

Т. Тигранов

АРМЯНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

т о м
4

Греван «Советакан грох»

1988

ББК 85.335(2Ар)
Т 395

Ответственный редактор
доктор искусствоведения М. О. Мурадян.

Издание выходит с 1956 г.

Тигранов Г. Г.

Армянский музыкальный театр: В 4-х т.—Ер.: Совет.
грох, 1988.

Изд. с 1956 г.

Т. 4 (Отв. ред. М. О. Мурадян).—1988.—192 с.: рис., ноты.

В IV томе «Армянского музыкального театра» освещается проблематика этой области национальной художественной культуры (опера, балет, оперетта) начиная с 1970 и до конца 1980 годов, рассматриваются наиболее значительные произведения, созданные композиторами А. Хачатуряном, К. Хачатуряном, Э. Оганесяном, А. Тертеряном, Гр. Ахичьяном, Ю. Казаряном и другими.

Книга известного советского музыковеда Г. Г. Тигранова рассчитана как на специалистов, так и на широкого читателя.

Т 4905000000 (100) 172—88
705(01)88

ББК 85.335 (2Ар)

ISBN 5—550—00169—1

© Издательство
«Советакан грох», 1988.

ОТ АВТОРА

Четвертый том «Армянского музыкального театра» представляет собою самостоятельное исследование армянского музыкально-театрального искусства с начала 1970-х до конца 1980-х годов и вместе с тем является продолжением предыдущих трех томов, опубликованных ранее (в 1956, 1960 и 1975 годах). В первых трех томах освещались пути, проблемы становления и развития этой важной и интересной области художественной культуры Армении—ее древних истоков, берущих начало от народного творчества, искусства гусанов, ашугов, драматического театра; зарождения—во второй половине XIX века и дальнейшего развития, вплоть до начала 1970-х годов.

Рассматривая в первых трех томах основные этапы развития армянской оперы, балета, оперетты, музыкальной комедии, а также их общую проблематику, автор связывает их с социально-историческими процессами (в контексте с эпохой), с основными тенденциями развития художественной культуры (в основном театральной и музыкальной), с характеристикой творчества выдающихся композиторов, внесших значительный вклад в развитие этих жанров: Тиграна Чухаджяна, Комитаса, Армена Тиграняна, Александра Спендиарова, Анушавана Тер-Гевондяна, Арама Хачатуряна, Аро Степаняна, Сергея Баласаняна, Левона Ходжа-Эйнатова, Александра Арутюняна, Григора Ахиняна, Эдгара Оганесяна, Геворка Арменяна, Эмина Аристакесяна, Авета Тертеряна, Эрика Арутюняна и других. Анализируя произведения музыкально-театрального искусства как явления синтетические, автор затрагивает, в той или иной степени, вопросы, связанные с освещением либретто, сценического действия, хореографии, художественного оформления, но, в то же время, основное внимание обращает на характеристику музыкальной драматургии, музыкального стиля. Кроме того, привлекаются сведения о наиболее крупных исполнителях: вокалистах, артистах балета, дирижерах, режиссерах, балетмейстерах, худож-

никах. Речь идет о наиболее значительных спектаклях. В конце третьего тома помещены краткий хронограф важнейших событий по истории армянского музыкального театра, сведения о хранилищах материалов по этому виду национального искусства. В конце каждого тома приводится краткое изложение сюжетов рассматриваемых произведений.

В предлагаемом вниманию читателя четвертом томе, как уже говорилось, рассматриваются основные тенденции, явления, проблематика развития армянского музыкального театра за последние пятнадцать лет. В эти годы продолжают развиваться накопленные в прошлые периоды опыт, традиции и, вместе с тем, завоевываются некоторые новые позиции, решаются и новые творческие задачи.

Во введении к четвертому тому дается общая характеристика жизни армянского музыкального театра данного периода в связи с важными событиями общественно-политической и культурной жизни страны. В первой главе речь идет о воплощении историко-революционной и современной советской тематики в армянском оперном и балетном искусстве (произведения Авета Тертеряна, Владилена Бальяна, Григора Ахиняна, Степана Шакаряна). Вторая глава посвящена анализу героико-эпической оперы-балета «Давид Сасунский» Эдгара Оганесяна и опере «Путешествие в Арзрум» (по Пушкину). В третьей главе рассматриваются новые музыкально-сценические произведения Авета Тертеряна—балет «Ричард III» (по В. Шекспиру) и опера «Землетрясение» (по Г. Клейсту), в четвертой—оперы «Эрнест Хемингуэй» Юрия Казаряна и «Северное сияние» Юрия Геворкяна. Освещению новых тем и жанровых решений, связанных с музыкально-сценическими произведениями молодых композиторов, посвящена пятая глава. Здесь говорится о Ерванде Еркяняне («Орест», «Царь Эдип», «Шушаник», «Мокац Мирза»), Вrame Бабаяне («Письма Бетховена», «Пигмалион»), Эдуарде Садомяне («Записки М. В. Волконской», «Эй! Кто-нибудь»—по В. Сарояну, «Густине»—по Ю. Фучику), Вартане Аджемяне («Смерть Кикоса»). Шестая глава охватывает произведения, посвященные детям. Это оперы «Шапка с ушами» Эдуарда Хагагортяна (по Ов. Туманяну), «Гикор» С. Джербашяна и балет «Чиполлино» Карэна Хачатуряна (по Дж. Родари). Седьмая глава—о симфонии Э. Мирзояна в балете; восьмая—о балете «Маскарад», созданном на основе драмы М. Лермонтова и музыки Арама Хачатуряна. Девятая глава—о музыкальной

