на всю жизнь».

В эти юные годы Аро узнал произведения М. Екмаляна, Х. Кара-Мурзы, Н. Тиграняна. Особенно большое впечатление оставляла на него музыка Комитаса.

С детских лет мальчик увлекался поэзией, литературой, живописью, играл на рояле, любил импровизировать, петь, к этому времени относятся и его первые пробы пера в области композиции. В 1913 году их показали в Петербурге А. К. Глазунову, который их одобрил, сказав, что у мальчика есть несомненные композиторские способности и что ему необходимо серьезно заняться теорией, сочинением, а затем приехать учиться в Петербургскую консерваторию.

Аро Степаняну было 17 лет, когда разразилась первая империалистическая война. Размеренный патриархальный распорядок жизни семьи Степанянов был нарушен. В армию были призваны старшие братья Аро. По окончании гимназии ушел добровольцем и Аро. Он попал на турецкий фронт, был под Саракамышем, Эрзерумом, не раз смотрел смерти в глаза, видел толпы беженцев, разоренные турками селения, неисчислимые страдания людей. А дальше—отступление. Пешком добрался Аро до Тифлиса. Затем—Северный Кавказ, где он работал в только что созданных органах Советской власти, сотрудничал в пятигорской газете «Красная звезда», участвовал в экспроприации богачей. Аро заболевает сыпным тифом. Поправившись, с большим трудом вновь добирается до Тифлиса. Здесь некоторое время занимается по теории композиции у А. Г. Тер-Гевондяна, по роялю у К. Андроповой, знакомится с Романосом Меликяном. Наконец, осенью 1920 г. Аро попадает в Армению, где только что была установлена Советская власть. Он учительствует в селении Санаин, затем в Ленинакане. Пора скитаний кончилась! Но как в калейдоскопе сменялись в его памяти еще живые впечатления от всего, чему он был свидетелем. Это были жизненные «университеты» Аро Степаняна, оказавшегося уже на заре своей сознательной жизни в водовороте событий большого социально-исторического значения—крушения старого мира и рождения нового. И пусть еще недостаточно осознанно,

по в эти годы уже складывались социальные и эстетические воззрения будущего композитора, его понимание неразрывной связи творчества с действительностью, с жизнью народа, его внимание к человеческим переживаниям, способность видеть жизнь в острых конфликтах. Многие художественные образы в его последующих произведениях oweяны впечатлениями этих лет.

Наконец сбылась мечта Аро Степаняна, в 1923 году возникла возможность выехать в Москву и Ленинград для продолжения музыкального образования. Он поступает в Музыкальное училище имени Гнесиных, в класс композиции М. Ф. Гнесина, а затем становится студентом Ленинградской консерватории по классу композиции В. В. Щербачева. Высокая художественная культура Москвы и Ленинграда, общение с передовыми музыкантами-педагогами—М. Гнесиным, В. Щербачевым, Х. Кушнаревым, Ю. Тюлиным, П. Рязановым—формировали творческую личность молодого композитора, его профессиональное мастерство. С большой любовью и благодарностью вспоминал всегда Аро Степанян своих педагогов. «Великий северный город России—Ленинград... и древняя страна Востока — Армения! Какой разительный контраст. Но как по-своему прекрасны они, как дороги они моему сердцу»,—вспоминал Аро Степанян.

В Москве и Ленинграде молодой композитор овладел основами мастерства, теоретическими знаниями, широким кругозором. Он постоянно посещал концерты, оперные театры, музеи. Любимыми его композиторами стали Бах, Моцарт, Бетховен, Григ, Шопен, Чайковский, Мусоргский, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович.

Воспринимаемая мировая культура органично сочеталась в сознании Аро Степаняна с древней и новейшей художественной культурой Армении, с замечательными памятниками национальной архитектуры, средневековой миниатюрой, с творениями мастеров армянской поэзии, живописи, музыки: О. Туманяна, А. Исаакяна, Мартироса Сарьяна, Комитаса, Александра Спендиарова, Романоса Меликяна.

Летом 1929 года Аро Степанян участвовал в экспедиции (организованной Х. С. Кушнаревым) по собиранию музыкального фольклора в районах Армении. Пешком исходили они деревни от Ленинакана до Еревана, записав на фонографе свыше 350 народных мелодий. «Эта экспедиция помогла мне глубже узнать всю неповторимую красоту моей родины»,—говорил композитор.

В 1928 году в Ленинграде в «Кружке камерной музыки» были исполнены первые два опуса Аро Степаняна (восемь

песен), которые по желанию Глазунова должны были быть повторены у него в директорском кабинете.

А через 3 года они уже прозвучали за рубежом в Германии. «Как красивы были эти песни, всецело вышедшие из глубины народной души. Новый мир раскрылся для слушателей в этих песнях», — писала газета «Neus Manheimer Zeitung» от 27 ноября 1931 г.

В 1930 году Аро Степанян возвращается в Армению и с воодушевлением включается в бурное строительство музыкальной культуры молодой республики. Это был период «бури и натиска» в армянской музыкальной жизни, пора исканий, созидания, смелых планов и свершений. И Аро Степанян принадлежал к тому поколению композиторов, которому пришлось решать в армянской музыке многие актуальные трудные проблемы, выдвинутые новой эпохой.

Он часто выезжал в районы республики, где общался с колхозниками, рабочими, молодежью. Он бывал на выставках художников, в Союзе писателей, в консерватории (где он вел композиторский класс), в опере, филармонии, в Домах культуры. Влюбленный в природу родной страны, он не устал любоваться чудесными лесами Кировакана, Дилижана, суровыми скалами Зангезура, садами Араратской долины, водами Севана. Многие часы проводил он наедине с природой, собирая цветы, ловя бабочек (его коллекция бабочек содержит редчайшие экземпляры).

Натура Аро Левоновича была своеобразна. Мягкий, деликатный, чуткий он, вместе с тем, обладал большой волей, целеустремленностью и сильным характером. Часами он мог увлекательно рассказывать о событиях смешных (это особенно ему удавалось), необычных, а порою и страшных. Но и сам умел и любил слушать, когда встречался с достойным собеседником. А таких около него всегда было предостаточно и среди них такие личности, с которыми он был особенно близок, как Аветик Исаакян, Дереник Демирчян, Христофор Кушнарев, Аршак Адамян и другие. Аро Степанян, например, вспоминал о своих встречах с Дереником Демирчяном в то время, когда они работали над оперой «Кач Назар». «Иногда мы часами сидели, буквально умирая со смеху, представляя себе те или иные комические положения, возникающие в связи с действиями Кач Назара. Много смеялся Д. Демирчян и над моими рассказами о фантастических приключениях Каргадиля».

Память Аро Левоновича хранила великое множество впечатлений, событий, и он каждый раз буквально перевоплощался, рассказывая о них. Любил он музицировать, осо-

бенно со своей неизменной спутницей—женой Лигией Мамаджанян—тонкой камерной певицей, обычно первой исполнительницей его вокальных сочинений.

Много времени отдавал Аро Левонович общественной работе: ряд лет (с 1938—1948) он возглавлял Союз композиторов Армении. Особенно интенсивно работал он на этом посту в годы Великой Отечественной войны, когда Союз композиторов стал в подлинном смысле слова центром и штабом музыкальной культуры республики. Неоднократно избирался А. Степанян депутатом Верховного Совета Армянской ССР, он был делегатом I, II, III-го съездов композиторов СССР. Не раз выезжал Аро Степанян в Москву, Ленинград с авторскими концертами. Бывал за рубежом. В непрерывном творческом горении до последних дней своей жизни он создавал все новые произведения—вдохновенные и оригинальные по мысли, ярко самобытные по языку.

Конечной, основной сферой всей многосторонней деятельности Аро Степаняна было композиторское творчество.

Талантливый композитор—гражданин, человек большого обаяния, разносторонней образованности, отличный рассказчик, Аро Степанян пользовался всеобщей любовью, уважением, авторитетом.

За большие заслуги в развитии музыкальной культуры республики ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств и народного артиста Армянской ССР. Он был награжден орденами и медалями, а его опера «Героиня» удостоена Государственной премии.

Преждевременная смерть прервала жизнь Аро Левонovichа (9 января 1966 г.) в расцвете творческих сил. Это была тяжелая потеря для всей армянской и советской многонациональной музыкальной культуры.

Творческое наследие Аро Степаняна поражает не только количеством созданного, но и богатством содержания, тематики; разнообразием жанров, форм. В его произведениях предстают широкие по масштабам картины жизни: прошлое и настоящее, история, быт, природа, судьбы народа и отдельных людей. Но о чем бы ни писал Аро Степанян, главная тема его творчества—Армения; его произведения проникнуты поистине сыновней любовью и преданностью к матери-родине, глубоким знанием ее художественной культуры, фольклора.

Обычно в творчестве Аро Степаняна подчеркивают ведущее значение лирики. Арам Хачатурян отмечает в его произведениях «проникновенное лирическое дарование, изысканный вкус»; С. Баласанян—«целомудрие и чистоту»; В. Сал-

манов «душевную чистоту, возвышенный поэтический строй». И действительно, глубоко содержательная, одухотворенная лирика занимает большое место в творчестве композитора. В ней раскрывается богатый и сложный мир душевных переживаний, раздумий человека. Здесь композитор продолжает и развивает ту лирическую ветвь армянской музыки, которая была так ярко представлена в сочинениях Комитаса, А. Спендиарова, Р. Мелікяна и др. Порою она поднимается до значения философской лирики.

Говоря о лирике Аро Степаняна, прежде всего надо вспомнить его замечательные песни, романсы, написанные на тексты армянских поэтов, мыслителей, начиная от Наапета Кучака, Мкртича Нагаша, Нагаша Овнатана («Из средневековой поэзии», шесть романсов) и до наших современников (Г. Сарьяна, Ов. Шираза, Сармена и других). Особенно близка композитору была поэзия Аветика Исаакяна. На тексты поэта композитор создал множество песен, романсов, вокальных циклов. Укажу хотя бы на циклы: «Размышления», «Родные воды», «Родине моей».

Большой интерес представляют вокальные циклы композитора на тексты поэтов древнего Востока (арабских, персидских, индусских, китайских, японских).

Много страниц подлинно одухотворенной, психологически углубленной лирики, сердечных излияний, созерцаний природы, тоски по родине содержат прелестные фортепианные пьесы Аро Степаняна, его струнные квартеты, трио, а также медленные части симфоний и отдельные эпизоды в операх.

Но лирика далеко не единственная область творчества Аро Степаняна. Он создает и монументальные произведения, в которых раскрывается широкая панорама освободительной борьбы народа, эпохальные исторические события, встают образы народных героев—и легендарных богатырей, и исторически конкретных рыцарей революции—большевиков.

Это и монументальная эпико-героическая ораториальная опера «Давид Сасунский», (1936 г.) и историко-романтическая опера «Нунэ» (1947 г.), переносящая нас к событиям известного крестьянского восстания тондракийцев. Бессмертному подвигу революционеров-большевиков композитор посвящает симфоническую поэму «Памяти 26 комиссаров» и оперу «Лусабацян» (1937 г.). Опера «Лусабацян» — первая армянская опера о пролетарской революции, о борьбе за Советскую власть. В опере описываются события, связанные со знаменитым майским восстанием, которое Аро Степанян назвал «одной из светлых страниц в истории революционной

борьбы трудящихся Армении». «Лусабацян» по праву вошла в число лучших советских опер на революционную тему.

В ней Аро Степанян решал на армянской почве кардинальную творческую проблему, впервые вставшую с такой силой в 30-е годы перед всей советской оперной культурой.

Говоря о произведениях высокого гражданского звучания, надо назвать также созданные Аро Степаняном в годы Великой Отечественной войны патриотические песни, сонату для скрипки и фортепиано и особенно героико-эпическую Первую симфонию (1944). Патриотизм, ратные подвиги современников связывались в представлении композитора с вековой традицией освободительной борьбы народа. Подобная «переключка эпох» характерна для произведений, созданных в эти годы и другими композиторами (вспомним, например, оперу «Война и мир» Прокофьева). Говоря о своей первой симфонии, Аро Степанян отмечал, что она была задумана «как первая часть симфонической трилогии, посвященной героической истории армянского народа от древнейших времен до наших дней» (позже была написана и Вторая и Третья симфонии). «В частности, в моем сознании,—писал он,—возникали картины «Вардананка», образ самого Вардана Мамиконяна, возглавившего освободительную борьбу народа против иноземных завоевателей».

«Идейная концепция симфонии—как это всегда и было у Аро Степаняна, особенно в его крупных произведениях, отмечена глубиной и благородством, этической возвышенностью, они сродни народному кругу художественных мыслей и образов»,—писал А. Шавердян.

Близки по замыслам опере «Давид Сасунский», Первой симфонии и созданные в последние годы жизни композитора вокальные произведения: «Наши историки», «Наши гушаны» (слова А. Исаакяна), «Песни о хлебе» (слова Варужана), «Каменистый путь борьбы» (слова Сибил), и крупное вокально-симфоническое произведение —оратория «Неумолкаемая колокольная» по одноименной поэме Паруйра Севака.

Выше говорилось о двух сторонах творчества Аро Степаняна—лирике и эпосе, психологической углубленности и высокой гражданственности. Следует еще подчеркнуть, что эти стороны часто взаимодействуют в произведениях композитора между собой, а также с жанровым, драматическим и комическим, сливаясь в некое единство. Это можно заметить и в симфониях, камерных сочинениях, и в операх, в частности в опере «Героиня», посвященной жизни армянского колхоза в послевоенные годы (1949 г.). На колхозную тему написана также «Колхозная кантата» Аро Степаняна.

Аро Степанян обладал тонким юмором, умел подмечать в окружающем черты комического, умел высмеивать людские пороки. Напомним, что он с большим интересом слушал народные «фантазеров», «вралей» (особый вид местного фольклора), записал по памяти их рассказы и опубликовал фантастические измышления одного из них. Комедийный дар Аро Степаняна проявился в ряде его музыкальных скерцо и, главным образом, в социально-сатирической, народно-сказочной опере «Кач Назар» (1933—34 гг.), отмеченной тонким остроумием, а местами и гротеском.

Большое место в творчестве Аро Степаняна занимает тема интернациональной дружбы народов, например, армянского и русского—в опере «Лусабадин», армянского и азербайджанского—в музыке к кинофильму «Горный поток».

Основным истоком, питавшим музыку Аро Степаняна на протяжении всей его жизни, являлось армянское народное творчество в его самых различных видах. Это и, прежде всего, крестьянские песни и отчасти гусанские напевы, городские песни и народная инструментальная, танцевальная музыка.

Аро Степанян был одним из первых армянских советских композиторов, обратившимся к древним пластам армянской музыки—шараканам, тагам. Так, например, в мужественно-величавой музыкальной теме народа, поднявшегося на защиту Родины, (в I-ой части Первой симфонии) использована и переосмыслена тема шаракана «Айсор жоговял». Возвышенная, полифонизированная музыка 2-й части симфонии также напоминает своим интонационным складом древние армянские монодии.

В музыку композитора вошла и новая массовая революционная песня (поэма «Памяти 26 комиссаров», опера «Лусабадин» и другие сочинения).

