

В ПОСТОЯННОМ ДВИЖЕНИИ О ДЖОНЕ ТЕР-ТАДЕВОСЯНЕ

РАФФИ ХАРАДЖАНЯН* (Латвия, Рига)

Для цитирования: Хараджанян, Раффи. “В постоянном движении. О Джоне Тер-Тадевосяне”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 49-60. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-49

Джон (Дживан) Тер-Тадевосян (1926, Ереван - 1988, Ереван) – один из выдающихся армянских композиторов второй половины 20-го века. Профессиональный скрипач, композиторское образование он также получил, но гораздо позже, в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, в классе Э. Мирзояна.

Джон проработал в Ереванском симфоническом оркестре 10 лет. Там он соприкоснулся с основными закономерностями и принципами коллективного музыкального искусства и понял их, впитал в себя выразительную силу и своеобразие звучания оркестровой музыки, что стало основой его творчества. Обладая прекрасным знанием возможностей ударной и духовой групп оркестра, Тер-Тадевосян тем не менее в своих партитурах отдает предпочтение струнной группе, в частности, скрипке, которая так близка его душе и которой он остался верен на протяжении всей своей жизни («Лирическая поэма», Скрипичный концерт). Любознательность творческой натуры армянского автора, его стремление к воплощению драматических ситуаций, интерес к воплощению конструктивных идей особенно ярко отразились в его Третьей (органный) и Пятой («Паганини»; посвященной Д. Шостаковичу) симфониях, во Втором струнном квартете (1966) и ряде других произведений.

Примечателен также интерес композитора к музыкальному материалу других народов – в списке его произведений заслуживают внимания сюиты, написанные на арабскую (1966) и бурятскую (1977) темы. С этой точки зрения Тер-Тадевосян по-своему унаследовал опыт Александра Спендиаряна, Сергея Баласаняна, Гранта Григоряна и, конечно же, американца Алана Ованнесса.

Армянским композиторам не свойственно обращение к театру абсурда. В этом аспекте заслуживает особого внимания одноактная опера «Носорог» Дживана Тер-Тадевосяна, написанная на основе пьесы Йонеско и, к сожалению, до сих пор не поставленная на сцене.

Не может не беспокоить и даже озадачивать неполнота перечня произведений Тер-Тадевосяна, что видно как в социальных сетях, так и во вполне авторитетных изданиях. Остается надеяться, что этот пробел будет восполнен в ближайшем будущем. ведь приближается 100-летие со дня рождения композитора.

Ключевые слова: Д. Тер-Тадевосян, симфонист, кинокомпозитор, А. Хачатурян, Д. Шостакович, М. Ромм, Дилижан.

* Председатель Ассоциации национальных культурных обществ Латвии им. И. Козакевич, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист Латвии, член Союза композиторов Латвии, член Латвийской Национальной комиссии UNESCO, r.haradzanjans@gmail.com, статья представлена 08.01.2024, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

Вступление

Пытаясь мысленно восстановить внешний облик Джона (Дживана, Джоника) Тер-Тадевосяна¹, тотчас припоминаю его подвижность, пружинистость. В фигуре Джона, в ее гибкости в целом виделось нечто «скрипичное». Да-да, именно скрипичное. Даже набрав известный возраст, он не обрел тяжеловесность, хотя в каких-то чертах, разумеется, стал солиднее. Мне он видится с сигаретой в руках, попыхивающим. Помню и его востроносость – вкупе со щедрой, с возрастом седеющей растительностью на голове. Главное же – было ощущение подтянутости, элегантности. И быстроты, которая проглядывала и в речи.

Скрипке Джон оставался верен и удалившись от непосредственной исполнительской деятельности. Вслушайтесь в его сочинения: непременно заметите, почувствуете, сколь существенна в них роль скрипки – как сольной, так и играющей в группе. В смыслово важных моментах развития именно ей «предоставляется слово». Хотя и другие струнные инструменты не остаются без внимания. Но скрипка, ее роль, все же приоритетны...

Мы не раз летом одновременно оказывались в высокогорном пространстве Дилижана, в тамошнем Доме творчества композиторов, тогда – Всесоюзном, расположенном в прекрасной, панорамной, природе. Причем, со всеми удобствами. Даже бассейн имелся – в горах! «Счастливики» не только трудились в кабинетах, но и ходили-бродили по общим для всех тропинкам, а также, с аппетитом поглощали в столовой общую для всех пищу (прежде всего, конечно, знаменитый борщ).