комедии; в ней рассматриваются мюзиклы Владилен Бальяна, Ваго Котояна, Юрия Казаряна, Роберта Амирханяна. В заключении делается попытка обобщить весь рассмотренный материал, определить основные тенденции развития, достижения и недостатки в развитии армянского музыкального театра, а также наметить новые задачи и перспективы.

Как и в других томах, в конце книги помещены изложение сюжетов разобранных произведений, а также краткий хронограф важнейших событий в области национального музыкально-сценического искусства последнего времени.

Автор приносит глубокую благодарность всем учреждениям и отдельным лицам, оказавшим ему содействие своими материалами и советами при работе над этим томом, особенно Государственному академическому театру оперы и балета имени А. А. Спендиарова, Большому театру оперы и балета Союза ССР, Дому-музею А. И. Хачатуряна, Г. Ахиняну, Э. Оганесяну, Л. Тертеряну, Э. Садояну, В. Бабаяну, Е. Еркяну, Ю. Казаряну, Ю. Геворкяну, С. Шакарян, К. Хачатуряну, Р. Амирханяну.

ВВЕДЕНИЕ

Бурным, напряженным, отмеченным событиями большого исторического значения в социально-экономической и культурной жизни Советского Союза было прошедшее пятнадцатилетие (1970—1985). Страна выходила на новые рубежи, вступала в период развитого социализма. Всенародно отмечались новыми трудовыми, творческими свершениями знаменательные даты 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции (1977) и образования Союза Советских Социалистических Республик (1982), 40-летия Победы в Великой Отечественной войне (1985) и 150-летия вхождения Восточной Армении в состав России. XXVII съезд КПСС наметил грандиозную программу всестороннего коммунистического строительства в СССР, призвал все народы и страны мира к решительной и последовательной борьбе за мир, разоружение и разрядку напряженности. Преодолевая явления застоя, страна вступала в период всесторонней перестройки, ускорения, демократизации социальной, экономической и культурной жизни.

Искусство, в том числе и музыкально-театральное, приобретало все большее значение как сильнейшее духовное оружие, могучее средство идейно-эстетического воспитания народа. Это подчеркивалось как в решениях XXVII съезда КПСС, так и в решениях последующих пленумов ЦК КПСС.

VIII и IX съезды Союза композиторов СССР явились свидетельством большого творческого подъема нашего музыкального искусства. Вместе с тем они привлекли внимание и к недостаткам, к нерешенным задачам, наметили пути дальнейшего развития советской музыкальной культуры.

В этих условиях, в этой обстановке шло развитие и художественной культуры Советской Армении. На IX съезде композиторов Армении были подведены итоги развития армянского музыкального искусства, поставлены перед ним

новые задачи. Особо отмечалось воспитательное значение музыкального творчества.

В эти же годы в Армении широко отмечали знаменательные юбилейные даты, связанные с историей национального музыкального театра: 100-летие со дня рождения Армена Тиграняна—автора любимых народом опер «Ануш» и «Давид Бек», 50-летие Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова (1983), 80-летие Арама Хачатуряна (1983)—автора балетов «Счастье», «Гаянэ», «Спартак». Вопросы, связанные с развитием армянского музыкального театра, не раз ставились на пленумах Союза композиторов Армении, освещались на страницах республиканской и всесоюзной прессы.

В 1978 году были начаты капитальный ремонт и реконструкция крупнейшего очага музыкально-театральной культуры республики—Государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени Спендиарова. После ремонта, продолжавшегося три года, театр открыл свои двери, обновленный и еще более величественный, чем прежде. Реконструкции подверглись сама площадь сцены, значительно расширенная и позволяющая теперь развивать действие одновременно в трех планах и ракурсах; техническое оборудование, репетиционные залы. Всеобщее восхищение вызвали великолепные, выполненные с большим вкусом люстры (в зрительном зале и фойе), а также инкрустированный паркетный пол в фойе.

В период, когда здание находилось на ремонте, коллектив театра приложил максимальные усилия для того, чтобы не только сохранить свой творческий уровень, свою форму, репертуар, но и продолжал давать спектакли в других помещениях, на других, зачастую мало приспособленных, сценических площадках. Серьезнейшим испытанием для труппы явились гастроли театра в 1979 году в Ленинграде, когда на сценах Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Оперной студии Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова были показаны оперы «Ануш» А. Тиграняна, «Саят-Нова» А. Арутюняна, «Навстречу солнцу» А. Тертеряна, балет «Антун» Э. Оганесяна. Как в Москве, Ленинграде, так и в других городах Советского Союза гастроли прошли с большим успехом и получили высокую оценку зрителя и прессы. Но в основном работа театра протекала в помещении Оперной студии Ереванской консерватории имени Комитаса. В рассматриваемый нами

период театр оперы и балета имени Спендиарова осуществил ряд сложных и крупных постановок новых произведений армянских композиторов, прежде всего: оперы-балета «Давид Сасунский» и оперы «Путешествие в Арзрум» Э. Оганесяна, балета «Ара Прекрасный и Шамирам» Г. Егназаряна, оперы «Навстречу солнцу» А. Тертеряна и балета «Маскарад» Арама Хачатуряна.