Все это составляло прочную национальную почву интонационного языка Аро Степаняна. Причем, важно подчеркнуть, что народно-песенный материал сравнительно редко входил в музыку Аро Левонovichа непосредственно, в своем первоначальном виде, как говорится «цитатно», а чаще всего путем широких и свободных опосредований, включаясь в авторские симфонизированные замыслы. Вспомним здесь хотя бы исполненные подлинного трагизма и огромной экспрессии танец Симона-бидзы и плач Соны над трупом Симона (опера «Лусабадин»). Композитор стремился «переплавить» народные ладо-интонационные метроритмические обороты, характерные черты, особенности в закономерности своей собственной музыкальной лексики. Тоже самое можно сказать и об очень своеобразном его речитативно-декламационном стиле,

90

в который вошли типичные особенности армянской разговорной и поэтической речи.

Примеров народности музыкального языка Аро Степаняна можно привести множество. Самым ярким, пожалуй, может служить известная его песня «Эй, Арагац» (на слова А. Исаакяна). Отмеченная подлинной народностью, написанная с большим вдохновением и искренностью, она является одним из лучших сочинений композитора и по праву может быть отнесена к армянской музыкальной классике. В ней все предельно выразительно, художественно закончено, здесь композитор достиг того мудрого самоограничения, которое приходит в пору достижения высшей зрелости и мастерства.

В музыке трудно отделить одно выразительное средство от другого. Мы воспринимаем музыкальный образ целостно. И тем не менее Аро Степанян основой основ музыки считал мелодику. Мелодика его очень выразительна: это и небольшие песенные построения, и широко развитые кантилены (например, ария Нунэ из оперы «Нунэ», ария Назели из «Героини»). Песенность, мелос в произведениях Аро Степаняна часто сближены с речитативом, декламационностью, проникают друг в друга. Свободно применяются им характерные для различных форм армянской монодической музыки приемы интонационного развития (мотивные олевания ладовых упоров, поступенное движение тонов, ритмо-интонационное варьирование и т. п.). Часто применял композитор широкое развитие и драматизацию мелодической линии.

На народно-ладовой основе возникли и очень своеобразный, национально-характерный гармонический язык, и приемы полифонического письма композитора. Различные виды полифонии—от эпизодических имитаций до сложных контрапунктов, стретт, фугато, полимелодических сочетаний—широко представлены в творчестве Аро Степаняна. Укажем хотя бы на хоровую песню «Лусняки ануш» из оперы «Лусабацин», хор тондракийцев из оперы «Нунэ», драматические столкновения в одновременном звучании различных тем в Первой симфонии и т. д.

Гармоническим и оркестровым краскам Аро Степаняна более свойственны мягкий, тонкий колорит, акварельность, хотя временами они и приобретают значительную силу экспрессии и драматизма.

Ритм в музыке Аро Степаняна правда никогда не бывает столь стихийным, бурным, динамичным, как, например, в произведениях Арама Хачатуряна, редко он становится у него ведущим средством формообразования, активного продвижения музыки. Но зато в произведениях Аро Левонovichа

мы ясно различаем ритмы, чутко услышанные композитором в армянском музыкальном фольклоре. Здесь и столь распространенные смешанные ритмы, несимметричные построения, элементы полиритмии, ритмического варьирования, и своеобразные ритмы, рожденные поэтическим творчеством ашугов.

Но, конечно же, яркой национальной характерности и индивидуального своеобразия своего творческого стиля Аро Степанян достиг далеко не сразу, настойчивыми исканиями, упорным трудом. Это было закономерно и вполне естественно. Так, в его ранних сочинениях можно встретить: то слишком рафинированные гармонии, изобилующие хроматизмами, диссонирующими созвучиями, мало соответствующими диатоническим, созданным в народном духе мелодиям, то слишком усложненный по фактуре аккомпанемент, отяжелявший вокальную линию, то вносимые в мелодическую ткань увеличенные, уменьшенные интервалы, мало характерные для армянского мелоса. Со временем музыкальный язык композитора полностью освободился от известной стилистической пестроты и достиг высшей законченности, чистоты и своеобразия..

Чуткость жизненных наблюдений, реалистическая конкретность образов обогащены в творчестве Аро Степаняна широтой художественного обобщения, высоким уровнем идейной проблематики.

Творчество Аро Степаняна пользуется широкой известностью. Его произведения прочно вошли в репертуар выдающихся мастеров, талантливых молодых исполнителей, студентов, школьников. Среди первых исполнителей его крупных произведений—симфоний, опер были дирижеры Пирадов, А. Мелик-Пашаев, М. Тавризян и другие. Его опера «Герония» была удостоена Государственной премии, а опера «Кач Назар» — премии Большого Театра Союза ССР и газеты «Комсомольская правда». Пресса высоко оценивала сочинения композитора.

Не надо забывать, что для своего времени Аро Степанян был смелым новатором, открывавшим новые, еще неизведанные пути в армянской музыке. В частности, он был одним из первых обратившихся в армянской музыке к воплощению историко-революционной и советской тем в музыке крупных форм.

Как человек, художник и гражданин Аро Левонovich Степанян завоевал всеобщую любовь, уважение среди своих коллег друзей, почитателей и последователей. Арам Хачатурян писал Аро Степаняну, что он «в своем творчестве поставил немало творческих проблем, которые молодые компози-

торы успешно развивают, они еще долго будет питаться твоим творчеством». А Эдвард Мирзоян подчеркивал, что «творчество Аро Степаняна—одно из наиболее самобытных явлений армянской музыки. Лучшие сочинения этого композитора-романтика могут быть отнесены к подлинным музыкальным шедеврам».

И действительно, лучшие сочинения Аро Степаняна по праву вошли в национальную музыкальную классику, а память об этом замечательном человеке и художнике навсегда сохранится в памяти всех, кому дорого подлинно высокое искусство.

1972.

БЕССМЕРТНАЯ ЛЕГЕНДА О ЛЮБВИ

Государственный академический театр оперы и балета имени А. Спендиарова осуществил впервые в Армении постановку известного балета «Лейли и Меджнун» Сергея Баласаняна (либретто С. Ценина в редакции театра). Премьера состоялась 24 и 26 ноября. Но интерес к этому произведению возник еще задолго до премьеры. Прежде всего привлекал внимание сам сюжет балета, либретто которого создано по мотивам бессмертной легенды о всепоглощающей любви и трагической судьбе Лейли и Кейса, прозванного Меджнуном—одержимым, безумным от любви. Многочисленные варианты этой легенды широко распространены во многих странах Ближнего Востока, Средней и Юго-Восточной Азии, Закавказья и послужили основой для произведений таких великих поэтов, как Низами, Навои, Физули.

По философской глубине содержания, по силе воплощения гуманистической темы, по исключительной поэтичности и жизненной правде «Лейли и Меджнун» относится к высшим ценностям мировой литературы, в той же мере как «Ромео и Джульетта» или «Тристан и Изольда».

Другое, что привлекало интерес и внимание к балету,—это имя его автора, видного деятеля советской музыкальной культуры, талантливого композитора Сергея Артемьевича Баласаняна.

Творчество С. Баласаняна содержательно и многообразно. Он пишет о прошлом и настоящем, его интересует социальная и нравственная проблематика, образы сказочные и глубоко реальные, драма и трагедия, лирика и бытописа-

ние, он является автором камерных и симфонических произведений, опер и балетов, театральной и киномузыки. Но есть у него и своя лейттема в искусстве. Это — Восток, вдохновенным певцом которого он является в своих сочинениях. Многие из них связаны с Арменией, армянской литературой, поэзией (обработки песен Комитаса, Саят-Новы, «Армянская рапсодия» и «Семь армянских песен» для симфонического оркестра, «Восемь армянских песен» для струнного квартета, романсы на тексты А. Исаакяна, В. Теряна). В начале своего творческого пути С. Баласания работал в Ереване в Государственном драматическом театре им. Сундукияна и написал музыку к ряду спектаклей. Хочется надеяться, что композитору удастся осуществить свое намерение написать оперу или балет об Армении.

Значительную роль сыграл С. Баласания в развитии музыкальной культуры Таджикистана, где им написаны оперы «Восстание Восэ», «Кузнец Кова», «Бахтиар и Ниссо» балет «Лейли и Меджнун» и др. В ряде его сочинений встают художественные образы, связанные с жизнью и культурой Индии, Афганистана, Индонезии («Острова Индонезии», «Афганская сюита», «Афганские картинки», «Рапсодия на темы Рабиндраната Тагора», обработки народных песен Индии, Африки). Причем, жизнь, музыку этих народов С. Баласания познавал не только по книгам, фонозаписям, но и сам неоднократно бывал в этих странах. Так, например, в связи с работой над балетом «Шакунтала» по мотивам драмы гениального поэта-мыслителя Калидасы С. Баласания трижды был в Индии, встречался с Джавахарлалом Неру, а позже и с премьер-министром Индией Ганди. За балет «Шакунтала» С. Баласания был удостоен премии имени Джавахарлала Неру.

Балет «Лейли и Меджнун» — одно из лучших произведений С. Баласания. В нем проявились многие характерные и привлекательные черты творческого стиля композитора. Музыка С. Баласания отмечена тонким восточным колоритом, мелодична, ритмически импульсивна и разнообразна. Она живописна, картина и глубоко лирична. Ей присуще богатство красок, настроений, эмоциональных состояний, драматических контрастов, сопоставление света и теней. Насыщенные большой экспрессией адажио (монологи, дуэты) сменяются сочными бытовыми зарисовками, а праздничные шумные массовые сцены — эпизодами трагическими.

Гармонический и оркестровый язык композитора свеж, богат, красочен. Широко применяет он различные приемы

полифонического письма. Отдельные музыкально-хореографические «номера» объединены в партитуре балета сквозным симфоническим развитием, в котором большую роль играют лейтмотивы, лейттемы.

Мастерски, с большим художественным тактом и вкусом использовал и творчески претворил композитор различные жанры, ладо-интонационные, метро-ритмические особенности, импровизационность и орнаментику, характерные для музыки Таджикистана и некоторых других народов Востока. В музыке балета можно заметить и связи с традициями Чайковского, Стравинского, некоторые общие черты с балетами Хачатуряна. И при всем этом на ней лежит печать ярко самобытного индивидуального авторского стиля Баласаяна.

Балет «Лейли и Меджнун» был создан в 1947 году. Постановленный тогда же в Душанбе, он был удостоен Государственной премии.

Позже в новых редакциях он был показан на Декаде таджикского искусства и литературы в Москве, шел в Самарканде, а в 1964 году поставлен Большим театром Союза ССР. На основе балета был поставлен кинофильм-спектакль («Таджикфильм», 1960).

Коллектив театра оперы и балета им. А. Спендиарова с увлечением работал над балетом С. Баласаяна и создал интересный и яркий спектакль, хорошо принятый зрителем. Балет поставлен молодым талантливым балетмейстером А. Асатрянном, который сумел по-своему перенести на язык хореографии идею и образы замечательной легенды Лейли и Меджнун и выразительную поэтичную музыку С. Баласаяна. Музыкальность — одно из несомненных достоинств спектакля. Другое достоинство в том, что в основе его лежит именно танец. Причем хореография исходит из трех истоков, слитых воедино и составляющих своеобразную лексику балетмейстера. Это пластика движений, чутко подмеченных в плясках народов Востока, в живописных, скульптурных, фресковых изображениях, с одной стороны, свободно претворенные выразительные средства классического балета — с другой, и некоторые элементы стилизованной акробатики. Запоминаются танцы девушек, газелей, подруг Лейли, юношей, охотников, танец с шальями. Хорошо были исполнены арабский танец (заслуженная артистка Армянской ССР Б. Овнанян), мужественные пляски Новфаля (С. Абрамян).

Высоко оценивая разнообразную хореографию спектакля, все же следует указать на слишком частое использование

в ней однотипных «партерных» гимнастических движений. И еще: не слишком ли иногда оживленны и легковесны движения мудрецов в I-й картине?

В центре балета — три главных героя: Лейли, Меджуну и Ибн-Салом. Технически трудное и сложное хореографическое решение их ролей отмечено хорошей выдумкой и фантазией. Здесь танец целиком подчинен раскрытию индивидуальных характеров и большой человеческой драмы. Женственен, исполнен обаяния юности и мягкого лиризма образ Лейли в исполнении заслуженной артистки Армянской ССР Э. Мнацаканян. Народный артист республики В. Галстян создал впечатляющий и трогательный образ Кейса-Меджунуна. Артист прекрасно передает душевную драму, сложные переживания Меджунуна, всепоглощающую возвышенную любовь, восторженность, нежность и отчаяние, безумство. Хорошо выступил в этой же роли Р. Харатян. Его Кейс элегичен. С большим темпераментом и воодушевлением роль Ибн-Салома исполнил О. Диванян. Его хореографический рисунок — острый, рельефный — выразительно передает не только могущество и мужественную красоту Ибн-Салома, но и горечь неразделенной страсти, страдания, доходящую до ярости ревность. Хореографические ансамбли Лейли, Кейса и Ибн-Салома (особенно во 2-м и 3-м актах) насыщены большой экспрессией и драматизмом.

Выразителен финал балета, воспринимаемый как гимн любви Лейли и Меджунуна, которых не смогла разлучить даже смерть. В этом гуманистический, жизнеутверждающий пафос балета.

Большая работа проведена дирижером заслуженным деятелем искусств Армении Ю. Давтяном. Под его управлением достигнуто необходимое соответствие музыки и хореографии, оркестр добился хорошего ансамбля, передачи интонационно-образных контрастов, рельефно «проводятся» лейтмотивы, лейттемы в их развитии и столкновениях.

Художник — заслуженный деятель искусств республики С. Арутюнян создал лаконичное, обобщенное, условное, свободное от бытовой и сюжетной детализации оформление спектакля. На протяжении всех трех актов один и тот же «задник», один и тот же хорошо обыгранный станок, меняются лишь отдельные скупые детали (минарет, кипарисы, арка, колонны и т. п.). Все это оживает, включается в атмосферу спектакля благодаря свету, который вносят и разнообразную окраску, и соответствующее настроение. Наиболее удачны в этом отношении 2-й и особенно 3-й акты. В I-м же акте не хватает воздуха, простора, солнца. Задник здесь



Сцена из оперы «Аршак Второй» Чухаджяна. К странице 27.



Павел Лисицян в роли царя Аршака. К странице 27

явно давит и ограничивает пространственные возможности сцены.

Интересны разнообразные костюмы, выполненные по эскизам балетмейстера С. Асатряна. Они сделаны со вкусом, удобны для танца, живописны и красочны. Быть может, лишь некоторые из них несколько выпадают из общего стиля спектакля.

В целом новая постановка — несомненная творческая удача театра. Но не надо забывать, что всякая премьера — не только завершение, . итог работы над новым спектаклем. Это одновременно и начало его сценической жизни, начало его дальнейшего совершенствования.

1973

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР И СОВРЕМЕННОСТЬ

Оперу и балет справедливо относят к высшим формам художественного творчества, дающим композиторам огромные возможности художественного отображения действительности, воплощения высоких замыслов, сильных драматических конфликтов, возможность обращения к широкой аудитории.

«Я отношу музыкальный театр и, конечно, прежде всего оперу и балет к высшим формам художественного творчества. Синтез музыки, сценического действия, хореографии, декоративной живописи и архитектуры... какие широкие возможности открываются перед искусством». Эти слова, сказанные классиком армянской художественной культуры Мартиросом Сарьяном, приобретают особый смысл, если учесть, что он был не только выдающимся мастером кисти, но и признанным главой национального театрально-декоративного искусства. К тому же в этих словах — отражение не только личного отношения М. Сарьяна к музыкальному театру, но и особого постоянного интереса к этому виду искусства со стороны широкой общественности Армении.