Наше общение с Джоном близким называть не берусь. Должно быть, сказывалась разница в возрасте, хотя с некоторыми еще более взрослыми по отношению ко мне армянскими музыкантами – а таковых целый сгусток, Арно Бабаджанян, Александр (Котик) Арутюнян, Эдвард Мирзоян, Авет (Фред) Тертерян, даже Сергей Баласанян и Левон Аствацатрян – я не однажды пребывал в активном контакте. Мы не только этикетно раскланивались, но и обсуждали различные вопросы, преимущественно художественного порядка, а также как бы вскользь, нащупывали пути творческого взаимодействия. Не зря же там же, в Дилижане, прекрасно осведомленный и многоопытный Э. Мирзоян, не стирая с лица своей обаятельной улыбки, во всеуслышание величал меня «полномочным послом армянской музыки в Балтии» (хочу думать, что не без оснований).

¹ Джон Григорьевич (Дживан Гургенович) Тер-Тадевосян (Հիվան Գրիգորի Տեր-Թադևոսյան 14.09.1926, Ереван – 27.06.1988, Ереван). В 1952-м г. окончил Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса по классу скрипки В.П. Португалова, а в 1961-ом году – по классу композиции Э. М. Мирзояна. Там также преподавал, профессор (1985). В 1942-1952 гг. работал скрипачом в Государственном симфоническом оркестре Армении. В 1952-1959 гг. являлся преподавателем и директором Ереванской детской музыкальной школы им. К. Сараджева.

Изложение основного материала

Перечисленные выше мастера армянской музыки – за исключением Тертеряна – в той или иной степени тяготели к фортепианной музыке, к ее выразительным возможностям. О Джоне этого сказать не могу – сей инструмент не входил в сферу особых интересов композитора. В глазах же упомянутых выше создателей музыкальных сочинений я, прежде всего, был представителем пианистического искусства, будучи постоянным участником концертировавшего по самым разным странам Riga Piano duo (более 40 лет его составляли великолепная латышская пианистка Нора Новик и автор данных строк).

Помню, как мои родители – оперно-симфонический дирижер И.О. Хараджян (Джону, конечно, доводилось играть в оркестре под его управлением) и музыковед Е.И. Гилина – обсуждали дома премьеру Первой симфонии (1957) Тер-Тадевосяна. Отмечу, что они неизменно находились в курсе важных событий творческой жизни республики, не сторонились новых явлений. По репликам из их уст становилось понятно: на суд слушателей была предъявлена серьезная и впечатляющая композиторская работа, которая воспринималась как своего рода заявка на место в первых рядах симфонистов республики. Говорили они и о том, что опус Джона прочерчивает некую свою, особую линию в армянской оркестровой музыке. С одной стороны, в нем продолжены привычные для республики ценнейшие, хачатуряновские традиции, но, с другой, причем в большей степени, заметно тяготение к иным путям, к шостаковичевским². И действительно, в Первой симфонии Тер-Тадевосяна нашлось место как динамичности, броским сопоставлениям, так и рефлексии. В целом ряде эпизодов внимание автора направлено вглубь самого себя. Он сконцентрирован на внутреннем содержании, пребывает, так сказать, в своем психическом пространстве. По некоторым источникам информации, прослушав в Москве Вторую симфонию Тер-Тадевосяна (по прочтении «Судьбы человека» М. Шолохова), Д.Д. Шостакович выразил желание видеть Джона аспирантом в своем композиторском классе в Московской консерватории, но оно не было реализовано. Беспокойность творческой природы армянского автора, его тяга к воплощению драматических ситуаций, особо выпукло проявили себя в Третьей (органной)³ и Пятой («Паганини»; посвящена Д. Шостаковичу) симфониях.

² А. Шнитке: «Можно назвать десятки композиторов, чья индивидуальность формировалась под гипнотическим действием личности Шостаковича, но можно и четко разделить этих учеников (учились ли они в его классе или нет) на поколения – по характеру того, чем они обязаны своему учителю... Сегодня же сама творческая позиция композитора, философско-этическая направленность его музыки служит примером музыкантам разных поколений» [4, с. 225].