В труппе театра продолжали плодотворно работать представители старшего и среднего поколений.

Среди них известные артисты оперного и балетного искусства народные артисты СССР: Гоар Гаспарян, Татевик Сазандарян, Нар Ованесян, Вилен Галстян; народные артисты Армянской ССР: Гоар Галачян, Давид Погосян, Авак Петросян, Мигран Еркат, Ольга Габаева, Аршавир Карапетян, Анжела Арутюнян, Эльвира Узунян, Э. Мнацаканян, О. Диванян, Р. Хачатрян и другие. Художественное руководство спектаклями возглавляли: дирижеры—народные артисты Армянской ССР Арам Катанян, Яков Восканян, Юрий Давтян, а также М. Мкртчян; режиссеры—народный артист РСФСР Ваагн Багратуни и народный артист Армянской ССР Тигран Левонян; хормейстер Р. Айвазян, балетмейстеры В. Галстян, А. Асатрян, художник С. Арутюнян.

С 1982 по 1987 гг. директором и художественным руководителем театра был народный артист СССР Ованес Чекиджян.

Одновременно, именно в этот период, состав театра пополнился целым рядом талантливых, инициативных, хорошо подготовленных молодых артистов. Среди них: Эллада Чахоян, Барсег Туманян, Гаяне Оганесян, Гегам Григорян, Сусанна Мартиросян, Ребекка Оджахян и другие.

В 1984 году в культурной жизни Армении произошло большое событие—театр оперы и балета имени Спендиарова отмечал свое 50-летие. Трудно переоценить вклад этого первого в истории армянской музыки театра оперы и балета в духовную, художественную культуру армянского народа. Детище советского этапа истории Армении, он сыграл громадную роль в развитии национально-сценической культуры, в формировании национальных музыкальных кадров, национального оперного и балетного репертуара, наконец, в приобщении общественности Советской Армении к высоким образцам классического и современного музыкально-театрального искусства. В юбилейный год особенно значимо были представлены достижения театра в области созда-

ния национальной оперной и балетной классики. В частности, были осуществлены новые постановки опер «Аршак Второй», «Алмаст» и балета «Спартак». Не раз обращался в эти годы театр (хотя, по правде говоря, недостаточно часто) к мировой оперной классике. Можно назвать в этой связи интересные постановки опер «Дон Карлос» Верди (1983 г.), «Богема» Пуччини (1987 г.) и особенно—недопустимо редко исполняемой жемчужины русской оперной классики—«Золотой петушок» Римского-Корсакова (1984 г.). Академический театр оперы и балета имени Спендиарова завоевал признание и любовь широких кругов любителей искусства как в республике, так и за ее пределами.

Юбилей театра вылился в подлинный праздник советского музыкально-сценического искусства. Он завершился 2-го декабря 1984 года торжественным заседанием и концертом в помещении Государственного театра оперы и балета имени А. Спендиарова. Были зачитаны многочисленные приветствия, адреса: от министра искусств СССР, Министерства искусств Армянской ССР, Всесоюзного театрального общества, Большого Театра Советского Союза, театров Украины, Латвии, Эстонии, Литвы, Грузии, Азербайджана и других республик, от оргкомитетов Всесоюзного конкурса вокалистов имени Глинки, проходившего в Ереване, от рабочих, студентов и т. д.

В большом праздничном концерте принимали участие как артисты (разных поколений) театра имени Спендиарова, так и видные представители советского многонационального музыкально-театрального искусства. Завершающим аккордом концерта явилось исполнение оркестром театра, хором капеллы, ансамблем скрипачей Гостелерадио, ансамблем арфистов и солисткой—народной артисткой Армянской ССР Гоар Галачян «Оды радости» Арама Хачатуряна (дирижировал народный артист СССР Ованес Чекиджян).

Юбилей этот явился итогом, оценкой достижений, подлинным праздником советского искусства. Но не только—это и осмысление имеющихся недостатков, нерешенных задач, и ясно намеченные перспективы дальнейшего развития. В частности, с особой остротой была подчеркнута необходимость значительно более активного обращения театра к современности, к новым произведениям советских композиторов. На юбилее говорилось о необходимости восстановить присущую этому театру в прошлом и в значительной мере утраченную в последние годы активную, ведущую роль в стимулировании и способствовании появлению на сцене

новых опер и балетов армянских композиторов. Следовало бы серьезно обдумать формы сохранения в репертуаре театра наиболее ценных в идейно-художественном отношении произведений советских композиторов. Специального разговора заслуживает состояние текущей работы над новыми и старыми репертуарными спектаклями как в музыкальном, так и в сценическом отношении и т. п. Об этом говорил и в своем отчетном докладе на IX съезде композиторов Армении председатель Союза композиторов Э. М. Мирзоян: «Серьезные трудности переживает область нашего творчества, связанного с музыкальным театром. Здесь также есть свои удачи, но их очень мало, особенно если иметь в виду не только создание новых опер и балетов, но и их сценическое воплощение» (курсив—Г. Т.). Об этом шла речь и за «круглым столом», организованным Союзом композиторов Армении совместно с журналом «Советская музыка» в октябре 1985 года¹.