Ведь не случайно, что даже в прошлом, когда в дореволюционных условиях становление армянской музыкальной культуры наталкивалось на непреодолимые трудности, почти все первые композиторы-профессионалы обращались к идее создания музыкально-сценических произведений, и в особенности к опере, как своеобразной «общественной трибуне»

97

(Тигран Чухаджян, Комитас, Армен Тигранян, Александр Спендиаров и другие).

После же установления Советской власти, когда в Армении возникли самые благоприятные возможности для свободного развития художественной культуры, наступила пора расцвета национального оперного и балетного творчества. Уже в 1933 году был создан первый в Армении Государственный Оперный театр, впоследствии ставший Ордена Ленина Академическим театром оперы и балета им. Спендиарова. Систематически стали подготавливаться музыкальные и театральные кадры. Творческими усилиями композиторов Советской Армении создавались оперы и балеты различные по тематике, жанрам, авторским почеркам. В условиях все крепнущих взаимосвязей музыкальных культур народов СССР в Армении на национальной почве решались многие творческие задачи, выдвинутые перед всем советским искусством. В частности, шли настойчивые поиски возможностей воплощения новых тем, рожденных революционной эпохой. Происходил процесс овладения профессиональным мастерством, принципами музыкально-сценической драматургии, национальным своеобразием выразительных средств; накапливался опыт, складывались свои традиции, прокладывались основные пути и направления развития армянского музыкального театра. Лучшие оперы и балеты, созданные А. Спендиаровым, А. Тиграняном, А. Тер-Гевондяном, А. Степаняном, А. Хачатуряном, А. Айвазяном, Л. Ходжа-Эйнатовым, А. Бабаевым, Гр. Егиазаряном, Э. Оганесяном и другими, вошли в историю советского музыкального театра как самостоятельная, интересная, содержательная глава. Опера и балет становились значительным явлением духовной жизни страны.

Но развитие искусства редко происходит по прямой неуклонно восходящей линии. Это сложный процесс. Нетрудно заметить, что и в истории армянского музыкального театра были периоды более или менее интенсивного развития. Так, в частности, в 50-х и в первой половине 60-х годов оперное и балетное творчество армянских композиторов, несмотря на отдельные удачи, стало в целом отставать от стремительного темпа развития нашего общества, от духовных запросов советских людей. В эти годы наиболее смелые и интересные творческие искания и открытия в армянской музыке сместились в область симфоническую и камерно-инструментальную. К тому были, конечно, свои причины, которые требуют специального освещения.

На четвертом и пятом съездах композиторов Армении

ни сказывалось беспокойство по поводу известного застоя в этой важной области музыкального творчества и выдвигались задачи, связанные с необходимостью достичь здесь решительного перелома.

И вот сейчас (особенно после седьмого съезда композиторов Армении (1973, декабрь) и Пятого Съезда Союза композиторов СССР (апрель, 1974) мы имеем возможность проанализировать творческие достижения и недостатки оперного и балетного творчества последних лет, осмыслить процессы, тенденции развития, проблематику.

Оценивая взором оперное и балетное творчество армянских композиторов за последние 5—10 лет, не можешь не заметить с чувством глубокого удовлетворения, что оно значительно активизировалось, что в нем происходят интересные процессы, приток новых сил, особенно молодых, принеших с собою свежую струю. Активнее, настойчивее и последовательнее стали поиски новых тем, сюжетов, жанровых, композиционных решений, новых выразительных средств.

Прошедшие годы ознаменованы в нашей стране событиями громадного исторического значения. Всенародным праздником отмечались 50-летие Великой Октябрьской Социалистической революции, 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, 50-летие образования СССР, а также 50-летие установление Советской власти в Армении. Грандиозную программу коммунистического строительства наметил и разработал XXIV-ый Съезд КПСС.

Естественно, что это не могло не вызвать большого творческого подъема и у композиторов Советской Армении, не могло не привлечь с новой силой их внимания к таким важным темам нашего искусства, как: Революция, Народ, Партия, Ленин.

За сравнительно короткий срок в Армении были созданы и поставлены три оперы, посвященные революции, гражданской войне и борьбе за установление Советской власти. Три оперы—три совершенно различных решения¹. Уже первая из них — «Огненное кольцо» Авета Тертеряна своей музыкально-сценической драматургией и композиционным строением позволяет усмотреть совершенно новые возможности вопло-

¹ Ранее революционная тема в армянском музыкальном театре решалась более однозначно, по существу следуя первому опыту в этом плане в армянской музыке—опере А. Степаняна «Лусабадин», созданной в середине 30-х годов.

щения в армянском музыкальном театре революционной темы и новую трактовку самого оперного жанра. Созданная по известной повести Б. Лавренева «Сорок первый» и пламенным стихам Егише Чаренца, она написана в лаконичной, обобщенной, активно симфонизированной форме, музыкальным языком обостренно-экспрессивным, выразительным и вместе с тем плакатно-броским, графически четким. В драматургии оперы, как сценарной, так и музыкальной, ощущается связь со своеобразно переосмысленным революционным театром Брехта, Маяковского и, наряду с этим, с некоторыми приемами античной трагедии (использование хора как голоса народа, времени, как свидетеля и комментатора событий и отношения к ним автора). Революционная символика, широта метаморфических ассоциаций, приподнятая патетика речи поэта-трибуна органично взаимодействует в музыкально-сценическом действии с углубленным психологизмом, «драмой чувств». В привычные оперно-симфонические формы убедительно вплетены: ораториальное начало, драматизированная условная хореография и чтец (спикер).

В другой опере—«Крушение» Геворка Арменяна (по драме А. Араксманяна «Розы и кровь») — тема классовой борьбы в годы гражданской войны в Армении раскрывается в остро драматизированной, концентрированной форме, через поступки, столкновения и психологические переживания действующих лиц. Здесь также большую роль играет напряженное симфоническое развитие, органично подводящее к кульминационной сцене «Крушение» (партизаны пускают под откос белогвардейский бронепоезд). Наконец, третья опера—«Человек из легенды» Григора Ахиняна—историко-революционная хроника, связанная с жизнью и борьбой пламенного большевика-ленинца Камо. В обилии быстро сменяющихся картин, сцен, эпизодов можно заметить черты кадровой драматургии, перенятой из кино.

Впервые в армянском музыкальном театре нашла воплощение и тема Великой Отечественной войны. Это балет Константина Орбеляна «Бессмертие», посвященный памяти Героя Советского Союза Унана Аветисяна, написанный как своеобразная хорео-симфония, с напряженным симфоническим развитием, противоборством музыкально-сценических образов войны, вражеского нашествия с одной стороны, и патриотизма, мужества, героического подвига народа — с другой. Правда, в балете «Бессмертие» (как и ранее в постановке балета на музыку «Героической баллады» для фортепиано с оркестром Арно Бабаджаняна) тема Великой Отечественной войны решена в условной, символической, ал-

легорической форме. Армянским композиторам и театру оперы и балета им. Спендиарова еще предстоит воплотить в музыкальном театре эту благородную, бессмертную тему в образах жизненно конкретных, чему в большей мере может способствовать использование творческого опыта композиторов братских республик и особенно РСФСР (Прокофьева, Кабалевского, Жиганова и других).

О крепнущих связях музыкально-театрального творчества с нашей действительностью свидетельствуют и другие произведения. Послевоенной жизни молодежи Советской Армении посвящен балет Григория Егиазаряна «Озеро грез». Яркая самобытная музыка балета красочна, отмечена мягким лиризмом, насыщена интонациями армянской народной песни и танца. Всенародная стройка знаменитого Арпа-Севанского канала, трудовые свершения советских людей вдохновили композитора Григория Ахиняна на создание только что законченной им оперы «Цовинар». Современной теме посвящен также балет Степана Шакаряна «Зависть».

Армянский музыкальный театр всегда был связан с народными сказаниями, легендами, с той областью аллегорий, где запечатлелись в широких художественных обобщениях жизнь народа, его мудрость, идеалы, чувство красоты. Следуя этой традиции, например, Григорий Ахинян несколько ранее написал три поэтических, отмеченных сочным национальным колоритом одноактных балета на поэтические тексты Ованеса Туманяна «Ахтамар», «Лореци Сако» и «Ивушка». В последнее время и здесь наметились некоторые новые тенденции. Показательна в этом отношении сатирическая опера-памфлет Эрика Арутюняна «Сказка для взрослых», написанная по мотивам «Капли меда» классика армянской литературы Ованеса Туманяна. Характерен современный антимилитаристский аспект трактовки сюжета автором оперы: в ней обличаются война, насилие, агрессия, утверждается идея борьбы за мир, за солидарность людей доброй воли. В опере взаимодействуют самые различные жанровые признаки (явление полижанровости): народная песня и танец — с эстрадной, оперной и симфонической музыкой, бытовые, сказочные картины с элементами комедии дель арте и современной публицистики.

Любопытен и опыт создания композитором Юрием Казаряном сказочно-сатирического балета «Сотворение мира» по мотивам карикатур известного современного французского художника Жана Эффеля.

Особый интерес представляет балет Эмина Аристакесяна «Прометей» (по Эсхилу). Идея подвига, борьбы за сво-

боду и счастье человечества, протест против жестокой власти богов, социальной несправедливости придают этому произведению высокое гуманистическое звучание. Весь образный строй балета потребовал музыки волевой, мятежной, драматургии, приближающейся по своим масштабам, характеру и напряженности развития к жанру героико-трагической симфонии.

Дальнейшее интенсивное развитие получила в современном армянском оперном и балетном творчестве историческая тема. Только что законченный Григорием Егназаряном балет «Ара Прекрасный и Семирамида» посвящен древней Армении. Это монументальное красочное полотно написано в характерном для композитора эпико-лирическом жанре.

В двух других произведениях историческая эпоха, судьба народа тесно переплетены с жизнью великих музыкантов. Социальные катаклизмы, освободительная борьба народа раскрываются через судьбу гениальных художников, а личность художника осмысливается в аспекте эпохальных событий. Историческая драма и трагедия личности, эпическое и лирическое слиты воедино.

Первое из этих произведений—опера «Саят-Нова» Александра Арутюняна, рассказывает о жизни и трагической судьбе замечательного поэта, ашуга Саят-Новы. В опере раскрывается многогранный образ Саят-Новы, художника, гражданина, патриота, беззаветно преданного народу, родине, человека, охваченного глубоким всепоглощающим чувством любви. Идеи высокого общественного долга художника, его служения народу, органично переплетены со сквозной лирической темой, а лирика, соответственно развитию драматического действия, приобретает характер лирики философской, гражданской. В выразительной, поэтичной и вместе с тем отмеченной драматизмом музыке оперы уместно, с художественным тактом и вкусом использованы и творчески претворены подлинные мелодии Саят-Новы. Они приобретают значение лейттем, развиваются, модифицируются: их интонации, отдельные попевки пронизывают собою всю музыкальную ткань оперы.

Идея кровной связи художника-творца и народа утверждается и в балете Эдгара Оганесяна «Антунис», созданном в связи со 100-летием со дня рождения основоположника армянской композиторской школы Комитаса¹. Выразительная,

¹ Ранее идея—писатель и народ, художник и эпоха—были затрону-

полная образно эмоциональных контрастов музыка балета органично связана с армянским народным мелосом, с песнями Комитаса, на основе которых композитор создал развернутые симфонизированные формы, насыщенные большим драматизмом. От одной кульминации к другой и к завершающему финалу неуклонно идет нарастание музыкально-хореографического действия. В балете «Антуни» дается новое решение идеи синтеза искусств: симфонической музыки крупных форм, хореографии и развернутых ораториальных форм типа Реквиема. До «Антуни» Э. Оганесяном были созданы интересные балеты «Мармар», «Ночной октиорн», «Вечный идол», сейчас он заканчивает новый балет «Давид Сасунский» по героическому эпосу армянского народа.

Говоря о работе за последние годы армянских композиторов в области оперы следует так же назвать социальную сатирическую оперу А. Айвазяна «Господин Минтоев в Париже» (по драме А. Ширванзаде), обличающую и осмеивающую жизнь, нравы армянской буржуазии, бежавшей от революции в эмиграцию, оперу «Хозяин и работник» А. Кочаряна, а также ряд детских балетов Б. Саккилари «Мойдодыр» (2-ая редакция), Ю. Казаряна «Розовый город» (телебалет), Э. Мигранян «Башмаки Абу-Гасана», балеты «За счастье» и «Девушка и смерть» (по Горькому) Р. Давтяна.

Если же говорить о новых творческих замыслах, то и они достаточно разнообразны: так, например, А. Арутюнян начал работать над комической оперой «Высокоchtимые попрошайки» (по Пароняну), А. Тертерян над балетом «Ричард III» (по Шекспиру), Э. Оганесян, как уже говорилось, над балетом «Давид Сасунский».

В одной статье, конечно, нет возможности дать подробный разбор всех произведений, созданных в Армении в последние годы.¹ Но приведенный обзор позволяет суммировать некоторые наблюдения, увидеть новые тенденции, сделать определенные выводы.

Прежде всего бросается в глаза возросший интерес и внимание армянских композиторов, работающих в области оперного и балетного творчества, к современной советской

ты в опере Геворка Арменяна «Хачатур Абовян», посвященной основоположнику армянской классической литературы.

¹ Этому посвящен подготовленный к печати III-й том нашей книги «Армянский музыкальный театр».

теме, внимание к сложным социальным, нравственным, гражданским проблемам. Причем, это чувство современности проявляется и при создании произведений, сюжетно связанных с далеким прошлым. Это сказывается в самом осмыслении явлений прошлых времен с позиции советского художника, в своеобразной «связи времен», в способности увидеть и понять в исторически временном широкие обобщения, актуальную проблематику, волнующую человечество и сегодня. Тенденция эта, глубоко, ярко и последовательно проведенная Арамом Хачатуряном в его балете «Спартак», получает свое дальнейшее развитие и в произведениях более молодых армянских композиторов (например, в опере «Сказка для взрослых» Э. Арутюняна, балетах «Вечный идол» и «Антуни» Э. Оганесяна). Говоря о некоторых новых тенденциях в оперном и балетном творчестве армянских композиторов, следует отметить и усиление интереса к внутреннему (интеллектуальному и психологическому) миру человека, к передаче «диалектики чувств», стремление к большой обобщенности, лаконизму, концентрированности драматургии и художественной формы.

Нельзя не заметить и значительного расширения круга тем, сюжетов, литературных источников, послуживших основой для либретто новых опер и сценариев балетов. Идут настойчивые поиски новых композиционных решений, целостной музыкально-сценической драматургии, сближения и взаимопроникновения жанров (опера-оратория, хорео-симфония, телебалет и т. п.). Анализ современных армянских оперных и балетных партитур дает интересный и очень показательный материал в этом отношении.

В музыке опер и балетов авторы все чаще обращаются к крупным, обобщающим музыкальным формам, в частности, к полифоническим (фуга, пассакалия и т. п.), к приемам сквозного тематического развития, симфонизации. Примечательно, что здесь нашло своеобразное предомление (конечно с учетом жанровой специфики) и то новое, что было найдено в предыдущие годы в армянском симфоническом и камерно-инструментальном творчестве.

Немало интересного можно заметить и в области поисков новых музыкальных выразительных средств и их драматургического осознания. Это касается всего ладо-интонационного строя, гармонии, полифонии, широкого применения остинатных форм, драматургии ритма, тембра и других современных средств выразительности, словом всей современной «музыкальной технологии».