³ Попутно отметим интерес армянских композиторов к привлечению инструментальных возможностей органа для воплощения своих крупных замыслов в звуковых полотнах с симфоническим размахом. Назовем здесь Третью симфонию (1947) Арама Ха-

«Трудно ему будет, слишком уж талантлив!», – вырвалось у моей матери, отличного «диагноста» музыкальных дел, уже в начале творческого пути Д. Тер-Тадевосяна. Как сегодня видится, провидчески было сказано.

Работая над данной статьей, волею случая я набрел на фрагмент разговора Альфреда Шнитке с музыковедом Александром Ивашкиным, в котором говорится так: «Союз композиторов включил *Нагасаки* (ораторию Шнитке – Р.Х.) в программу своего очередного пленума. И устроили новый разнос, но уже разнос, частично попавший в печать. Специальной, персональной дубины (меня), правда, не удостоили. В компании тех, кого ругали, были Яан Рязтс, Арво Пярт и Джон Тер-Тадевосян, у того был тогда краткосрочный роман с Союзом. Его *Первую симфонию* очень похвалили, и он возник со *Второй*. Вторую сыграли и дико разнесли. Так что в эту компанию я попал не первой фигурой, а совсем какой-то жалкой» [1, с. 86].

Согласитесь, попавшая под критические стрелы московского руководства перечисленная тут мини-группа сильна в художественном аспекте. Она состоит из двух широко признанных ныне эстонцев – заметим, что недалеко от Таллина в 2018 г. открылся *Центр Арво Пярта, своего рода музей*- и высокоталантливого армянина. Время все расставило на свои места. Хотя понятно и то, что следы от таких травм, «обстрелов» (или разносов), даже шрамы, остаются не на день. Возможно, навсегда.

Десятилетний опыт игры в симфоническом оркестре (1942-1952), естественно, принес Джону немало. Он ведь музицировал в коллективе с 16-ти лет (!), пришел туда мальчишкой в тяжелый военный период; пришел в возрасте, когда все новое познается, воспринимается-впитывается особенно чутко. «Разглядывание» процесса совместного творчества «изнутри», конечно, обогатило его в вопросах понимания специфики звучания оркестра, художественных возможностей различных инструментов, колорита. Наконец, в осознании особенностей построения крупных симфонических полотен.

В Ереване, по крайней мере в те годы, по-разному можно было участвовать в оркестровых репетициях. Можно было фактически лишь присутствовать на своем месте, отбывать положенное время, что-то и как-то озвучивать (порой – в ожидании очередной шутки или зубоскальства рядом сидящих). Дистанция до дисциплины, скажем, «оркестра Мравинского» была сильно далека. Своими глазами в этом я убедился на репетициях Испира Хараджяна и Давида Ханджяна, ощущал сие при подготовке оркестровых выступлений собственного фортепианного дуэта.

Разумеется, оркестровые музыканты могли находиться на коллективных пробах и по-иному: по ходу процесса вбирать в себя знания, впечатления, вслу-

чатурияна (в соответствующих ее фрагментах орган играет с 15-ю трубами) и Третью симфонию Эдуарда Хагагортына для органа solo (197?).

шиваться в происходящее, постигать различные способы воздействия на слушателя. Не сомневаюсь, что Джон относился именно к этой, ко второй «фракции». Так, детальное знание им особенностей игры группы ударных инструментов, их различных «фишек» и «финтов» можно объяснить отношением такого плана – «исследовательским». Как представляется, он именно на сцене, оценил многообразие и своеобразие красок названной здесь группы, нехилые ее выразительные возможности. В особенности литавр. Услышанное-увиденное, подмеченное, познанное по ходу дела его талант зафиксировал, оставил в памяти.

И тут у меня возникла определенная аналогия с обстоятельствами, на которых фиксирует внимание своих читателей многолетний директор петербургского Эрмитажа, кстати, уроженец Еревана, М.Б. Пиотровский. Авторитетный специалист отмечал: «Вы можете получить удовольствие от занятий спортом, приложив при этом немало усилий и энергозатрат. А можете просто выпить вина, расслабиться и тоже получить некое удовольствие. Так вот, удовольствие от посещения музея всегда связано с работой мысли, с обязательным духовным усилием. В этом состоит музейное правило, которому необходимо следовать [3].