Интересно, что именно на этот же период падает время наибольшего подъема деятельности оперной студии консерватории имени Комитаса. Уместно вспомнить, что этот замечательный очаг воспитания молодых оперных кадров во многом способствовал возникновению в 1933 году театра оперы и балета имени Спендиарова. Мы уже писали о том, какое большое значение имели первые показы оперных классов Ереванской консерватории (1928, 18 мая) для развития армянской музыкально-театральной культуры, и приводили пророческие слова А. Спендиарова, писавшего: «Восемнадцатого мая был заложен фундамент будущей армянской оперы. Это—важное событие в жизни нашей республики²». Многие годы своей плодотворной деятельности оперный класс Ереванской консерватории не имел своей собственной сценической площадки, что, естественно, в какой-то мере ограничивало его возможности. И вот в 1981 году Оперной студии было предоставлено специальное театральное помещение (в новом здании Ереванской государственной консерватории имени Комитаса) с небольшой, но удобной сценой, зрительным залом на пятьсот мест и сопутствующими помещениями. Это создало новые, более

¹ Высокая и почетная миссия искусства. Ереван, «Коммунист», 1984, 19 декабря.

² См.: Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. Том. I, с. 70, Ереван, 1956.

благоприятные возможности для учебной и творческой работы Оперной студии. К ее участию были привлечены видные деятели музыкально-театрального искусства.

Уже первый спектакль свидетельствовал о серьезной направленности работы студии. Это была постановка оперы Моцарта «*Così fan tutte*» («Так поступают все»), осуществленная музыкальным руководителем и дирижером Р. Мангасаряном и постановщиком—режиссером В. Багратуни, при участии студентов консерватории. «Спектакль привлекает культурой музыкального и сценического решения, увлеченностью и профессиональной зрелостью молодых исполнителей, вкусом и гармонической слаженностью компонентов»,— писала М. Тер-Симонян¹. Высокую оценку общественности и прессы получили и последующие спектакли студии: «Сельская честь» Масканьи (дирижер Р. Мангасарян, режиссер В. Багратуни), «Алеко» Рахманинова (дирижер Ю. Давтян, режиссер А. Меликсетян), «Директор театра» Моцарта (дирижер Р. Мангасарян, режиссер О. Ованесян), «Госпожа служанка» (дирижер Р. Мангасарян). Работу в оперном классе осуществляли Д. Погосян, Р. Мангасарян, А. Котоян, Ю. Давтян и другие.

В трудных условиях продолжает развиваться деятельность Государственного театра музыкальной комедии имени Акопа Пароняна. В связи с капитальной архитектурной реконструкцией территории (по плану строительства города), на которой находилось его помещение, театр временно, в ожидании нового, специально для него сооруженного здания, перешел, так сказать, на кочевой образ жизни. К сожалению, «кочевой период» работы театра затянулся, и его спектакли проходят не на стационарной сцене, а в различных дворцах культуры, клубах и т. п. Тем не менее и этот театр осуществил за последнее время ряд новых постановок: мюзиклы «Восточный дантист» (1976) Р. Амирахяна, «Такси, такси» В. Бальяна (1974) и оперетта «Старая и новая история» В. Котояна. И все же, к сожалению, надо отметить, что этот жанр, столь любимый народом, отмеченный в своих лучших образцах жизнерадостностью, подлинным юмором, лиризмом, изяществом, задором, уже многие годы не занимает достойного места как в творчестве армянских композиторов, так и в общем художественном уровне театра имени Акопа Пароняна. Впрочем, эти две стороны тесно взаимосвязаны.

¹ Тер-Симонян М. Первые шаги. «Коммунист». 1983, 15 марта.

В 1985 году возникла новая в Армении форма пропаганды оперного искусства; Армконцертом был организован цикл концертов «Листая страницы опер». Во главе цикла стали истинные энтузиасты этого полезного дела—солисты театра оперы и балета имени Спендиарсва Эльвира Узунян (народная артистка Армянской ССР) и молодой певец Сергей Шушарджян, а также пианистка М. Мелик—Сетян и музыковед—лектор И. Тигранова (доцент Ереванской консерватории). К участию в работе стала привлекаться талантливая исполнительская молодежь. Организаторы цикла ставили перед собой задачу знакомить широкие слушательские круги, любителей музыки с редко исполняемыми или забытыми операми, с новыми произведениями армянских композиторов, с теми или иными важными событиями в истории оперного искусства. В репертуаре «циклов»—оперы: «Телефонный разговор» Менотти, «Госпожа служанка» Перголези, «Человеческий голос» Пуленка, фрагменты из опер Моцарта («Дон Жуан»), Верди («Набукко»), А. Тер-Гевондян («Седа»), Э. Садояна («Древо жизни»), Таривердиева («Ожидание») и другие. Большинство произведений шло в концертном исполнении; иногда же привлекались и простейшие средства сценического оформления. На базе этого цикла в январе 1987 г. возник и другой телецикл—«Ее величество опера».