Многие произведения дают представления об интересных

и плодотворных поисках обновления и расширения музыкального языка, выразительных средств. Причем, основным неисчерпаемым источником этого процесса остается живая интонационная среда народной музыки в ее самых различных разветвлениях, начиная от крестьянской, гусано-ашугской песни, народной инструментальной музыки, древних эллических мелодий, тагов и до героической революционной, современной массовой песни. Меняются лишь аспекты подхода и методы претворения их в индивидуальном творческом почерке композиторов, различные формы взаимосвязей с современными прогрессивными приемами композиторского письма. Как и в других жанрах армянского музыкального творчества, так и здесь эти связи приобретают все более свободно опосредованный характер. Немалую роль в этом процессе интонационного обогащения музыкального языка играет и чуткое вслушивание, и вдумчивое постижение интонаций разговорной и поэтической (О. Туманяна, Е. Чаренца и других) речи.

Анализ музыки современных опер и балетов армянских композиторов дает множество примеров такого различия принципов и приемов использования и претворения народных интонаций, «вкоренившихся в сознание композиторов как свой язык» (Б. В. Асафьев). Это, в одном случае, чутко подчеркнутые «периферийные» признаки народной музыки, а в другом — постижение, переосмысление ее более глубинных особенностей (жанровых, ладо-интонационных, метро-ритмических, композиционных). В одних случаях внимание композитора направлено на то, чтобы сохранить в чистоте и «незамутненности» подлинные образцы народного мелоса, или создать близкую народной по духу, характеру, стилю, свою музыку, конечно, обогащенную средствами современного композиторского письма. В произведениях других эти связи более далекие и свободно опосредованные. Конечно, каждый из этих методов, приемов закономерен в живой творческой практике и, конечно же, в каждом конкретном случае решают талант и мастерство композитора.

Многообразие творческих направлений, стилей, индивидуальных почерков — одна из характерных особенностей современного советского, в частности, армянского композиторского творчества. Например, произведения Арно Бабаджаняна захватывают темпераментом, патетикой сильных страстей, а А. Арутюняна привлекают лирической насыщенностью, поэтичностью, чистотой красок. Для Г. Егиазаряна, Гр. Ахиняна характерны живописная красочность, яркий, сочный оркестровый колорит, а для Г. Арменяна — драматическая насыщен-

ность. Глубиной, тонкой интеллектуальной культурой, смелостью замыслов и выразительных средств отмечено творчество Э. Оганесяна и А. Тертеряна; Э. Аристакесяну присущи напор, воля, энергия.

Некоторые авторы тяготеют к щедрой многокрасочной палитре, другие к чистым акварельным краскам, третьи к графичности линейных построений; одни считают, что «душа музыки» — мелодия, другие — что в наш динамичный век основным выразительным элементом является — ритм. Одни, как уже говорилось, ищут пути интонационного обогащения в крестьянском, ашугском мелосе, в городской песне, другие — в древнейших пластах армянской монодии, третьи — в «интонациях и ритмах» нашей революционной эпохи. Иные же все еще полагают найти пути интонационного обновления чисто умозрительными экспериментами.

Конечно, любая классификация здесь условна и далеко не полна. Но в чем-то и показательна, еще раз свидетельствуя о многогранности современного армянского композиторского творчества. Наряду с этим, нельзя не увидеть и то общее, что объединяет армянскую композиторскую школу и роднит ее со всем советским многонациональным творчеством. Это, прежде всего, единство мировоззрения, социальных идеалов, эстетических позиций, единство метода социалистического реализма.

Благодаря прочной опоре на народную музыку, на широкие традиции национальной художественной культуры, творчество армянских композиторов отличается яркой национальной почвенностью, большим своеобразием музыкального языка. Кстати, говоря о широком претворении традиций национальной художественной культуры в современном оперном и балетном творчестве, мы имеем в виду многообразные стороны этой проблемы. Это, в частности, тематика, сюжеты, драматургические и поэтические образы, литературные источники либретто и сценариев. Здесь речь идет и о народном эпосе, и о драматургии Ширванзаде, и о поэзии О. Туманяна, Е. Чаренца и т. п. Это и наиболее устойчивые традиции, сложившиеся в армянском оперном и балетном творчестве — традиции Армена Тиграняна, Александра Спендиарова, Аро Степаняна и Арама Хачатуряна. Причем, эти традиции в последнее время все смелее переосмысливаются и насыщаются новыми исканиями и открытиями.

Вместе с тем, шире стали в последние годы и международные, интернациональные связи армянского музыкального театра, претворения в нем опыта мировой культуры. Это легко заметить и в тематике (Эсхил, Калидаса, Шекспир

Ж. Эффель, Б. Лавренев), и в своеобразно претворяемых традициях и опыте мировой театральной* и музыкальной культуры от античной трагедии, комедии дель арте до театра Брехта, Маяковского, от Стравинского, Бриттена до Прокофьева и Шостаковича.

О несомненных достижениях армянских композиторов свидетельствует и значительное расширение географической границы сценической жизни новых опер и балетов, поставленных в ряде городов Советского Союза и за рубежом.

Новые оперы и балеты армянских авторов удостоены Государственных премий, премий и дипломов на Всесоюзных конкурсах, посвященных 50-летию Великого Октября, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Все это свидетельства проделанной большой работы и определенных успехов композиторов Советской Армении, отмеченных кстати и в резолюции недавно прошедшего VII-го съезда композиторов Армении.

И все же нельзя пройти мимо остающихся еще не решенных задач, непреодоленных трудностей, встречающихся недостатков. Еще много интересных и важных тем, выдвинутых самой жизнью, остаются вне поля зрения армянских композиторов, работающих над новыми операми и балетами, или затрагиваются недостаточно. Это многообразнейшая жизнь советского общества, героика трудовых подвигов, творческих свершений советских людей, покоряющих космос, пролагающих пути в Антарктиду, строящих гигантские заводы и гидростанции, стоящих на страже наших границ, делающих важнейшие открытия в науке. Богатый духовный мир нового человека—строителя коммунизма, его мысли и чувства, его лирика и поэзия раскрыты в армянском музыкальном театре еще недостаточно глубоко и полно: А сколько интересного и важного содержит в себе полная драматизма и волнующих событий современная международная жизнь, освободительная борьба народов, их растущая солидарность в борьбе за мир.

Важно лишь, чтобы любая из этих тем входила в искусство не пассивно—описательно, не риторически-декларативно (как это подчас бывает), а в подлинно художественных, реалистических образах, волнующих, впечатляющих. Надо помнить, что для истинного, большого искусства важны не внешние признаки, атрибуты действительности, не «преходящие», «сиюминутное», а ведущие тенденции эпохи, главное в жизни общества, в отношениях и внутреннем мире людей. Иначе говоря, не мелкое правдоподобие, а большая правда жизни. Конечно, это требует большого таланта, мастерства и все

более глубокого исследования, познания жизни, нахождения новых путей и средств ее художественной типизации, глубокого овладения методом социалистического реализма. Это требует ясного понимания и огромного воспитательного, нравственного значения оперного и балетного искусства.

Еще не все музыкально-сценические жанры получили достаточное развитие в современном армянском оперном и балетном творчестве. В частности, мало уделяется внимания столь любимым народом жанрам лирической, комической оперы, а также тающим в себе большие возможности кино, и теле-оперы, и балету.

Не все отмеченные ранее произведения равноценны в художественном отношении. При общем значительно возросшем уровне композиторского мастерства встречаются еще досадные просчеты в сценарной и музыкальной драматургии, в использовании возможностей оперного и балетного искусства. В некоторых случаях либретто страдают рыхлостью драматургии, недостаточной убедительностью развития («Сказка для взрослых», «Озеро грез»), перегруженностью второстепенными персонажами и ситуациями («Крушение»), ослаблением социально-публицистической заостренности («Господин Минтоев»).

В опере «Человек из легенды» при наличии отдельных удачных мест, связанных с раскрытием образа главного героя (например, сцена в больнице), все же этому образу недостает цельности, возвышенности и того пафоса революционной романтики, которые так характерны для истинного «рыцаря революции» — Камо.

Некоторой разностильностью страдает опера «Сказка для взрослых», сочетание в ней самых различных жанровых признаков и стилевых приемов не всегда достаточно органично. Балетам же «Прометей» и «Бессмертие» порою недостает необходимой экономии выразительных средств, «мудрого самоограничения», целесообразного распределения кульминаций, что приводит иногда к чрезмерному и неоправданному перенасыщению звуковой палитры в ущерб разнообразию и богатству оттенков.

Не надо забывать, что современный советский музыкальный театр — театр высоких идей, глубоких жизненных конфликтов, сильных характеров, что он в особой степени требует динамики, лаконизма, экспрессии, внутренней драматургической логики, законченности формы.

И еще один упрек, впрочем, адресованный не композиторам, а Ереванскому театру оперы и балета им. А. А. Спендиарова. Имея несомненные большие заслуги в развитии армянского музыкально-сценического искусства, осуществив большое количество постановок опер и балетов армянских авторов, театр вместе с тем не всегда достаточно по-хозяйски бережно относится к своему национальному репертуару. Некоторые армянские оперы и балеты, хорошо принятые общественностью, высоко оцененные прессой и даже удостоенные премий и дипломов фактически выпали из репертуара театра. Вызывает также сожаление, что некоторые новые оперные и балетные спектакли армянских композиторов были поставлены неряшливо, без достаточной выдумки. Между тем, театр обладает всеми возможностями для того, чтобы осуществлять постановки высокой музыкальной, сценической, художественной культуры. В этом он нас убеждал не раз, убеждает вновь двумя новыми спектаклями последнего времени — постановками балетов «Лейля и Меджнун» С. Баласаяна и «Гаянэ» А. Хачатуряна.

В последние годы почти совершенно не производится плановая фондовая запись армянских опер и балетов, а также их телесъемки.

На своем седьмом съезде композиторы Армении обсудили среди других вопросов и состояние, задачи, перспективы развития армянского музыкально-театрального творчества. Отмечая «значительные успехи, достигнутые армянскими композиторами в создании крупных музыкально-сценических произведений—опер, балетов»¹, съезд в своей резолюции наметил и конкретные пути преодоления имеющихся недостатков.

Творческая инициатива и активность армянских композиторов, непрерывно возрастающий уровень их мастерства, наконец, принципиально важные успехи, достигнутые ими в создании новых опер и балетов, вселяют уверенность в том, что в процессе дальнейшего развития имеющиеся недочеты будут преодолены и в этой сложной и трудной области музыкального творчества будет достигнут новый подъем, отвечающий высоким требованиям, предъявляемым к искусству нашим временем, народом, партией.

1973

¹ Из резолюции УП съезда Союза композиторов Армении.

БАЛЕТ, ОЗАРЕННЫЙ СОЛНЦЕМ

Балет «Гаянэ» — выдающееся творение музыкально-хореографического искусства XX века, одно из тех произведений, в которых утверждались эстетика советского балета, высокие художественные принципы реализма и народности, кровная связь с национальными истоками и подлинный интернационализм, истинное вдохновение и мастерство.

Созданный в суровые годы Великой Отечественной войны (премьера его состоялась в Перми 3 декабря 1942 года на сцене эвакуированного в этот город Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова), балет «Гаянэ» сразу же был воспринят как значительное и яркое явление советской художественной культуры. Проникнутый чувством любви к Родине, верой в жизнь, в торжество правды и справедливости, он воспел нового человека, новую Армению, братскую дружбу народов и одновременно обличал предательство, измену. Всем своим содержанием, образным строем балет «Гаянэ» был неразрывно связан с нашей действительностью, затрагивал актуальную гражданскую и нравственную проблематику. Он был по достоинству признан одним из лучших балетов на современную советскую тему и в 1943 году удостоен Государственной премии.

Музыка «Гаянэ», созданная замечательным композитором Арамом Хачатуряном, давно уже вошла в классику нашего музыкально-хореографического искусства. Словно озаренная ослепительными лучами южного солнца, сверкая и переливаясь красками, она насыщена громадной силой жизнеутверждения. Поражают ее мелодическое богатство, стремительная динамика ритма, щедрость гармонических и оркестровых красок.

Три стихии питают музыку этого балета, органически сливаясь в высоком художественном единстве. Одна из них — армянские народные песни и танец, чутко и бережно использованные, развитые композитором. Другая — также глубоко и творчески претворенная композитором — передовые традиции и богатый опыт классического балета (прежде всего Чайковского), достижений в этой области советских композиторов (главным образом Прокофьева). Наконец, третья стихия, подчинившая себе первые две, — могучий, самобытный талант самого Арама Хачатуряна, неповторимое своеобразие его творческой индивидуальности, стиля, почерка.

В своих симфониях, концертах, рапсодиях и других сочинениях А. Хачатурян решал важную, выдвинутую самой

историей, задачу создания и развития на основе интонаций, жанровых, композиционных особенностей армянской народной музыки крупных симфонизированных форм. По этому пути он шел и в своем балете «Гаянэ».

И действительно, музыка «Гаянэ» воспринимается не только как музыкально-хореографическая рапсодия со смеющимися картинами, чередующимися «номерами», но и как произведение, проникнутое сквозным симфоническим развитием, основанном на образных контрастах, драматических коллизиях, сильных эмоциональных кульминациях.

Со времени первой постановки «Гаянэ» прошло более 30 лет. Музыкальное искусство за это время прошло громадный путь развития. Возникали новые творческие течения, направления, менялись вкусы, вступали в строй новые поколения композиторов. Но музыка балета, выдержав испытание временем, сохранила и сегодня свою жизненную силу, непреходящую эстетическую ценность.

С неизменным успехом балет идет во многих театрах Советского Союза и за рубежом. Симфонические сюиты из «Гаянэ» завоевали всемирную известность.

Сценическая история балета «Гаянэ» сложилась своеобразно. Высокие художественные достоинства, многоплановость партитуры Хачатуряна давали возможность каждому театру находить, отбирать, подчеркивать в своих постановках те стороны, которые были ему наиболее близкими. К тому же отдельные недостатки первого либретто (К. Державина), перегруженность действия, рыхлость драматургии, известный схематизм в обрисовке некоторых действующих лиц, также побуждали искать новые сюжетные, сценарные, хореографические решения. Несовершенство первого либретто ощущал и сам композитор, принявший активное участие в работе театров над созданием новых постановок «Гаянэ».

В исканиях, экспериментах возникало немало интересного, подлинно творческого, способствующего более глубокому раскрытию красот музыки Хачатуряна. Но и—спорного, а порою и шедшего вразрез с партитурой композитора, сужавшего ее идейно-образный строй.

И вот теперь новая постановка, осуществленная Ереванским ордена Ленина академическим театром оперы и балета та имени Спендиарова, предложившим свою новую творческую интерпретацию. Автор либретто и постановщик Вилен Галстян трактует балет «Гаянэ» как лирическую драму, утверждающую тему духовной красоты человека, всепобеждающей силы любви.

Спектакль очень красочен, поэтичен, от него веет светом,

радостью, молодостью чувств. Рядом с признанными мастерами в нем уверенно выступила и талантливая молодожь. Хореографическая сторона спектакля привлекает своей музыкальностью. Каждый танец, вся пластика движений, композиция мизансцен возникают из чуткого прочтения партитуры А. Хачатуряна. Ценно и то, что балетмейстер, избегая каких-либо элементов пантомимы, иллюстративных жестов, чрезмерно подчеркнутой мимики, основным выразительным средством раскрытия содержания делает именно танец. Отсюда многообразие хореографической лексики, возникающей на основе снитеза народно-танцевального искусства и классического балета.