В Первой симфонии Тер-Тадевосяна ясно проглядываются связи с армянской песней «Крунк», танцем «Кочари» – общеизвестными и общепризнанными образцами национальной музыки. Но, заметим, эти связи не носят характер прямолинейного цитирования. Они становятся опорой для нестандартного развития художественной мысли. Позднее активный творческий подход композитора в этом смысле проявится в еще большей степени.

Второй струнный квартет Джона, который, отметим это специально, как и приведенный выше фрагмент из хачатуряновского письма, датирован 1966 годом, думается, принадлежит к числу наиболее законченных опусов Тер-Тадевосяна. Он свидетельствует о зрелости художника и о широте видения им мира. В сочинении впечатляюще подчеркнут ритм. Подчеркнут, том числе и достаточно неожиданным способом. Поначалу это постукивание по корпусу виолончели (вторая часть), а затем, уже в финале – иступленный, да-да, такой, топот каблучков виолончелиста. Если же исходить из целого, из общего содержания произведения, то можно говорить, что примененный прием не просто некий «финт», призванный ошеломить аудиторию, а необходимый штрих: броское, даже эпатажное, но и уместное средство выразительности.

Приметна тяга Джона к отражению в музыке крупных по духу, по значимости фигур. Она проходит некоей «красной линией» по его композиторской деятельности. Он обращается к образам Отелло, Паганини, того же Андрея Соколова из шолоховского рассказа «Судьба человека»...

И еще об одной, нестандартной, черте композиторской деятельности Джона Тер-Тадевосяна. Мимо моего внимания, – а я свыше трех десятилетий возглавляю в Риге Ассоциацию национальных культурных обществ Латвии имени И. Козакевич, представительную общественную организацию, – не прошло

стремление композитора обогатить собственную музыкальную речь соприкосновением с иными культурами, достаточно далекими от родной. Среди такого типа опусов Тер-Тадевосяна, написанных, что любопытно, уже в зрелом возрасте, видим оркестровую Сюиту на арабские темы (1966), Сюиту на бурятские темы для альта solo (1977). Скорее всего, это заказные вещи, это вполне понятно. И, тем не менее, они говорят о способности широко воспринимать окружающее, об отсутствии у композитора «зашоренности». Вряд ли Джон об этом задумывался, но в «собратья» по этой линии ему тут можно отнести – в большей или меньшей степени – Александра Спендиаряна, Сергея Баласаняна, Гранта Григоряна и, конечно, американца Алана Ованнесса – с их вниманием, пониманием, уважением к иным музыкальным культурам, обращением к их музыкальному фольклору.

Количество киноработ Джона необычайно велико: четыре с лишним десятка (46!). Тут художественные и документальные фильмы, короткометражки и мультики. Их список – в отличие от его работ в иных жанрах – самым тщательным образом составлен и опубликован. Датируются они периодом с 1961-го по 1985-й годы.

Можно ли назвать такой творческий «акцент» еще одним, своеобразным, свидетельством увлеченности профессией, желанием выразить себя в ней и примером «трудоголизма»? Да, пожалуй. Тем самым, Тер-Тадевосян творчески отразил и громадное художественное пространство, и пульсацию времени.

К киномузыке, как известно, в те годы припадало немало значительных авторов, тот же А. Шнитке. Или, скажем, Т. Мансурян. В период, которого мы касаемся, подобный аспект (крен?) творческой работы зачастую имел прагматический оттенок: материально раскрепощал участников кинопроцесса. Например, Арно Бабаджанян, как легко предположить, в этом смысле мог служить Джону наглядным примером. Как и в вопросе совмещения жизни в Москве – в самом воздухе столицы огромной по территории тогдашней страны витали не одни лишь творчески яркие идеи, но и крупные кинозаказы, – с родным Ереваном, куда примагничивали-возвращали особенности национальной жизни, пейзажи и запахи родной земли специфика речи, кухни и т.п. (жителем Москвы в те годы стал и ученик А.И. Хачатуряна Эдуард Хагагорян, который также стал автором киномузыки к значительному числу фильмов).