В 1983 году на телевидении Армении был создан Камерный балет. «Телевизионный балет—понятие новое и, конечно же, имеет свою специфику,—говорит художественный руководитель труппы заслуженный артист республики Рудольф Харатян.—Сконцентрированность, уплотненность, индивидуализация образов—вот далеко не полный перечень этих особенностей». Состав труппы—в основном выпускники Ереванского хореографического училища. В репертуаре «Камерного балета» ряд номеров из классики, народные танцы, одноактные балеты. Среди последних балеты «Гамлет» и «Артавазд и Клеопатра», поставленный на музыку Третьей симфонии А. Тертеряна. На эту же музыку была поставлена большая хореографическая сцена (с чтением, исполнявшим стихи Чаренца).

Несомненно, значительных успехов достигло в рассматриваемый период армянское музыкальное творчество: камерное, симфоническое, ораториально-контатное, а также и музыкально-театральное. Создано немало произведений различных жанров, получивших широкое признание как в республике, так и за ее пределами.

Наряду с представителями старшего и среднего поколений армянских композиторов, признанных мастеров своего искусства, все более активно выступает и молодежь, смело обращаясь к решению больших, сложных и актуальных творческих задач, выдвинутых временем. Это такие важные творческие, эстетические проблемы, связанные с овладением методами социалистического реализма, как: диалектика соотношения традиций и новаторства, национального и интернационального, жизненной конкретности и широты художественного обобщения, реализма и романтизма, народности, совершенствование мастерства, расширение идейно-образного содержания, жанров, композиционных приемов, обогащение музыкальных выразительных средств и т. д. Разумеется, далеко не все из этих проблем получили свое творческое разрешение. Но во многих музыкально-сценических сочинениях чувствуется бие творческой мысли, а в лучших достигнуты интересные, впечатляющие творческие результаты. Оценивая произведения этой области творчества, нельзя не заметить и плодотворного развития ранее накопленного опыта, тенденций, наметившихся в предыдущем десятилетии, а вместе с тем и появление некоторых новых черт, характерных особенностей. В частности, как мы увидим в последующих главах и в заключении, это проявится и в некоторых новых аспектах постановки социальной, философской, нравственной проблематики, раскрытии внутреннего мира, психологии человека, трактовки героического и трагического, в несколько новом освещении «связи времен», соотношении жанров, особом интересе к камерным, монологическим операм и балетам, в появлении некоторых новых драматургических, композиционных, стилистических решений, наконец, отражении в армянском музыкальном театре некоторых общих для советского многонационального музыкально-сценического искусства тенденций, особенностей. Уже одно перечисление созданных или находящихся в процессе работы в последнее время произведений свидетельствует об активности армянских композиторов в этой области творчества: завершение и постановка оперы-балета «Давид Сасунский» Э. Оганесяна, завершение его же оперы «Путешествие в Арзрум»; постановка оперы «Навстречу солнцу» А. Тертеряна и завершение им же балета «Ричард III» и оперы «Землетрясение»; завершение Г. Ахияняном оперы «Цовинар»; С. Шакаряном — новой редакции балета «Зависть»; Е. Еркяняном — балетов «Орест», «Царь

Эдип», опер «Шушаник», «Мокац Мирза»; В. Бабаяном— опер «Пигмалион», «Письма Бетховена», завершение и исполнение опер В. Бальяна «Неистовые толпы»; Э. Садояна— «Воспоминания М. Волконской» и Ю. Казаряна— «Эрнест Хемингуэй» и других¹.

В книге сделана попытка проанализировать и осмыслить состояние современного армянского музыкального театра, основных его тенденций развития и проблематики, а также познакомить с наиболее значительными произведениями.

¹ Однако при этом обилии названий созданных музыкально-сценических произведений нельзя не выразить сожаление, что почти все из них созданы без участия театра оперы и балета им. Спендиарова, а авторы часто вынуждены были искать пути их сценического воплощения за пределами республики, в различных городах Советского Союза и за рубежом.

ГЛАВА I

РЕВОЛЮЦИЯ, СОВРЕМЕННОСТЬ

Как уже не раз говорилось на страницах предыдущих томов, важнейшей, наиболее сложной и ответственной задачей, стоящей перед армянским, как и всем советским многонациональным музыкальным театром, является задача создания спектаклей, отмеченных большим социальным, гражданским звучанием и посвященных историко-революционным темам, связанным в основном с Великой Октябрьской социалистической революцией, строительством нового общества и с современной жизнью, трудом, борьбой советских людей, с воплощением образа нового человека, его мыслей, чувств, свершений. Важнейшее значение имеет и тема, связанная с героической борьбой советского народа в годы Великой Отечественной войны. Ранее нами уже отмечались, анализировались такие произведения, как оперы «Лусабацин» Аро Степаняна, «Марджан» К. Закаряна, «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова, «Крушение» Г. Арменяна, «Человек из легенды» Гр. Ахиняна, «Огненное кольцо» А. Тертеряна, балет «Сона» Э. Хагагортяна, посвященные Великому Октябрю, борьбе за установление советской власти в Армении; гражданской войне—оперы А. Степаняна «Героиня», А. Бабаева «Арцваберд»; балеты А. Хачатуряна «Счастье», «Гаянэ», Гр. Егиазаряна—«Севан», «Озеро грез», повествовавшие о колхозной жизни в Армении, и, наконец, балет «Бессмертные» К. Орбеляна и «Героическая баллада» А. Бабаджаняна—о Великой Отечественной войне.