Полны обаяния, изящества танцы девушек в I и III актах, танец ковровщиц (II акт). Захватывают своим огненным темпераментом, стремительной динамикой мужские пляски.

Нельзя не пожалеть, однако, что в новый спектакль не вошел ряд интересных и драматургически важных музыкально-танцевальных номеров из партитуры А. Хачатуряна.

Ярко индивидуален, психологически осмыслен хореографический рисунок партий главных героев. Впечатляющий лирический образ Гаяне создала Э. Мнацаканян. Пластика ее движений выразительна, драматически насыщена, меняется соответственно развитию музыкально-сценического действия. Мы видим ее любящей и оскорбленной, нежной и гневной, страдающей и счастливой. Поэтичен этот образ и в исполнении молодой балерины А. Давтян.

Подлинным артистизмом, свободным использованием многообразных средств хореографического мастерства отмечено исполнение роли Армена В. Галстяном. Запомнились и его словно устремленные к счастью, любви «полетные» прыжки и пластика, передающая нежность, ласку, душевную драму. Его Армен мужественен и нежен, порывист и сдержан. Хорошо исполняли эту партию Р. Харатян и А. Гаспарян.

Совсем иной музыкально-сценический рисунок у роли Гико, которую отлично исполняет О. Диванян. Вызывающе дерзкие, угловатые движения, резкие повороты туловища и головы, упрямо раздвинутые ноги, яростные выпады и вместе с тем движения, раскрывающие отчаяние, горечь неразделенной страсти.

Полон очарования грации, изящества образ Нунэ в исполнении юной балерины Т. Миримановой. Молодые танцовщики С. Петросян и О. Хачикян, каждый по-своему, динамично, с задором и юмором исполнили роль Карена. В

ролях отца Гаянэ и отца Гико выступили Э. Арутюнян и С. Геворкян.

Особо хочется отметить кордебалет. Он в хорошей форме, «техничен», выразителен и во многом способствует успеху спектакля.

Большое впечатление оставляет художественное оформление Минаса Аветисяна. Буйное цветение красок (преимущественно красного, желтого—цвета солнца), богатый и разнообразный колорит, вплоть до мягких и очень поэтичных тонов, умелое применение света и теней—все это соответствует музыке Хачатуряна.

Очарователен выдержанный в стиле армянских миниатюр, тонких ковровых рисунков занавес к спектаклю. В своеобразной, характерной для Минаса Аветисяна, условной живописной манере предстает прекрасная природа Армении. Много интересного и удачного в костюмах, также выдержанных в национальном стиле. Впрочем, здесь кое-что стоило бы пересмотреть. Это касается, например, костюма Гаянэ, особенно в I акте (он несколько «приземлен» и тяжеловат по сравнению с очень поэтичными костюмами девушек) и костюмов пожилых мужчин (удлиненные кафтаны темно-красного цвета, шитые золотом внизу и тяжелые головные уборы).

Большая работа проделана оркестром (музыкальный руководитель и дирижер Я. Восканян, и дирижер М. Мкртчян). Он звучит хорошо, слаженно, с подъемом, усиливая общий жизнерадостный праздничный характер спектакля. Однако, местами ощущалась некоторая перенасыщенность звучания. Временами же хотелось большей легкости, широты, мелодического дыхания.

Театр оперы и балета имени Спендиарова создал новый интересный, яркий спектакль, который был встречен горячими аплодисментами. На премьере присутствовал автор балета, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда А. И. Хачатурян.

Один из неписанных законов театрального искусства гласит, что каждая премьера, каждое рождение нового спектакля приобретает тем большую ценность, чем больше внимания, творческого труда вкладывается в его дальнейшее совершенствование. От этого зависит сохранится ли он надолго в репертуаре театра или будет скоро предан забвению. Пожелаем же новой постановке балета «Гаянэ» длительной сценической жизни. Она этого заслуживает.

ПРОБЛЕМАТИКА СОВЕТСКОГО БАЛЕТА И ТВОРЧЕСТВО А. И. ХАЧАТУРЯНА

Музыкально-хореографическое искусство и его высшая форма — балет—замечательное завоевание художественного гения человечества. Его проблематика широка и многосторонняя.

В своем сообщении я остановлюсь на творческом решении некоторых из этих проблем (эстетика, драматургия, стиль) нашим выдающимся композитором Арамом Ильичем Хачатуряном.

XX век, отмеченный сильнейшими социальными катаклизмами, жестокой империалистической экспансией, войнами и мощными освободительными движениями, век, озаренный животворными лучами Великого Октября, вписал совершенно новую главу в историю искусств, в том числе и музыкально-хореографическое. В традиционный мир старого балета вошли новые идеи, стилевые направления. Балет XX-го века—явление чрезвычайно сложное, отразившее социальные противоречия, идейную борьбу нашего тревожного века, полного героики и вольнолюбия, устремленного к светлым идеалам человечества. К этому виду искусства обращались крупнейшие композиторы XX-го столетия: Стравинский и Прокофьев, Дебюсси и Равель, Р. Штраус, Казелла и Мийо, Де Фалья и Б. Барток, Шостакович и Хачатурян. Балет отдал дань импрессионизму и урбанизму, неоклассицизму и абстракционизму, в нем усиливались реалистические тенденции, в него ворвались свежие ветры улицы и площади, демократическая стихия народной музыки и танца.

В сложном переплетении и борьбе множества направлений, в балете XX-го века нетрудно заметить на одном полюсе: четко выраженные тенденции деидеологизации, субъективизма, бессюжетности, секса и мистики. Возникают балеты мимолетных настроений, символов, далеких от жизни абстракций.

На другом полюсе—насыщение искусства балета большим человеческим содержанием, социальной и нравственной проблематикой эпохи, его сближение с реальной жизненной борьбой, сочетание в нем народных истоков, классических традиций с подлинным новаторством.

Именно таким искусством высокого общественного назначения, больших гуманистических идей и подлинной поэ-

нии предстает прежде всего советский балет, развивающийся в русле искусства социалистического реализма.

Именно советский балет впервые в истории этого жанра показал как широки его возможности идейно-художественной образности, что ему ведома жизнь во всем ее многообразии, прошлое и настоящее, мощные революционные движения и борьба за мир. Высшей целью его стала задача отражения жизни нашего общества, утверждение великих идей коммунизма. Советский балет дерзнул на путях своего идейного обогащения обратиться к таким величайшим гениям человеческой мысли, как Эсхил и Шекспир, Низами и Калидаса, Бальзак и Пушкин, Горький и Маяковский. Он знает произведения подлинно трагедийного и героического плана, ему свойственна возвышенная лирика, мятежная романтика и острая публицистичность, психологический анализ и тонкий интеллектуализм, сказка, фантастика и искрометная комедийность.

Развивая лучшие традиции музыкальной и хореографической классики, деятели советского балета смело ищут и находят новые формы художественного познания и отображения действительности. По новому стали осмысливаться общественное назначение балета, его эстетика и поэтика, сценарная и музыкальная драматургия, композиционные приемы, выразительные средства. Исключительно важное значение приобрело его сближение с народной музыкой и танцем, со смежными видами искусства. Как все советское искусство, наш балет—художественное явление многонациональное и вместе с тем интернациональное, представленное художниками различных индивидуальностей, стилей и единых по своим идейно-художественным принципам, позициям, идеалам, творческому методу. Представленный творениями ряда замечательных мастеров, он вошел своими лучшими достижениями в музыкально-театральную классику XX века.

Одним из крупнейших деятелей балета XX века, последовательным выразителем передовых прогрессивных устремлений в нем явился выдающийся советский композитор Арам Ильич Хачатурян. К нему я и обращаю ваше внимание.

Балет в самой природе творчества Хачатуряна и связан с коренными его творческими склонностями. Одна из них—отличное чувство танцевальности, пластики движений, формообразующей и драматургической роли ритма. Причем, Арама Ильича влечет не только жанровая сторона танца, но и, главным образом, его высокая романтика, одухотворенность. В стихии танцевальной музыки он находит широкие

возможности художественного обобщения. Вспомним хотя бы вдохновенный лирический вальс из «Маскарада»; пламенный «танец с саблями». «Пляску смерти» в разработке II-ой части Второй симфонии или танец скорби из «Спартака».

Другая особенность — склонность композитора к приподнятой атмосфере театра, зрелищности, «зримости» музыки. Выдающийся режиссер Юрий Завадский подчеркивал, что музыка Хачатуряна, включая его симфонии и инструментальные концерты, всегда действенна и в высоком смысле театральна. Действительно, например, в III-й части 2-ой симфонии мы не только чувствуем выражение беспредельного горя, но и словно видим траурное шествие народа, охваченного скорбью и гневом. IV-я же часть скрипичного концерта не столько бравурный финал, сколько картина народного праздника.

Третья особенность — талант и мастерство Хачатуряна-симфониста — его блестящее владение симфонической драматургией и богатством оркестровых красок.

На скрещении и взаимообогащении этих трех стихий (особенно близких Хачатуряну) — танца, театра и симфонизма и возникло высокое искусство балета Арама Ильича.

Но важно подчеркнуть, что Хачатурян не просто писал балетную музыку; он — один из тех композиторов-новаторов, кто создавал балет нового типа, кто утверждал новую эстетику и поэтику музыкально-хореографического искусства и соответственно пересматривал и переосмысливал его традиционные каноны, открывал новые художественные возможности. В партитурах, известных всему миру и вошедших в музыкальную классику XX века балетов «Гаянэ» и «Спартак», в многочисленных высказываниях Арама Ильича раскрывается широкая и прогрессивная эстетическая концепция этого вида искусства, целая система взглядов художника на назначение, возможности и природу балета.

«Балет в его лучших творениях я считаю великим искусством, — писал Хачатурян. — Как и оперу, я отношу его к высшим проявлениям синтеза искусства... Какое изобилие средств, какие поистине безграничные возможности отображения действительности, воплощения больших идейно-художественных концепций, раскрытия сильных характеров, страстей, порывов. Какие многообразные возможности эстетического воздействия на слушателя, зрителя». Арам Ильич подчеркивает, что балет «обладает способностью обращаться к широкой аудитории, завоевывать ее внимание и любовь», что это — «безусловно один из самых демократических видов искусства».

И вот еще одна цитата: «Как всякое настоящее искусство, балет призван воплощать высокие гуманистические идеалы. Меня как композитора всегда увлекают героические образы, «истина страстей, большие социальные конфликты». И это не просто слова, а главная творческая задача, получающая талантливое решение в обоих балетах композитора, в их партитуре, в музыке.

Известно, что одним из важнейших новаторских открытий в балете XX-го века, открытий, сделанных советскими композиторами, было создание балетов на историко-революционную тему, произведений высокого героического звучания. Одним из первых, кто показал возможность решения этой творческой проблемы был Б. В. Асафьев (балеты «Карманьола», «Пламя Парижа»). Свое высшее, ярко талантливое и глубокое воплощение в балете эта тема получила в монументальном «Спартаке» Хачатуряна, удостоенном именно за это произведение Ленинской премии.

С огромной силой, в поистине эпохальных антитезах столкнулись в музыке «Спартака»: Рим патрициев и рабовладельцев, насилия и тирании, роскоши и жестокости, коварства и предательства с одной стороны, и Рим рабов, плебеев, гладиаторов, безмерных страданий и несокрушимой воли к свободе обездоленных людей, высоких этических идеалов, благородства и верности чувств. Именно этот конфликт определил драматургию и архитектуру балета.

Причем, что очень важно, обращаясь к историческому прошлому, эпохе древнего Рима, Хачатурян подчеркивает, так сказать, «связь времен», осмысливает событие многовековой давности с позиций советского художника, в связи с проблематикой XX-го века.

«Мне кажется, — писал он, — что тема Спартака и восстания рабов в древнем Риме имеет в наше время огромное общественное значение, она созвучна нашей эпохе. Сейчас, когда все народы борются за свою независимость, когда колониализм окончательно рушится... когда все прогрессивное человечество борется за мир против империалистов и их хищнических планов закабаления народов—балет о Спартаке найдет отклик в сердцах зрителей».

И Арам Ильич создал именно такую музыку балета «Спартак», в которой нет ни архаики, ни стилизации под прошлое. Она современна, жизненно полнокровна, по-настоящему впечатляет и волнует. И не только в нашей стране, но и за рубежом балет «Спартак» воспринимается как высокая героическая трагедия, утверждающая великие идеи революции, свободы, гуманизма.

Другая труднейшая новаторская творческая задача, стоявшая и стоящая перед всем советским искусством, в том числе и искусством балета—задача воплощения советской, современной темы, художественного отображения нашей действительности.

Именно с решением этой задачи связано другое открытие Хачатуряна. Вот уже более трех десятилетий не сходит со сцен мира, завоевывая все большую популярность, очень поэтичный лирико-драматический балет Арама Ильича «Гаянэ». В солнечной, красочной, глубоко народной музыке балета «Гаянэ» предстают словно выхваченные из самой жизни картины быта, природы Армении, характеры героев, их столкновение и борьба. Но за этим—и нечто большее—образ новой страны, возрожденной Великим Октябрем, страстно утверждаемые темы нового человека, патриотизма и интернациональной дружбы народов, обличение предательства.

В каждом из своих балетов Хачатурян талантливо и смело решал множество сложных, интересных, новых творческих проблем, связанных с трактовкой жанра, форм, драматургии, композиции, лексики и т. д. К тому же музыка балетов Хачатуряна наталкивала и балетмейстеров, и исполнителей на поиски новых хореографических решений. Обо всем этом я подробно написал в своей книге о балетах Хачатуряна. Здесь же, ограниченный рамками доклада, коснусь кратко лишь некоторых вопросов музыкальной драматургии.

Говоря о синтезе искусств в балете, Хачатурян подчеркивает: «Без синтеза, взаимодействия искусств, нет балета, но нет его и, без главенствующей роли музыки». И когда мы говорим о драматургии балетов Хачатуряна, то должны иметь в виду прежде всего музыкальную, интонационную драматургию. В каждом из двух балетов она строится по-разному. В «Гаянэ» доминирует принцип сюиты, рапсодии, широкого использования народных песен и танцев, составляющих основу музыкального тематизма в сквозном симфоническом развитии. Как рефрен в развернутом многотемном рондо через весь балет проходит образ Гаянэ, излучающий на весь спектакль мягкий лиризм, поэтичность, ощущение духовного богатства и красоты девушки-патриотки. «Гаянэ» несомненно одно из наиболее значительных достижений советского балета в создании образа нового человека, новой героини, в воплощении гражданской лирики.

Драматургия «Спартак» совершенно иная. Это мону-

ментальный балет крупных форм «Al fresco», сильнейших контрастов, кульминаций. Вспомним хотя бы такие примеры, как торжественная сцена возвращения и встречи Красса, — триумф агрессора, и внутри этой сцены трагическая картина — прикованные к колеснице Спартак, Фригия и Гармодий. Причем по силе эмоционального воздействия именно эта срединная картина приковывает внимание и становится идейно-эмоциональным центром. Или пиршество у Красса и раскрывающаяся страшная картина своеобразной Голгофы — кресты с распятыми спартаковцами. Героизму и вольнолюбивому Спартаку противопоставлена воинственная агрессивность Красса, духовному величию Фригии — коварство и властолюбие Эгины.