В кинолентах того периода и связанной с ними музыке, естественно, обнаруживаются признаки «сиюминутности». Ведь иначе и быть не могло, порой было необходимо присутствие звуковой «печати времени». У Джона, скажем, мелькают танцы Шейк и Твист. Понятно, что они написаны «на злобу дня». Но им же в кино созданы и весьма развернутые симфонические фрагменты. По сложившимся у меня ощущениям (или фантазиям?), позже, например, в Четвертой симфонии композитор опирается на материал собственных киноработ, что, разумеется, не внове в практике авторов XX столетия. Вспомним тут хотя бы написанный в постромантическом стиле Скрипичный концерт (1937-1945)

австро – американского композитора XX столетия Эриха Вольфганга Корнгольда, ставший популярным произведением. Можем назвать и Арама Хачатуряна с его «Тремя пьесами для двух фортепиано» (1945), по большей части составленными из его же киномузыки. Или Сергея Прокофьева с его семичастной кантатой «Александр Невский» (ор. 78, 1939). Вспомним и широкопопулярных петербуржцев Валерия Гаврилина, Вадима Бибергана, а также упомянутого выше Альфреда Шнитке или Гио Канчели.

Специфика такого труда, скорее всего, привлекала Джона еще и возможностью общения с видными мастерами отечественно кинематографа тех лет. Сам факт контакта со столь примечательными творческими фигурами, как, скажем, режиссер Михаил Ромм или актер Сос Саркисян, даже если и не имел особо личностного характера или был непродолжительным, не мог быть проигнорирован психикой восприимчивого к жизненным явлениям композитора.

А сейчас хочу притормозить на факте, который, по крайней мере для меня, в чем-то остается загадочно-странноватым, на истории со звуковым рядом фильма «Девять дней одного года» (1962); ленты на тему морального облика учёных, разрабатывающих ядерное оружие. По выходу на экраны она обрела достаточно широкое признание, в том числе, и за пределами СССР (в главных ролях снялись гарантировавшие успех Алексей Баталов и Иннокентий Смоктуновский).

М. Ромм заказал Д. Тер-Тадевосяну музыку. А затем от нее отказался. Сам! Из-за чего? Тогда все затмила идея эстетики документализма в актерском кино. Она стала приоритетной. Мысль о самодостаточности изобразительного ряда и диалогов затенила все иные. К «отбрасыванию» музыки Ромм пришел, просмотрев уже отснятый материал, а также, приняв в расчет мнение Микаэла Таривердиева. Кстати, не совсем понятно: в какой момент голос музыкального коллеги оказался столь весомым? Да, он, безусловно, талантлив. Да, он автор музыки к огромному числу лент. Но ведь в период, о котором идет речь, за Таривердиевым числилось лишь несколько работ, из которых внимания, заслуживает, пожалуй, лишь одна: «Человек идёт за солнцем» (1961) режиссера Михаила Калика.

Ромм все же сохранил в титрах имя Дживана (Джона) – не исключается, что авторский договор к тому обязывал. Но что осталось в картине из его музыки? Да практически ничего. Кое-где возникает звуковое сопровождение, звучат гулы типа производственных. Во фрагменте «Третий день» в картине свадьбы имеется фоновая музыка.

Итак, постановщик Ромм желал быть правдиво-реалистичным, даже сурово-реалистичным в рассказанном повествовании. Я вновь просмотрел этот уже старый фильм полностью. Представляется, что дело тут все же дошло до крайности, ибо в картине наличествуют и лирические сцены, в которых музыка, – коли уж столь экспрессивное средство также принято привлекать в кинопроизводство, – могла и даже, как думается, должна была, умножать выразительную

силу ряда эпизодов. Должна была договаривать то, что осталось за репликами, за экранными взаимоотношениями и диалогом героев, подчас, многозначным. Но... «хозяин-барин». Упорно следуя принятой идее, Ромм порешил по-своему. Не без доли догматизма, что в наши дни ясно проглядывается.

«Девять дней одного года» – пример возведенного в художественный принцип музыкального аскетизма, с которым довелось столкнуться Тер-Тадевосяну. Он столкнулся с упорностью режиссера, пусть и именитого (особенно, по части ранее снятых «ленинских» картин). Убежденного в том, что, руководствуясь искусственно сформированным рациональным подходом, он сильнее и правдивее представит на экране моделируемую реальность, создаст эффект присутствия, погружения, или, как нынче говорят, «иммерсивность». Но, по моим ощущениям, мастер, все же перестарался, заклинило его.