На протяжении десятилетий эти темы входили в репертуар армянского музыкального театра, привнося в него дыхание революционной эпохи, героизм борьбы за новый мир, сложную социальную и нравственную проблематику нашего времени, новые жизненные конфликты, нового

героя. Задачи, связанные с созданием подобных спектаклей, были чрезвычайно сложными и трудными. Ведь здесь все создавалось впервые, все было связано с дерзновенными, смелыми творческими исканиями, экспериментами, открытиями. Еще не было достаточного опыта, устоявшихся традиций в области музыкально-сценического воплощения подобных сюжетов, тем, драматических коллизий, образов героев. Новое содержание требовало и новых музыкальных, режиссерских, постановочных, актерских решений. Они создавались в самом процессе сочинения и постановки новых произведений подобного плана. И вполне закономерно, что здесь были и открытия, достижения огромного новаторского значения, но порою и отдельные просчеты, недостатки, нерешенные еще проблемы. Но важно то, что создавалась совершенно новая область армянского музыкального театра, накапливался опыт, начинали складываться свои традиции. И все это в неразрывной связи с теми важнейшими творческими процессами, которые происходили в это время во всем советском музыкальном театре (и в драматическом театре также).

В последнее десятилетие эта линия продолжает развиваться, хотя, к сожалению, менее инициативно и активно, чем хотелось бы.

В 1977 году (10—12 декабря) театр оперы и балета имени А. Спендиарова осуществил постановку оперы Авета Тертеряна «Навстречу солнцу», явившейся новой музыкальной и сценической редакцией созданной ранее и шедшей в этом театре оперы «Огненное кольцо», посвященной Великой Октябрьской социалистической революции, гражданской войне и написанной по мотивам повести Б. Лавренева «Сорок первый» и стихотворений Е. Чаренца. Эта опера («Огненное кольцо») внесла много нового в армянское оперное искусство как в жанровом, композиционном, так и музыкальном отношении. Армянский музыкальный театр, по существу, впервые соприкоснулся с принципами «революционного театра» Брехта, античной трагедии и революционной поэзией «армянского Маяковского» — Чаренца. Социальная значимость событий, революционная патетика органично слиты в опере со сквозной лирической темой, психологической драмой героев. Новым был и пол-

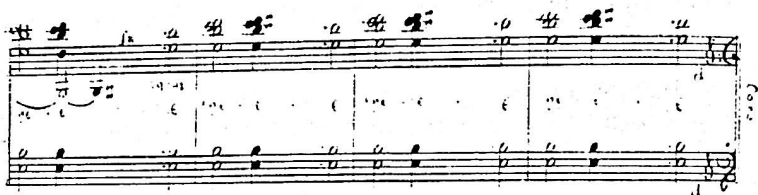
ный экспрессии, драматизма музыкальный язык оперы, сочетающий в себе творчески переосмысленные древние традиции национальной монодии, интонации и ритмы революционной эпохи и самые современные выразительные средства, приемы композиторского письма. В 1977 году опера «Огненное кольцо» была поставлена в Галле (ГДР)¹. Вот что писала пресса этого города: «Успех оперы «Огненное кольцо» в ГДР оказался настолько крупным, что спектакль этот был внесен в программу знаменитого Генделевского фестиваля, проходившего в Галле, на родине Генделя, на правах некоей торжественной «Увертюры», предоткрытия. Компетентная публика и критика с энтузиазмом приняли творение армянского мастера... Авет Тертерян—подлинный музыкальный драматург... А резонанс, который ныне получило его «Огненное кольцо»—это творческая победа армянской и всей советской музыки!»². Подробный разбор оперы был дан в предыдущем томе³. Хорошо принятая слушателем и прессой, отмеченная в свое время премией на Всесоюзном конкурсе, посвященном 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик, эта опера в новой редакции претерпела некоторые изменения, в основном в плане музыкально-сценического решения. Рельефнее выявлены и сильнее подчеркнуты ее гражданское начало, революционная романтика, патетика массового революционного движения, новизна музыки. В частности, большое впечатление оставляли Пролог и Эпilog с неожиданным эффектом кино-наплыва (проекция), передающим стремительное движение восставших народных масс, «неистовых толп». Здесь действительно ощущалась близость эмоциональному току высокого напряжения поэзии Чаренца и музыки Тертеряна. Не менее убедительное сценическое воплощение получили как выразительнейшие, полифонически развитые хоровые эпизоды, сквозная драматургическая линия, связанная с взаимоотношением героев и их судьбой, так и активное симфоническое развитие музыки. Новую редакцию и постановку осуществляли: режиссер Т. Левонян, художник Евгений Сафонов.