«Спартак» создан как хорео-симфония по драматургическим законам сонатно-симфонического цикла, с активной экспозицией, завязкой конфликта, его многоплановой разработкой, сильнейшими кульминациями, с группировкой тем, мотивов в своеобразные противоборствующие партии сонатного аллегро, с перевоплощением и развитием тематизма. Так резко противостоят друг другу интонационные сферы, через которые раскрываются образы Рима завоевателей, рабовладельцев и гладиаторов спартаковцев, или в Гаянэ — самой Гаянэ, народа с одной стороны и злоумышленников с другой.

Партитуры Хачатуряна дают блестящие примеры интонационной драматургии, драматургии ритма, драматургической роли полифонии, оркестра, планировки музыкального «пространства» в больших масштабах. Партитуры балетов Хачатуряна — это партитуры грандиозных многослойных тутти, многообразных смещений тембров, выразительных соло; сильных динамических нагнетаний. И все это подчинено раскрытию драматургического замысла. Не имею возможности остановиться на всех элементах музыки в балетах Хачатуряна, но подчеркну особое значение ритма: самых различных форм народно-танцевальных ритмов и сложных полиритмических образований, одновременного сочетания различных ритмических структур, многообразнейших видов ритмических остинат и т. д. Ритм в балетах Хачатуряна играет громадную роль в формообразовании, драматургии, во всем интонационном процессе. Он конденсирует огромную энергию, организует эмоциональные нагнетания, подъемы, спады. А за всем этим движение самой жизни: от ритма биения сердца, до ритма движения масс.

Различные формы ритмической организации лежат в основе целых актов. Например, в «Спартаке».

В I-м акте — в основе запрограммирована ритмическая модель марша — военного, триумфального, траурного.

Во 2-ом и 3-ем — разнообразнейшее проявление танцевальных ритмов — бытовых, героических, оргнистических.

В 4-м — трагическое ритмическое оstinato.

Добиваясь внутреннего единства музыкального развития, композитор объединяет отдельные номера в более крупные музыкально-сценические формы, сцены и даже целые акты. Вспомним, например, 1-й акт из «Гаянэ» — грандиозное рондо с рефреном на тему «Пшати цар», или принцип драматического рондо в 4 и 5 картине «Спартак» с рефреном на тему гладиаторов, грандиозную 3-х частность, различные формы репризы, реминисценций во II-ом акте «Спартак», сонатные разработки во многих сценах и т. п.

Насыщая музыку большим содержанием, Хачатурян переосмысливает традиционные формы классического балета. Многие сцены, прежде всего благодаря музыке, приобретают значение широких художественных обобщений. Так, например, финальная танцевальная сюита-дивертиссмент в «Гаянэ» написана так ярко и сильно, с таким симфоническим нарастанием, что воспринимается как гимн дружбе народов. Симфоническая картина «Восход солнца» вырастает в гимн возрождающейся жизни, а «Пожар» в «Гаянэ» — в насыщенный большим драматизмом образ враждебной стихии. Картина «Цирк» в «Спартак» воссоздает целый кусок жизни старого Рима с боем гладиаторов, жаждущей кровавых зрелищ толпой, с противопоставлением страданий и насилия. В бешеный лейт-ритм боя с его словно predetermined оstinatным проведением врывается как голос сострадания, осуждения и гнева, как приговор жестокости и насилию — тема Dies irae. Именно в таком смысле звучит она и в 3-й части Второй симфонии, созданной в годы Великой Отечественной войны. Сцена смерти Спартак и оплакивание героя — передает образ всенародной скорби и вместе с тем вырастает в жезнеутверждающий гимн бессмертию, подвигу за свободу.

Обобщенность, многозначность образов при всей их жизненной конкретности проявляется и в таком «шлягерном» номере, как «Танец галитанских дев» — рабынь-танцовщиц на пиру у Красса. Доходящий до исступления оргнистический танец и наряду с этим в нем же ощущение какой-то безысходной обреченности. Всюду здесь можно проследить очень яркое проявление в образах диалектичности музыкально-симфонического мышления. Кстати, принцип образной многозначности, контраста лежит даже в структуре лейттам

(Спартак, например). Способность создавать художественные образы столь широко-обобщающие, многозначные присуща лишь истинно большим художникам.

Арам Ильич не раз в своих высказываниях подчеркивал мысль о том, что симфонизм как метод музыкального мышления, как музыкальная драматургия обязателен для балета не в меньшей степени, чем для симфонии или оперы. О симфонизме музыки балетов Хачатуряна можно говорить в различных аспектах, на различных уровнях. Он проявляется, например, в самой логике построения и развития циклической формы и драматургии в «Спартаке», в органичности и внутреннем развитии роста интонационного образа Гаянэ, в глубоком интонационно-тематическом единстве и взаимодействии. В частности, здесь, очень показательно развитие и рост лейттемы самой Гаянэ в ее функциональных взаимодействиях с другими интонационными образами.

Я не имею возможности показать все этапы развития, модификаций, роста лейт-темы Гаянэ и обращу лишь ваше внимание на то, как в ней органично слились культура армянской народной монодии, приемы развития кантилены в классической музыке и неповторимое своеобразие хачатуряновского почерка. В «Спартаке» же очень интересна система внутритематических связей, вплоть до монотематизма.

Вот, например, печальная тема Фригии обнаруживает в различных ситуациях близость и с лирическим разделом темы Спартак, с темой гладиаторов, и с темой любви Спартак и Фригии, где ее интонации приобретают ликующий, гимнический, мажорный характер, обрастают подголосками, многопластовой оркестровой фактурой и получают большое развитие.

Прочно опираясь на традиции классического балета, Арам Ильич по новому трактует исторически сложившиеся формы (адажио и вариации, па де де, па де трау, па д'акцион, пантомимы и т. п.). Большое значение придает он монологам и диалогам, новую очень активную роль играет у него кордебалет — носитель коллективного образа народа.

Еще одна важная общая проблема, выдвинутая балетом XX-го века глубоко и талантливо решается Хачатуряном. Это балет и народное творчество. Демократизация искусства балета, приобщение его к большим социальным темам, естественно, сделали эту проблему особо актуальной. Однако, на пути реализации ее было немало примитивных решений, приводивших к превращению балета в своеобразные этнографические картины с музыкой. Для Хачатуряна народная музыка — это основа основ всего его творчества. Это голос

души и сердца народа, художественная летопись, энциклопедия жизни, истории народа, его мудрости и чувства прекрасного. Он обосновал свое отношение к этой проблеме еще в 30-е годы в статье «Как я понимаю народность в музыке» и ни разу не изменял этим своим позициям. Этнографизму, индигенческому отношению к фольклору Арам Ильич противопоставил отношение — творческое, живое, не боящееся широких опосредований, смелых переинтонирований, он создал крупно развитые, активно симфонизированные формы. В этом отношении его балеты и особенно «Гаяне» представляют громадный интерес и могут рассматриваться как индивидуальное, своеобразное решение тех творческих задач, которые по-своему решались Стравинским в «Весне священной» и «Петрушке», Прокофьевым в «Алла и Лолита», «Шуте» и «Сказе о Каменном цветке».

Да! Стравинский, Прокофьев и, конечно, Чайковский являются для Хачатуряна идеалами балетной музыки. «Творческие принципы Чайковского особенно близки мне. Это музыка больших человеческих чувств, широких обобщений, подлинного симфонизма. Она стала основой передовой эстетики балета и нашего времени,—пишет он.

Что касается Стравинского, то он ввел в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма (в частности ритмических остигатных форм), поразительную красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда особенно импонируют».

И далее, о Прокофьеве. «Пожалуй никто из современных композиторов не проявил столько дерзновенной смелости, величайшего таланта и мастерства в открытии новых горизонтов, новых возможностей в искусстве балета, как С. Прокофьев. Особенно относится это к его балету «Ромео и Джульетта». С каждым новым обращением к нему все яснее осознается глубоко новаторское значение этого замечательного произведения. Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка в самой музыке, какая яркая театральность! Стремительный же поток сменяющихся картин, сцен, образов связан единым сквозным симфоническим развитием».

Понимание балета как целостной идейно-художественной концепции, целостной музыкально-драматургической формы проявляется и в той ответственности и серьезности, с которой Хачатурян подходит к работе по созданию своих произведений. Как пишет сам композитор, в связи с работой

над «Гаянэ» он знакомился с жизнью крестьян, пограничников, записывал множество образцов народных мелодий, которые активно вошли в музыкальную ткань его партитуры. Особенно же длительной, серьезной, многосторонней была его работа над «Спартак». Незабываемые юношеские впечатления от Джованьолевского романа углублялись изучением исторических источников, начиная от Аппиана, Плутарха до современных историков. Особое значение для понимания исторического смысла и роли восстания Спартак имели высказывания Маркса, писавшего о нем как об истинном представителе античного пролетариата, и Ленина, называвшего его «одним из самых выдающихся героев, одного из самых крупных восстаний рабов». Далее следовало путешествие по Италии. «Я изучал античные скульптуры, видел сооружения древнего Рима, триумфальные арки, созданные руками рабов, видел казармы гладиаторов, Колизей... проходил по тем местам, по которым когда-то шел со своими товарищами неустрашимый вождь рабов».

Все это путем сложных опосредований вошло в сознание композитора и нашло отражение в его балете.

Когда Хачатурян работал над балетом «Спартак», многих интересовал вопрос, каким языком он будет написан. Сюжет «Спартак» наталкивал на стилизаторские соблазны, архаизмы, на музыкально-исторические ассоциации (музыка древнего мира). Хачатурян не пошел по этому пути. Музыкальный язык «Спартак» — это прежде всего глубоко выразительный, самобытный язык самого Хачатуряна — армянского советского композитора. Вместе с тем, какими-то еле уловимыми штрихами ему удается создать ощущение и античности, и Рима, и многонациональной среды действующих лиц.

В заключение мне хочется сказать, что Арам Хачатурян не только открыл новую страницу в истории советского музыкально-хореографического искусства, но и сам оказал значительное влияние на искусство балета XX века. В связи с постановкой «Спартак» в Будапеште известный балетмейстер Имре Экк писал: «Это был большой праздник. Я думаю, что этот спектакль окажется этапным в развитии венгерского балета». Описывая успех «Спартак» в Праге, П. Экштейн подчеркивал, что Хачатурян внес «значительный вклад в современную танцевальную драму». В этом же духе высказывалась пресса и во многих других странах.

Особенно заметно влияние Хачатуряна на музыкально-хореографическое искусство Советского Востока и, конечно же, прежде всего Армении.

Утверждая передовые идеи нашего времени, конденсируя неисчерпаемую силу жизнеутверждения, отмеченные близостью народным истокам, классическим традициям и вместе с тем проникнутые духом подлинного новаторства, балеты Хачатуряна относятся к высшим достижениям советского музыкального театра и по праву вошли в музыкально-театральную классику XX века. Это не только красочные спектакли, но и крупные явления духовной жизни, художественной культуры страны.

1974

НЕПРЕВЗОЙДЕННАЯ АЛМАСТ

Имя народной артистки СССР Сазандарян Татевик Тиграновны стоит в ряду имен выдающихся представителей советской музыкальной культуры. Певица, обладающая сильным, выразительным, ярко индивидуальным по тембру голосом, широкой вокальной культурой, сочетает в себе исключительную музыкальную одаренность с большим сценическим талантом и подлинным артистизмом.

Исполнительское мастерство Т. Т. Сазандарян многообразно и охватывает различные области вокального искусства. Но подлинной ее стихией явилась опера. Здесь с особой силой и в полной мере раскрылись многогранные стороны ее таланта как певицы и артистки, ее превосходный голос и высокое мастерство вокального и сценического перевоплощения. Прекрасным подтверждением этому служит целая галерея оперных образов, созданных ею (свыше тридцати). И каждый из них живой человеческий характер во всей его социальной, исторической, бытовой, психологической конкретности, со своим мировоззрением, своей натурой, темпераментом, моралью. Достаточно назвать хотя бы некоторые из оперных партий созданных певицей, чтобы представить себе значимость, сложность и непохожесть их друг на друга: Кармен («Кармен» Бизе) и Далила («Самсон и Далила» Сен-Санса), Любаша («Царская невеста» Римского-Корсакова) и Иокаста («Царь Эдип» Стравинского), Ольга («Евгений Онегин» Чайковского), Урбан («Гугеноты» Мейербера) и Ульяна Громова («Молодая гвардия» Мейтуса)...

Т. Сазандарян сыграла большую роль в развитии национального армянского оперного репертуара. Она была первой исполнительницей партий героинь в большинстве опер.

армянских композиторов: в «Аршаке Втором» Чухаджяна (Парандзем), в «Давид-Беке» А. Тиграняна (Тамар), в «Героине» Аро Степаняна (Назели), в «Сят-Нова» А. Арутюняна (Анна), в «Ариваберде» А. Бабаева (Шушан), в «Лучах солнца» А. Тер-Гевондяна (Берберо) и т. д.

Все, кто видел Т. Сазандарян в этих ролях, никогда не забудет ее яркого исполнения, неповторимо индивидуальной трактовки каждой партии. В этом отношении она действительно создала свои традиции.

Подготавливая ту или иную роль, Т. Сазандарян буквально «врастала» в нее, исследовала все, что связано с нею: историческую эпоху (быт, нравы, костюмы и т. п.), литературный первоисточник, либретто, творчество композитора, историю создания и сценической жизни оперы. «Задачу вокалиста в опере я представляю себе неотрывной от драматургии, от всего, что связано с музыкальной партитурой», — говорит она. Татевик Тиграновна принадлежит к тем оперным певицам, которые досконально знают не только свою партию, но оперу в целом, каждый штрих в партитуре. И это дает ей возможность лепить образ исходя из самой интонационной драматургии, из целостной концепции спектакля.

Вокальное мастерство, сценическое поведение, мимика, жест, пластика движений, все подчинено главной цели — раскрытию внутреннего драматургического содержания образа в развитии, в деталях и в становлении целого. Если условно применить этот термин, то я бы сказал о достижении ею в наиболее удавшихся ей партиях подлинного музыкально-сценического симфонизма. В полной мере это проявилось в ее Алмаст. Думаю, что не ошибусь, сказав, что лучшей исполнительницы этой роли история музыкально-сценического искусства еще не знает. А ведь образ прекрасной и коварной княгини Тмкаберта из замечательной оперы А. Спендиарова «Алмаст» один из наиболее сложных во всех отношениях в оперной литературе. Впервые я слушал эту оперу в Москве в 1939 году, во время Декады армянской музыки на сцене Большого театра СССР. В роли Алмаст выступала совсем еще юная двадцатитрехлетняя Татевик Сазандарян, поразившая всех не только силой и выразительностью голоса, красотой и пластичностью своего внешнего облика, исключительной музыкальностью и убедительностью сценического поведения, но, что представлялось совершенно неожиданным, своей духовной зрелостью, психологической глубиной и чуткостью.