«Смонтированная картина как бы сама убедила режиссера в самодостаточности изобразительного ряда, – уверяет Юлия Михеева в собственной докторской диссертации. И продолжает: «Режиссер, убрав дополнительный «звуковой слой», не только усилил ощущение подлинности визуального ряда, но и выразил доверие своему зрителю, не нуждающемуся в данном случае в развлекательности или дополнительном комментарии экранного действия...» [2, с. 83-84].

Разумеется, отношение к творческим шагам-деяниям кинорежиссера может быть разным. Меня все же недостает соучастия музыкального искусства, придаваемой им «выпуклости». Вплоть до самого последнего кадра фильма, где перед зрителем неожиданно возникает *quasidetский* рисунок. Музыка оказалась погребена рациональной сверхзадачей.

Надо сказать, что в пятисерийном телесериале-военном детективе «Совесть» (1974) режиссера Юрий Кавтарадзе имеется возможность констатировать и диаметрально противоположный подход. Тут на зрителя идет поток огромного объема музыки самого разного свойства: от характерной для отечественной эстрады тех лет до оркестровых эпизодов напряженного воздействия, в которых даны даже несимметричные размеры. При просмотре «Совести», а режиссерски она послабее «Девяти дней», в ряде моментов возникает чувство некоего перебора: уж слишком щедро «выплеснут» музыкальный материал. И посещает мысль: не мог столь богатый звуковой пласт уйти фактически в небытие. Он был, я почти уверен в этом, затем использован Джоном. Хотя немало фрагментов могло остаться без последующего применения. Остается надеяться, что будущие исследователи, покопавшись-порывшись в архивных материалах, когда-нибудь укажут на все это поточнее. Или найдут то, что может и сегодня звучать со сцены – как фрагменты, сюиты и т.п.

Заключение

Завершая статью, отмечу, что меня, да и едва ли лишь меня одного, приводит в смущение неполнота указателей сочинений Тер-Тадевосяна, хотя приближаемся к 100-летию со дня рождения композитора. Она очевидна как в справ-

ках соцсетей, так и во вполне солидных изданиях. Как правило, не обнаруживаются, к примеру, ссылки на три последние симфонии или Виолончельный концерт. Где-то лишь мелькает указание на одноактную оперу «Носорог» (по Э. Ионеско). А ведь подобный либреттный поиск абсолютно нетипичен для армянских авторов. И несложно представить, сколь интригующим событием могла бы стать постановка «Носорога», например, в связке с балетом на музыку тер-тадевосяновской Сюиты «Отелло». Или же вместе с танцевальной интерпретацией его же одночастной Пятой, «паганиниевской», симфонии, в которой Джон не прошел-не удержался мимо легендарной темы 24-го скрипичного Каприса. Ранее к ней обращались корифеи музыкального искусства: Лист, Брамс, Рахманинов, Лютославский. Очевидно, в теме сконцентрирован огромный потенциал, имеется особый, воздействующий на композиторское воображение, магнетизм.

Пятая симфония пронзительно драматична, беспокойна и держит слушателя в напряжении те двадцать с лишним минут, отпущенных на ее звучание.

Все, о чем тут рассуждаю, мечтается посмотреть-увидеть на экспериментальной сцене «спендиаровского» театра, о которой, по тем или иным причинам, пока только грезится.. Хотя государственное заведение, о котором идет речь, обладает огромным помещением и, при желании, его деятелям есть где развернуться, – были бы творческая неуспокоенность, фантазия, имелись бы идеи, нацеленные далее не сулящего особых перспектив развитию театра проката спектаклей.