¹ Дирижер Г. Ю. Вендель, режиссер Л. Шнейдер.

² Сабинина М. Газ. «Коммунист», Ереван, 9 августа 1978 года.

³ Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, т. III, Ереван, 1975, с. 28.

хормейстер Рубен Айвазян, балетмейстер А. Асатрян и дирижер Арам Катанян¹.



Во время гастролей театра оперы и балета им. А. Спендиарова летом 1979 года в Ленинграде опера «Навстречу солнцу» была показана на сцене Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Как все гастрольные спектакли, так и этот были посвящены знаменательной дате—150-летию вхождения Армении в состав России. Музыкальная общественность и пресса Ленинграда высоко оценили новый спектакль. В рецензиях, помещенных в газетах, отмечались: «мастерство композитора-симфониста, знатока хоровой полифонии», новаторство оперы, современность ее музыкального языка и связь с народно-песенными истоками. В ней получила яркое воплощение тема движения масс от неосознанного стихийного протеста к революционной борьбе².



Близким по сюжету и теме этой опере оказался и балет-поэторий «Неистовые толпы» (по одноименной поэме Е. Чаренца) Владилена Бальяна. В. Бальян (род. в 1924 г.) окончил Ереванскую консерваторию по классам хоро-дирижирования (Т. Алтунян) и композиции (Гр. Егиазаряна). Его перу принадлежит ряд камерных, симфонических сочинений, в том числе: вокальные циклы «Весна в лесу», «Четверостишия» (на слова С. Капутикян) для голоса и камерного оркестра, оратория «Во имя отчизны» и другие. В 1978 г. он создал поэторий «Неистовые толпы» для чтеца,

¹ Краткое изложение содержания музыкально-театральных произведений, рассматриваемых в книге, помещены в конце, см. со стр. 166.

² Данько Л. «Навстречу солнцу». — «Ленинградская правда». 18 июня 1979. Цебульская А. «Навстречу солнцу». — «Вечерний Ленинград». 17 июня 1979.

хора и оркестра на слова одноименной поэмы Чаренца. Это произведение исполнялось Государственной академической капеллой Армении и симфоническим оркестром Гостелерадио Армении (дир. Ов. Чекиджян), а также Государственной академической хоровой капеллой имени К. Юрлова. Текст читал Б. Нерсисян. В 1980 году на основе этого произведения был поставлен и показан армянским телевидением телебалет «Неистовые толпы» (балетмейстер Р. Харатян, режиссер Э. Енкиселев).

«Меня давно волновали пламенные стихи Егише Чаренца, пафос и романтика его революционной поэзии,— пишет В. Бальян,—а «Неистовые толпы» захватили все мое воображение. Особое значение, придаваемое мною высоким стихам Чаренца, и продиктовали форму моего произведения,—именно как поэторий, где стихи должны были играть существенную роль и вместе с хором и оркестром создавать единое целое»¹.

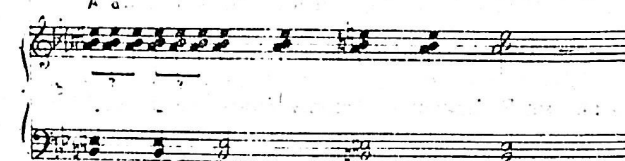
Отмеченная чертами революционной романтики, символики, насыщенная героическим пафосом, огромной силой эмоционального воздействия, поэма Чаренца воплощает идею близости, братства народов в их неистребимом, «неистовом» стремлении к счастью, свету, солнцу, в их борьбе за свободу. Своей идейной направленностью и некоторыми особенностями стиля «Неистовые толпы» Чаренца сродни поэтике Маяковского и, отчасти, Блока (имеется в виду поэма Блока «Двенадцать»).

Написанный, соответственно тексту Чаренца в сквозной форме, телебалет-поэторий имеет, вместе с тем, ряд рельефно очерченных разделов. Наиболее удачны из них: главная героическая призывная тема, проходящая впоследствии в различных изменениях через музыку всего балета, Реквием памяти жертв революции, фугато на маршевую тему и, наконец, финальный апофеоз.

И устремив горящий взор
на свет, идущий с вышины,
Они сражались вновь и вновь,
огнем рассветным зажжены.
Тысячеликим войском вдаль,
туда, где пламенеет восход,
Неистовые толпы шли,
шли к солнцу новому, вперед.

¹ Из письма В. Бальяна к автору книги (от 26/XI—1982 г.).

The Song of the Lark



Музыкальный язык В. Бальяна в этом сочинении своеобразно сочетает интонации революционных песен, а в запеве героической лейттемы и «Интернационале» — с патетически приподнятой декламационностью. Большую и активную роль в партитуре в ее экспрессии и динамике играет ритмическое начало, элементы полиритмии.