Артистическая судьба Т. Сазандарян с первых же шагов сложилась чрезвычайно счастливо и интересно, она сразу же

заявила о себе как об оперной певице огромного дарования и неповторимой индивидуальности. Уже тогда она сумела раскрыть и передать с большой впечатляющей силой сложный, полный острых противоречий мир переживаний и трагическую судьбу Алмаст: любовь к Татулу и непреодолимое влечение к короне Надир шаха, властолюбие, тщеславие, приведшие к измене, позор, раскаяние, смерть... Какие сильнейшие контрасты, взлеты и падения, какая сложнейшая «диалектика души». И как изменялись по ходу развития действия не только весь облик артистки, ее мимика, жесты и сценическое поведение, но и самый характер звучания ее голоса, приобретавшего различную окраску, то нежную, поэтичную, то обольщающую, то тревожно драматизированную, скорбную, доведенную до крика отчаяния, или гневно обличающую. Вспоминается, в частности, с каким подлинным артистическим блеском проводила Т. Сазандарян кульминационную сцену в III акте оперы — знаменитую «Пляску Алмаст». А каким глубоким чувством оскорбленного достоинства, раскаяния, решимостью отомстить Надир Шаху и уничтожить его была проникнута последняя сцена в этом спектакле. А сцены во II акте с Ашугом, с хором «Джан гюлум», а дуэт с Татулом, а глубоко трагичная сцена в конце III акта, когда Алмаст крадется со свечей, чтобы открыть врагам ворота Тмкаберта... Но ведь это было лишь начало творческого пути Татевик Сазандарян, а сколько раз потом она выступала в этой партии. И с каждым годом новые искания, открытие новых граней роли, новых эмоциональных нюансов, драматургических акцентов. Талантливая певица обогащала роль Алмаст не только раздумьями и работой непосредственно над нею, но и всем своим музыкально-сценическим опытом работы и над другими партиями. Так шлифуясь и обогащаясь, эта главная и любимая роль Т. Сазандарян приобрела черты классического совершенства. Лично мне, в моей многолетней работе над изучением творчества Спендиарова и жемчужины армянской оперы «Алмаст», Татевик Сазандарян своим исполнением Алмаст помогла многое понять и осмыслить в этой необычной «загадочной» роли.

Т. Т. Сазандарян много внимания уделяла и камерной музыке. Каждый ее концерт становился заметным событием в музыкальной жизни республики. Всегда привлекала интересная, содержательная и очень разнообразная программа. Народные песни, в особенности армянские, романсы, вокаль-

ные циклы армянских, русских, западно-европейских композиторов, тематические концерты... И всегда певица находит необходимые выразительные средства, краски, манеру интонирования, чтобы передать образное содержание, характер, стиль исполняемого произведения. С особым вдохновением и чувством стиля исполняет она сочинения армянских авторов: Комитаса, Спендиарова, Романоса Меликяна, Аро Степаняна, Арама Хачатуряна и других. Причем, она является первой исполнительницей многих вокальных произведений армянских композиторов, по существу определяя их дальнейшую концертную жизнь. Вообще трудно переоценить ее огромную роль в пропаганде советской (особенно армянской) вокальной музыки.

Со временем появилось еще одно ценнейшее призвание Т. Т. Сазандарян. Много сил, внимания и увлеченности она стала отдавать вокальной педагогике, воспитанию молодых певцов. Богатый жизненный и профессиональный опыт, высокое мастерство, серьезная работа позволяли ей добиться отличных результатов и на этом поприще. Из класса профессора Ереванской Государственной консерватории им. Комитаса Т. Т. Сазандарян вышло немало одаренных, хорошо подготовленных молодых вокалистов.

Ко всему этому следует еще добавить несколько слов о самой личности Татевик Тиграновны — талантливой, обаятельной, умной, артистичной, разносторонне одаренной, темпераментной. Она постоянно в движении, в поисках нового. Ей, выдающемуся деятелю советского музыкального искусства, коммунисту — присуще высокое гражданское чувство общественного самосознания. Она принимает активное участие в общественной жизни республики: избиралась депутатом Верховного Совета Союза ССР, Ереванского Городского Совета, постоянно участвует в жюри конкурсов, различных комиссиях, выступает на конференциях, съездах, по радио и телевидению. Артист и гражданин, искусство и жизнь в ее понятии нерасторжимы.

Поздравляя Татевик Тиграновну со знаменательными датами — 60-летием и 40-летием сценической деятельности, оценивая по достоинству большой вклад, внесенный ею в развитие музыкальной культуры Советской Армении, хочется от всего сердца пожелать ей всего хорошего и дальнейших успехов в творческой жизни.

«ДАВИД САСУНСКИЙ»

Союз композиторов СССР и Министерство культуры Армянской ССР выдвинули на соискание Государственной премии СССР спектакль «Давид Сасунский» Ереванского академического театра оперы и балета им. А. Спендиарова.

Исторические судьбы армянского народа—вот главная тема творчества талантливого композитора Эдгара Оганесяна. В своих произведениях он повествует о прошлом и настоящем родной страны, о жизни и героической борьбе народа, о его мыслях и чаяниях, воспекает новую свободную Армению, возрожденную Великим Октябрем.

Композитор Э. Оганесян обладает своим ярко индивидуальным стилем, почерком. Его музыку всегда можно отличить по глубине замысла, своеобразию художественной формы, драматургии. Органично связанная с армянской народной музыкой, традициями музыкальной классики, с передовыми достижениями советских композиторов, она, вместе с тем, отмечена подлинным новаторством, стремлением автора найти свои художественные решения, отвечающие высоким требованиям современности. В творчестве Э. Оганесяна не раз отмечались органично взаимодействующие высокая гражданственность, героика и возвышенная лирика, яркая эмоциональность и сильный интеллект, большая образная конкретность и широта обобщений. Интересы и творческие устремления композитора разносторонни, он является автором симфонических и камерных произведений, кантат, хоров, балетов, кино и театральной музыки. Почти каждое его новое сочинение становилось заметным явлением в музыкальной жизни республики, а лучшие из них завоевали известность, признание и за ее пределами. Здесь можно назвать симфонию-кантату «Миру мир», фортепианный квинтет, виолончельную сонату, балеты «Мармар», «Вечный идол», «Антуни».

На протяжении многих лет Э. Оганесян мечтал о создании крупного музыкально-театрального произведения по мотивам эпоса армянского народа «Давид Сасунский». Подобно «Илиаде» Гомера, «Слову о полке Игореве», «Витязю в тигровой шкуре» Руставели, «Давид Сасунский» относится к таким великим творениям, в которых запечатлена целая эпоха с ее социальными противоречиями, драматическими коллизиями, философской проблематикой. Сквозь века пронес армянский народ свой эпос как символ бессмертия народа, вольнолюбия и гуманизма. «Давид Сасунский» стал неисчерпаемым источником вдохновения для писателей и поэ-



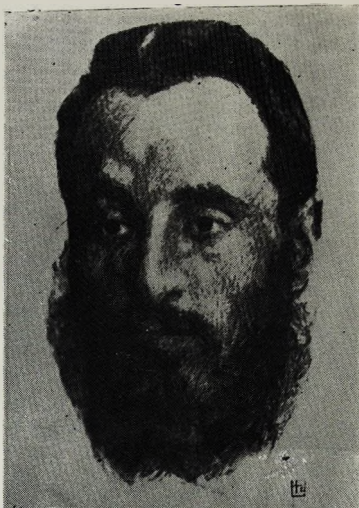
Айкануш Даниелян в роли Олимпии. К страницам 27 и 80.



Говар Гаспарян (Ануш) и Авак Петросян (Саро) в опере «Ануш»
А. Тиграняна. К странице 131



Нар Овнесян в роли Давид-бека.
(Опера «Давид-бек» А. Тиграняна).



КОМЕТЯС.

К странице 55



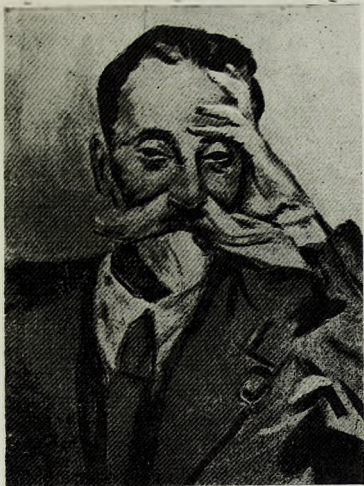
Спендиаров А. А.

К странице 70



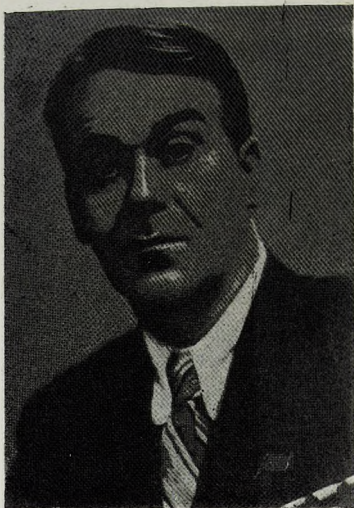
Татевик Савандарян в роли Алмаст (опера Спендиарова «Алмаст»).

К странице 124



Сараджев К. С. Работа М. Сарьяна

К странице 47



Степанян А. Л.

К странице 83



Сцена из оперы «Свят Нова» А. Арутюнян. К странице 67



Сцена из балета «Гвьянз» А. Хачатуряна. К странице 110



Сцена из балета «Спартак» А. Хачатуряна. К странице 114

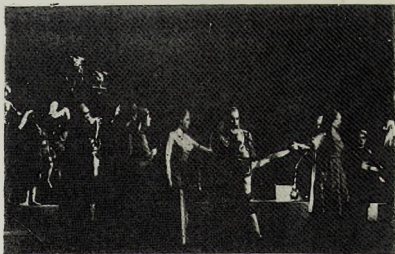


Хачатурян А. И.

К странице 114



Сцена из балета «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна. К странице 93



Сцена из оперы-балета «Давид Сасунский» Э. Оганесяна.

К странице 128



Сцена из оперы «Огненное кольцо» А. Тертеряна. К странице 97.



Сцена из оперы «Крушение» Г. Армянна. К странице 97



Сцена из оперы «Человек из легенды» Гр. Ахуняна. К странице 97



Сцена из балета «Прометей» Э. Аристакекина, К странице 97

тов, художников, деятелей театра и кино. Над оперой «Сасунские богатыри» работал в начале века Комитас, в 30-е годы оперу «Давид Сасунский» создал Аро Степанян. В 1945 году в Ереване был поставлен балет «Хандут» (по лирической ветви эпоса) на музыку А. Спендиарова.

Созданию Э. Оганесяном нового музыкально-сценического «Давида Сасунского» предшествовала большая и серьезная подготовительная работа. Композитор внимательно изучал исторические материалы, различные варианты эпоса, вслушивался в старинные армянские напевы, стараясь через них постичь интонационный язык эпохи. Эпос «Давид Сасунский» имеет множество сюжетно-тематических планов, типов повествования, огромное количество действующих лиц. Композитору, совместно с соавтором по либретто В. Галстяном, предстояло в соответствии с избранным жанром (опера-балет) отказаться от многих дополняющих линий, деталей и выделить главное, наиболее близкое нашему времени. Так определилась сквозная тема всего произведения — тема героического подвига во имя свободы и счастья народа, утверждения высоких гуманистических идеалов, обличения зла, насилия, человеконенавистничества. И основным посетелем главной идеи стал образ самого Давида — героя мужественного, смелого, глубоко человеческого, беззаветно преданного народу.

Композитор смело ищет новые пути и формы синтеза искусств в музыкальном театре, стремясь создать монументальное музыкально-сценическое действо, в котором органично соединялись бы выразительные возможности оперы, балета, оратории, развернутого театрального действия и т. д. Полижанровость, все чаще появляющаяся в современном музыкальном театре, имеет в данном случае глубоко жизненное обоснование, коренящееся в самой природе эпоса и древних армянских народных празднествах.

Стремясь в своей музыке воссоздать «интонационную атмосферу» былых времен, Э. Оганесян использует различные пласты старинного армянского мелоса («музыкальные документы»), народные песни о Давиде Сасунском, а также требуемые сюжетом арабские мелодии. И в то же время никакой архаики, стилизации под старину. Музыка Э. Оганесяна звучит современно, она динамична, эмоциональна, впечатляюща. Мелодии сасунского эпоса творчески переосмысливаются, приобретают новое, образное, драматургическое значение, включаются в активное симфоническое развитие, обогащаются средствами современного композиторского письма.

В партитуре оперы-балета Э. Оганесяна много интересного, свежего, нового. Она содержит превосходные полифонически развитые хоры, мужественные, полные силы и энергии танцы, развернутые симфонические эпизоды, выразительные вокальные и хореографические номера, патетически приподнятые речитативы и т. д.

На сцене Государственного академического театра оперы и балета им. А. Спендиарова опера-балет Э. Оганесяна «Давид Сасунский» — явление чрезвычайно интересное во многих отношениях. Во время гастролей театра в Москве спектакль этот был успешно показан на сцене Кремлевского Дворца съездов.

«Давид Сасунский» поставлен как монументальный героический спектакль. Тема борьбы свободолюбивого армянского народа с агрессивной вражеской силой Мсра-Мелика определила и музыкально-сценическую драматургию, и архитектуру всего спектакля. Видна большая и плодотворная работа, проделанная постановщиком-балетмейстером, народным артистом Армянской ССР В. Галстяном, музыкальным руководителем и дирижером, заслуженным деятелем искусств А. Восканяном, хормейстером, заслуженным деятелем искусств Р. Айвазяном, художником Э. Едигаряном и всеми исполнителями. Впечатляющий образ главного героя, Давида Сасунского, создал В. Галстян. В хореографии нашли отражение и пластика народных танцев, и балетная классика, и движения, характерные для современного хореографического искусства. В декоративном оформлении использованы мотивы древнеармянской архитектуры, искусства чеканки и т. д.

Естественно, яркое, неординарное произведение искусства нередко вызывает споры. Так и здесь можно спорить о соотношении вокального и хореографического начал в тех или иных местах, об убедительности сценического воплощения—поединка Давида Сасунского и Мсра—Мелика, об использовании глубины сценического пространства. Не исключена возможность и других музыкально-сценических решений. Но здесь важно отметить, и высоко оценить другое: на сцене театра появилось новое талантливое произведение высокой и благородной идеи. Оно привлекает интересным решением темы, оригинальным ракурсом, повернутым к современности, к актуальной проблематике искусства нашего времени. Создан яркий жизнеутверждающий спектакль, прочно вошедший в репертуар, хорошо принятый зрителем и

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОПЕРЫ «АНУШ» А. ТИГРАНЯНА

Рубеж XIX и XX века... В условиях усиления освободительного движения, роста национального самосознания формировалась армянская композиторская школа. Она складывалась усилиями талантливых музыкантов-энтузиастов, патриотов, беззаветно преданных своей идее. Это были Тигран Чухаджян, Никогайос Тигранян, Христофор Кар-Мурза, Макар Екмалян, Комитас, Спендиаров, Анушаван Тер-Гевондян, Романос Меликян, Саркис Бархударян и... Армен Тигранян.

Сама эпоха, сама жизнь выдвинула перед ними задачи исключительно важные и чрезвычайно сложные: им предстояло собрать, записать, изучить многовековые сокровища армянского музыкального фольклора, воспринять богатый опыт и традиции европейской и, в первую очередь, русской музыкальной классики, овладеть профессиональным мастерством, развить в национальном музыкальном творчестве многоголосие, полифонию, различные жанры камерной, симфонической музыки, оратории, оперы. Музыкальное творчество приобретало большое общественное значение, оно было призвано отобразить в художественных образах жизнь, нравы, борьбу, мечты народа, дать ответ на «проклятые вопросы бытия» (Горький). Рождение армянской композиторской школы означало появление в будущем на горизонте мировой музыкальной культуры новой яркой звезды первой величины. И сегодня, мы — счастливые свидетели бурного расцвета музыкальной культуры Советской Армении, с чувством глубокого уважения и благодарности обращаем свои мысли к тем первопроходцам, которые закладывали первые камни в фундамент национального композиторского творчества. Среди их имен золотыми буквами вписано и имя Армена Тиграняна.