В такой, предполагаемый оперно-балетный вечер, опертый на музыку Джона Тер-Тадевосяна, перед посетителями театрального зала может предстать неприкрытая в драматизме картина бытия. Пройдут состояния различной степени напряженности, вплоть до особой взбудораженности, смятения, взвинченности, взъерошенности. Будет стремительность и будет порой все сметающая на своем пути взрывчатость. Будут тревожность, батальность и маршевая определенность. Конечно же, будет ритмическая импульсивность – темперамент композитора говорит за себя, как и черты его этнического происхождения. Предстанут перед слушателем и философски-этическое осмысление жизни, ее ценностей. Даст о себе знать экспрессивность, возникнут крупные динамические контрасты, сопоставления картин. В зале услышим осознание красоты мира и, почти одновременно, его дисгармоничности. Будут звучат пронзительная откровенность и чистота лирических страниц – такие «признания» по большей части Джон, как уже отмечалось, поручает скрипке. Будет виртуозное, изобретательное, основанное на знании тонкостей дела, использование инструментальных и колористических возможностей оркестровых инструментов, когда всем участникам исполнительского процесса есть, как говорится, что поиграть, есть где себя показать. Все это не сможет оставить безучастным никого из участников показа музыки. Музыка Джона Тер-Тадевосяна.

Литература

1. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке, Москва, 1994.
2. Михеева Ю. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.), диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения (Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства), Москва, 2016.
3. Пиотровский М.Б. Атланты и сержанты, <https://rg.ru/2017/11/21/>.
4. Шостакович Д. Статьи и материалы. Москва, 1976.

References

1. Ivashkin A. Besedy s Alfredom Shnitke. Moscow, 1994.
2. Miheeva Ju. Tipologizacija audiovizualnyh reshenij v kinematographe (na materiale igrovyyh filmov 1950-h – 2010-h gg.), dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskustvovedenija (Specialnost 17.00.03 – Kino-, tele- i drugie jekrannye iskusstva). Moscow, 2016.
3. Piotrovskij M.B. Atlanty i serzhanty, <https://rg.ru/2017/11/21/>.
4. Shostakovich D. Stati i materialy. Moscow, 1976.

ԱՆԸՆԴՀԱՏ ՇԱՐԺՄԱՆ ՄԵՋ.
ՋՈՆ ՏԵՐ-ԹԱՂԵՎՈՍՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

ՐԱՖՖԻ ԽԱՐԱԶԱՆՅԱՆ* (Լատվիա, Ռիգա)

Հղման համար. Խարաջանյան, Րաֆֆի: «Անընդհատ շարժման մեջ. Ջոն Տեր-Թաղևոսյանի մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 49-60. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-49

Ջոն (Ջիվան) Տեր-Թաղևոսյանը (1926, Երևան-1988, Երևան) 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ նշանավոր կոմպոզիտորներից է: Պրոֆեսիոնալ ջութակահար՝ նա ստացել է նաև կոմպոզիտորական կրթություն, բայց շատ ավելի ուշ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, Էդվարդ Միրզոյանի դասարանում:

Ջոնը 10 տարի աշխատել է Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբում: Այնտեղ նա առնչվեց կոլեկտիվ երաժշտարվեստի հիմնական օրինաչափությունների ու սկզբունքների հետ և ըմբռնեց դրանք, ներծծվեց նվագախմբային երաժշտության հնչողության արտահայտչական ուժով և ինքնատիպությամբ, ինչը դարձավ նրա ստեղծագործության հիմքը:

Գերազանց տիրապետելով նվագախմբի հարվածային և փողային խմբերի հնարավորություններին՝ իր պարտիտուրներում Տեր-Թաղևոսյանն, այդուհան-

* Ի. Կոզակևիչի անվան Լատվիայի ազգային մշակութային ընկերությունների ասոցիացիայի նախագահ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Լատվիայի վաստակավոր արտիստ, Լատվիայի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի Լատվիայի ազգային հանձնաժողովի անդամ, r.haradzanjans@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 08.01.2024, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024.

դերձ, նախընտրում է լարային խումբը, մասնավորապես՝ ջութակը, որն այն-քան մոտ էր իր հոգուն և որին նա հավատարիմ մնաց ողջ կյանքի ընթացքում («Լիրիկական պոեմ», Ջութակի կոնցերտ):