Армен Тигранян был верным сыном своего народа, своего времени, передовым художником, поборником жизненной правды и народности в искусстве. Вся его жизнь, все его силы и талант, все его творчество, отмеченное исключительной искренностью и естественностью, близкое и понятное широким

слоям трудового народа, были до конца отданы служению родному искусству.

Деятельность и творчество Армена Тиграняна были разносторонни. Но основная цель всей его жизни была связана с созданием армянской оперы. Обращение к опере, как к своеобразной общественной трибуне, как к одному из наиболее демократических видов искусства отражало живейший интерес к этой области творчества не только почти всех представителей армянской молодой композиторской школы, но и общественных деятелей, писателей, художников, таких, например, как Макиэл Налбандян, Ованес Туманян, Вардкес Суренянц, Мартирос Сарьян и другие.

Напомню, что в дореволюционных условиях мечта о создании армянской национальной оперы была почти утопической; не было условий, средств, кадров для создания стационарного музыкального театра, часто не хватало творческого опыта, мастерства, мешали запреты цензуры и т. п. И не случайно, что многие оперные замыслы так и оставались незавершенными, а завершенные таки и не смогли увидеть в то время света рамп.

Поэтому создание (в 1908 г.) и осуществление первой постановки (в 1912 г.) в Ленинакане (Александрополе) Арменом Тиграняном его оперы «Ануш» явилось подлинным подвигом композитора, важнейшим событием в музыкальной жизни армянского народа и ценным вкладом в историю оперного искусства.

Если Тигран Чухаджян осуществил в труднейших условиях султанской Турции создание первой армянской историко-романтической героико-патриотической оперы «Аршак Второй», написанной в благородных вердиевских традициях, то Армен Тигранян создал первую армянскую реалистическую, социально-психологическую оперу—трагедию, опирающуюся на богатейшие интонационные истоки армянского музыкального фольклора и передовые традиции русской оперной классики.

В опере «Ануш» затронута чрезвычайно важная для того времени тема тяжелой доли армянского трудового крестьянства, трагической судьбы простых людей из народа, гибнущих в столкновении с жестокими, бесчеловечными законами, господствующими в обществе, с косными обычаями, адатом.

Взяв в основу замечательную поэму О. Туманяна, воодушевленный ею, создав и либретто и музыку своей оперы, он стремился передать в музыкально-сценическом воплощении не только сюжет поэмы, ее драматические события, бы-

товые, лирические сцены но и, главным образом, человеческие характеры, судьбы людские, основную гуманистическую идею.

Вслед за О. Туманяном, А. Тигранян восстал против отживших, враждебных человеку, общественных отношений, против власти адата, суеверий, косных обычаев, против насилия, бесправного положения женщины. Протестующее начало в опере заключено в той силе, с которой утверждается тема любви, в том страстном порыве к свободе, счастью, свету, которыми проникнуто все музыкально-сценическое действие, и в особенности сцена побега Ануш и Саро. В музыке оперы часто за лирикой страданий и печали не замечают самого важного — ее жизнеутверждающего начала (это несомненно накладывает отпечаток и на характер ее исполнения). Между тем, даже в финале, где дан трагический исход событий, тема жизнеутверждения звучит сильно и властно. Герои физически гибнут, но морально побеждают. Побеждает любовь и духовная красота молодых людей, даже перед лицом смерти не изменивших своему чувству. В этом гуманистический пафос оперы, ее публицистическая направленность.

Жизненно правдиво, вдохновенно обрисован в опере образ народа. Он показан в радости и горе и играет важную роль во всем музыкально-сценическом действии. Он участвует в бытовых картинах, выражает свое отношение к свершающимся событиям, судьбе героев. Большое впечатление оставляют массовые сцены, насыщенные хоровыми, танцевальными эпизодами. Вспомним поэтичные, лирические, пастельные по своим тонам хозы девушек в начале оперы, или красочные, сочные, словно выхваченные из самой жизни массовые сцены во 2 и 3 актах с картинами народного праздника, обрядов, свадьбы, гадания и, наконец, финальный Реквием. Хоровая палитра оперы разнообразна; в ней можно заметить и небольшие унисонные хоры, простейшее двуголосие и более сложные формы многоголосия. Особую поэтичность придает опере (в соответствии с поэмой Ов. Туманяна) и образ родной природы. Причем, это не просто пейзажный фон, а активный участник музыкально-сценической драматургии. К цветам обращается Ануш в своей песне, с явной сравнивает она свою судьбу. К горам обращается Саро. На фоне мрачной ночи происходит страшное объяснение Моси с сестрой. Весеннему, полному жизни и света пейзажу в 1 и 2 актах противостоит в конце оперы изображение природы, скованной льдом, овеянной холодным дыханием смерти.

Выразительно, психологически достоверно раскрыты в опере столь различные характеры главных героев. Для каждого из них найден свой интонационный язык. Причем, каждый из них показан в развитии. Достаточно, например, сравнить светлый интонационный образ Ануш в начале оперы и смятенный, скорбный в сцене сумасшествия. Органично развивается образ Саро от песни-серенады (в I акте) к лирической страстной арии (в 3 акте) и к полной тоски элегии, близкой песне Антуня, в финале.

Музыкально-сценическая драматургия оперы имеет свою четкую завязку, экспозицию, развитие, развязку, она основана на острых контрастах, конфликтах, коллизиях, напряженных кульминациях.

«Ануш» — лирическая опера; она подкупает романтической взволнованностью, поэтичностью, неподдельной искренностью. Яркость и разнообразие показа народной жизни придают ей характер народно-бытовой оперы. Социальная же значимость основной идеи и драматургического конфликта позволяет говорить о ней как о социальной драме. Лишь в совокупности всех этих сторон можно понять своеобразие жанра оперы «Ануш». И надо ли говорить о том, как это важно понять при создании режиссерской концепции постановки данной оперы.

Одной из важнейших творческих проблем, вставшей уже у самого начала армянской композиторской школы, явилась проблема национального своеобразия музыкального языка, его органической связи с различными ветвями армянской народной музыки. Эти связи уже тогда носили различный характер; одни непосредственно заимствовали у народа его напевы, другие воспринимали народную музыку через различные опосредования, третьи стремились претворить принципы, особенности ладо-интонационного, метро-ритмического строя, когда «фольклор вкореняется в сознание композитора как свой язык». Собственно этот важнейший процесс продолжается в новых условиях и сейчас.

Армен Тигранян находился в самом центре этой проблемы, а опера «Ануш» — одно из талантливых ее творческих решений. Говоря о ней, невольно вспоминаешь слова Асафьева, сказанные о русской народно-национальной основе оперы Чайковского «Чародейка»: «музыка излучает лирическое становление родимого, родного: здесь ласкающие сердце попевки, там броский ритм русского жеста, русской повадки, там типичный подголосок или национальный песенный оборот». Родимое, родное слышится и в каждой ноте «Ануш»... ставшей любимой оперой армянского народа.

Оперой-песней называют «Ануш». И действительно, музыка ее, как говорится, до краев насыщена народно-песенными интонациями, претворенными, переосмысленными, преломленными через творческую призму композитора. Причем, он почувствовал именно те черты народной песни, которые заключили в себе наибольшую силу психологической выразительности, лирической экспрессии и давали широкие возможности развития. На этой основе он создал оперные формы арий, монологов, ансамблей, музыкальных сцен. Они лежат и в основе лейтмотивов. Выразительные же речитативы в опере имеют в своей основе интонации живой армянской разговорной и поэтической речи.

И еще одна проблема: история сценической жизни оперы. Это самостоятельная тема и я на ней не буду останавливаться, приведу лишь два примера. Первые постановки оперы (1912) были более чем скромными. Спектакли шли в школе, городском клубе, народном доме, а то и на чистом воздухе, исполнители были любители музыки, школьники. Для художественного оформления использовались легкие передвижные декорации, естественные атрибуты — кусты, камни и т. п. Шла опера под рояль или в сопровождении маленького оркестра в 10—12 человек. Всю организационную, художественную и даже техническую работу приходилось делать самому композитору. Совершенно прав был А. И. Шавердян, когда образно писал: «Поистине, классическая армянская опера родилась в рубищах».

Таково было начало! Совершенно иначе сложилась судьба оперы после установления Советской власти в Армении. Она заняла прочное место в репертуаре Ереванского Академического театра оперы и балета им. Спендиарова, где осуществлены уже несколько ее постановок, причем в новых более совершенных редакциях. В исполнении оперы принимали и принимают участие лучшие силы армянского оперного искусства. Опера перешагнула границы республики; она идет на сценах различных городов Советского Союза, показывается за рубежом. Не раз показывалась она на сценах Большого театра (Москва) и театра им. Кирова (Ленинград). И всюду ее сопровождал неизменный успех, восторженный прием публики, высокие оценки прессы.

И сегодня, в дни юбилея Армена Тиграняна, «Ануш» воспринимается как жемчужина армянского оперного искусства и с особой ясностью осознается ее подлинно историческое значение не только в развитии национальной оперы, но и в истории всего советского многонационального музыкального театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

Путь к музыкальному театру. Статья написана в 1982 г. вместо введения к данной книге.

Спектакль высокого мастерства — рецензия на первую постановку оперы «Отелло» Верди в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 26 июня 1942 г.

Волнующий спектакль — рецензия на первую постановку оперы «Аршак Второй» Чухаджяна в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 16 декабря 1945 г.

Опера «Намус» Л. Ходжа-Эйнатова. Рецензия на первую постановку оперы в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Напечатана в журнале «Советская музыка», Москва, 1947, № 4.

Героическая опера — рецензия на премьеру оперы «Давид-бек» А. Тиграняна в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 17 декабря 1950 г.

Жемчужина грузинской оперы — рецензия на спектакль оперы «Данси» З. Палиашвили Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили во время гастролей в Ереване. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 1 июня 1963.

Замечательный музыкант — наиболее полный вариант статей, посвященных автором С. Сараджени, опубликованных в газете «Коммунист», Ереван, 8 октября 1967 г. и в журнале «Советская музыка», Москва, 1969, № 5.

Комитас и его оперные замыслы — статья, написанная в связи со 100-летием Комитаса. Напечатана в газете «Музыкальные кадры». Ленинград, 3 октября, 1969. В данном сборнике дополнена материалами об оперных замыслах композитора, ранее описанных (в соавторстве с М. О. Мурадяном) в Известиях Академии наук Армянской ССР, 1955 (на арм. яз.).

Дорогой держаний. Статья написана к столетию армянской оперы. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 26 июня, 1968.

Свят-Нова — рецензия на премьеру оперы А. Арутюняна «Свят-Нова» в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 10 июня, 1969.

Его творения переживут века — наиболее полный вариант статей автора, посвященных памяти А. А. Спендиарова, напечатанных в жур-

наде «Советская музыка» (Москва, 1961 г., № 11) и газете «Коммунист» (Ереван, 1971 г., 1 декабря). В настоящем виде публикуется впервые.

Голос Италии смелой и пылкой — рецензия на постановку оперы Верди «Трубадур» в Театре оперы и балета им. Кирова. Напечатана в газете «Вечерний Ленинград», 2 марта, 1971.

Великая певица — Статья о народной артистке СССР Айкянуш Багдасаровне Даниелян. В сокращенном виде напечатана в журнале «Советская армия», Ереван, 1958, № 4, (на арм. яз.). Дополнена и переработана в 1972. В настоящем виде публикуется впервые.

Воспевший Армению — наиболее полный вариант статей автора, посвященных А. Л. Степаняну, напечатанных в журнале «Советская музыка» (Москва, 1967, 9) и в журнале «Советская армия» (Ереван, 1972, на арм. яз.). В настоящем виде публикуется впервые.

Бессмертная легенда о любви — рецензия на премьеру балета С. А. Баласаяна «Лейли и Меджнун» в Театре оперы и балета им. Спендярова. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 30 ноября, 1973 г.

Музыкальный театр и современность. Статья написана автором после VII съезда композиторов Армении и посвящена развитию армянского музыкального театра за период с VI съезда. Была напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 7 декабря 1973 (с сокращениями) и в журнале «Советская армия» (Ереван, 1974, на арм. яз.). В данной сборнике помещена полностью.

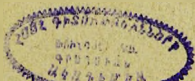
Балет озаренный солнцем — рецензия на премьеру постановки балета «Гаяне» А. И. Хачатуряна в Театре оперы и балета им. Спендярова. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 28 июня, 1974.

Проблематика Советского балета и творчество А. И. Хачатуряна. Доклад, прочитанный на юбилейной научно-теоретической конференции в АН Армянской ССР, посвященной 70-летию А. И. Хачатуряна. Ереван, ноябрь, 1974.

Непревзойденная Аламаст — статья о народной артистке СССР Татевик Тиграновне Сазандарян. Написана в 1977.

Давид Сасунский — Статья об опере-балете «Давид Сасунский» Э. С. Оганесяна, в связи с постановкой в Театре оперы и балета им. Спендярова и выдвижением на Государственную премию СССР. Напечатана в газете «Коммунист», Ереван, 8 октября, 1977.

Историческое значение оперы «Ануш» — Доклад на объединенной научной сессии Института Искусств АН Армянской ССР, Ереванской консерватории им. Комитаса и Союза композиторов Армении, посвященной 100-летию со дня рождения Армена Тиграняна, 1981, 27 мая. Печатается с сокращениями.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие Э. М. Мирзояна—нар. арт. СССР	3
Путь к музыкальному театру	5
Спектакль высокого мастерства	24
Воливающий спектакль	27
Опера «Намус» Л. Ходжа-Эвнатова	30
Героическая опера	39
Жемчужина грузинской оперы	44
Замечательный музыкант	48
Комитас и его оперные замыслы	55
Дорогой дерзаний	62
«Саят-Нова»	67
Его творения переживут века	70
Голос Италии смелой и пылкой	77
Великая певица	80
Воспевший Армению	85
Бессмертная легенда о любви	93
Музыкальный театр и современность	97
Балет, озаренный солнцем	110
Проблематика советского балета и творчество Э. И. Хачатуряна	114
Непревзойденная Алмаст	124
«Давид Сясуанский»	128
Историческое значение оперы «Ануш» А. Тиграняна	131
Примечания	136

ГЕОРГИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ ТИГРАНОВ
АРТИСТЫ, СПЕКТАКЛИ, МУЗЫКА

Редактор М. О. Мурадян
Художник Дж. Е. Гаспарян
Худ. редактор Дж. И. Саркисян
Тех. редактор А. С. Саркисян
Контрольный корректор И. Г. Чигинова

ВФ 07811, заказ 1627, тираж 1000.
Сдано в набор 30.12.1982 г. Подписано к печати 4.05.1983, бумага
типографская № 1, формат 60×84¹/₁₆, гарнитура «Литературная», печать
высокая, 8,6 уч. изд. листов + 10 вкладышей, 8,75 печатных листов = 8,13
уч. печ. листов. Цена 90 коп.

Армянское театральное общество, Ереван, ул. Кармир баянски, 8.
Типография Ереванского Государственного университета, Ереван, ул. Абовяна, 52.

ՀԱՅ ՀԻՄՆԱԴԱՐԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



FL0211191

90 KOL.

1
98

511468
11