Հայ կոմպոզիտորի ստեղծագործական էության հետաքրքրասիրությունը և դրամատիկ իրավիճակների մարմնավորման փափագը հատկապես վառ արտահայտվեցին նրա Երրորդ (երգեհոնային) և Հինգերորդ («Պագանինի»՝ նվիրված Դ. Շոստակովիչին) սիմֆոնիաներում, Երկրորդ լարային կվարտետում (1966) և այլն: Ուշագրավ է նաև կոմպոզիտորի հետաքրքրությունն այլ ժողովուրդների երաժշտության հանդեպ: Նրա ստեղծագործությունների ցանկում ուշադրության են արժանի արաբական (1966) և բուրյաթական (1977) թեմաներով գրված սյուիտները: Կոմպոզիտորական հետաքրքրությունների նման ուղղվածությամբ Տեր-Թադևոսյանը ժառանգել է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Սերգեյ Բալասանյանի, Հրանտ Գրիգորյանի և, իհարկե, ամերիկահայ Ալան Հովհաննեսի փորձը:

Հայ կոմպոզիտորներին բացարձակ բնորոշ չէ աբսուրդի թատրոնին անդրադառնալը: Այդ իմաստով, հետաքրքրության է արժանի Ջ. Տեր-Թադևոսյանի՝ Է. Իոնեսկոյի պիեսի հիման վրա գրված «Ռեգեդյուրը» մեկ գործողությամբ օպերան, որը դեռ չի բեմադրվել:

Չի կարող չվրդովեցնել Տեր-Թադևոսյանի ստեղծագործությունների ցանկի անկատարությունն ու անավարտությունը: Այն ակնհայտ է ինչպես սոցիալական կայքերում, այնպես էլ բավականին հեղինակավոր հրապարակումներում: Մնում է հուսալ, որ մոտ ապագայում այդ բացը կլրացվի:

Ի վերջո, մոտենում է կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյակը:

Քանալի բառեր՝ Ջ. Տեր-Թադևոսյան, սիմֆոնիստ, կինոկոմպոզիտոր, Ա. Խաչատրյան, Դ. Շոստակովիչ, Մ. Ռոմմ, Դիլիջան:

IN CONSTANT MOTION. ABOUT JOHN TER-TATEVOSYAN

RAFFI KHARAJANYAN* (Latvia, Riga)

For citation: Kharajanyan, Raffi. "In constant motion. About John Ter-Tatevosyan", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 49-60. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-49

John (Jivan) Ter-Tatevosyan (1926, Yerevan – 1988, Yerevan) is one of the most prominent Armenian composers of the second half of the XX century. A professional

* Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), Professor, r.haradzanjans@gmail.com. The article was submitted on 08.01.2024, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

violinist, he also studied composition under E. Mirzoyan at the Komitas Yerevan State Conservatory.

John worked in the Yerevan Symphony Orchestra for 10 years. There he familiarized himself with the basic aspects and principles of collective musical art, took in and absorbed the expressive power and peculiarity of the orchestral music sound, thereby having laid the foundation for his creative work. Ter-Tatevosyan knew the abilities of percussion and brass groups in the orchestra perfectly well, this notwithstanding, in his scores, he gave preference to the string group, violin in particular, which was especially close to his heart and to which he remained faithful through all his life (“Lyrical Poem”, Violin Concerto). The inquisitiveness of the Armenian composer’s creative nature, his aspiration to translate dramatic situations into music, his interest in implementing constructive ideas are convincingly reflected in his Symphonies No. 3 and No. 5 “Paganini” (dedicated to D. Shostakovich), in String Quartet No. 2 (1966) and a few other pieces.

Remarkable is also the composer’s interest in the musical material of other peoples: in the list of his works included are suites, written on Arabian (1966) and Buryat (1977) themes. Hence, Ter-Tatevosyan inherited in his own way the experience of Alexander Spendiaryan, Sergey Balasanyan, Hrant Grigoryan and, of course, the American Alan Hovhaness.

For Armenian composers, it is not typical to turn to the Theater of the Absurd. In this regard, Jivan Ter-Tatevosyan’s one-act opera “The Rhinoceros”, based on Ionesco’s play, deserves special attention. Regrettably, it has not been staged to date.

The incompleteness of the list of Ter-Tatevosyan’s works both on social networks and quite authoritative editions is incomprehensible and even bewildering. Hopefully, in the view of the forthcoming centennial birthday anniversary of the composer, this omission will be eliminated at some point in the near future.

Key words: J. Ter-Tatevosyan, symphonist, film composer, A. Khachaturian, D. Shostakovich, M. Room, Dilijan.