Важной актуальной теме посвящена опера Григора Ахиняна «Цовинар» в 8 картинах (либретто В. Багратуни и В. Шахназаряна, стихи В. Давитяна). Автор множества песен, хоровых, камерных и симфонических произведений, Гр. Ахинян много внимания уделяет музыкально-театральному творчеству. Им созданы три одноактных балета («Ах, Тамар», «Ивушка» и «Лореци Сако»), историко-революционная опера «Человек из легенды», посвященная пламенному большевику Камо¹. Над оперой «Цовинар» композитор работал многие годы. Она посвящена важному в жизни современной Армении событию — строительству Арпа — Севанского канала, призванного сыграть большую роль во всей энергетической и мелиоративной системе республики. Он должен также спасти от обмеления чудо природы Армении — высокогорное озеро Севан. Как в лучших произведениях советского театрального искусства, «производственная тема» имеет в «Цовинар» далеко не самодовлеющее значение. Это, по существу, опера о рабочем классе Советской Армении, о его самоотверженном труде, интернациональной дружбе людей труда — представителей различных народов Советского Союза, прибывших на помощь строителям крупнейшей стройки республики. В насыщенном драматическими событиями, хотя и несколько схематичном, сценарии и хорошем стихотворном тексте либретто отражен

¹ О Гр. Ахиняне и его этих сочинениях см. в III томе «Армянского музыкального театра». Ереван, 1975, с. 222—223.

реальный факт, когда на определенном этапе строительных работ воды прорвали дамбу и отрезали один из забоев. Героически, самоотверженно трудясь, рабочие другого забоя спасли товарищей и успешно завершили стройку. По ходу развития сюжета раскрываются судьбы, характеры действующих лиц: преданной делу, проникнутой сознанием важности осуществления этой всенародной стройки девушки-патриотки, нежной, поэтичной и, вместе с тем, мужественной и смелой маркшейдерки Цовинар; бескомпромиссного, настойчивого в реализации производственного плана начальника забоя Баграта; забойщиков-друзей; жизнерадостного, веселого грузина Вахтанга; задумчивого, стойкого и упорного русского рабочего Василия. Не все одинаково стойко переносят действительно трудные условия, сложившиеся на стройке. Не выдержав трудностей, уходит со стройки молодой рабочий Зарэ. Но, узнав об аварии, он одним из первых спешит на помощь товарищам. Любовь Цовинар и Зарэ составляет лирическую линию оперы.

«Меня увлекала мысль написать оперу о нашем рабочем классе, о его мужестве, отваге, преданности нашему общему делу. Я стремился написать ее музыкальным языком ясным, доступным, органично связанным с народной песней и вместе с тем «отлитой» в крупные формы, требуемые оперой¹. И действительно, песенная в своей основе музыка оперы насыщена интонациями армянской, крестьянской и городской народной музыки. Там же, где этого требует сюжет, используются интонации русской (например, песня Василия о Доне в I-ой картине) и грузинской (песня Вахтанга во II-ой картине) музыки.

На песенной основе создает композитор и сольные номера, дуэты (например, ария Цовинар, романс Зарэ, песни Василия, Вахтанга и Баграта) и развитые хоровые сцены. Наиболее показательны в этом отношении большой полифонически развитый хоро-симфонический пролог «Слава воде», а также эпилог, придающие опере определенную завершенность. В ней много массовых сцен, связанных с характеристикой забойщиков, обобщенного образа Севана, природы. Через всю оперу проходят лейтмотивы, лейттемы: «грозного голоса природы» (мужской хор), Сева-

¹ Из беседы Гр. Ахиняна с автором книги.



на (женский хор), Цовинар, Зарэ и других. Развиваясь и изменяясь в соответствии с различными сюжетными ситуациями и драматическими положениями, лейтмотивы и темы связывают отдельные сцены, номера, проводят внутренние интонационные линии между ними. Так, например, оживленный фугированный хор рабочих, выходящих из забоя (1-ая картина), построен на теме Пролога; в начале 6-ой картины, предваряющей сцену бури, грозы, хоровая тема Севана (за сценой) приобретает тревожный характер и звучит в контрапункте с грозной темой Природы.

В опере имеются и развернутые симфонические эпизоды. Это прежде всего 7-ая картина, сцена, рисующая работу забойщиков. Начинаясь у ударных—изображением «ритма труда», она постепенно набирает силу звучания. К оркестру подключается мужской хор.

Другая сцена, где значительную самостоятельную роль

играет симфонический оркестр, находится в конце 6-ой картины (красочная, напряженная музыкальная картина «Буря на Севане»). Написанная (в 1-ой редакции) в 1972 году, «Цовинар» до сих пор не увидела света рамп. Лишь отдельные ее номера прозвучали в концертном исполнении. Поэтому еще трудно дать окончательное и всестороннее суждение о ее достоинствах, а может быть, и тех или иных просчетах. В опере не все равноценно. Имеются отдельные просчеты и в либретто, и в музыке, в которой, в частности, порою недостает интонационной индивидуализации в характеристике действующих лиц, достаточной глубины в раскрытии духовного мира героев. Но опять-таки следует подчеркнуть, что Гр. Ахинян явился в этой своей опере первооткрывателем в музыкально-сценическом воплощении новой важной темы в армянском оперном творчестве. Композитор поставил перед собой чрезвычайно трудную и сложную задачу, не имевшую прецедента в национальном музыкально-театральном искусстве. И думается, что эта актуальная, интересная по замыслу и теме опера о рабочем классе, о созидательной силе социалистического труда и братской дружбе народов заслуживает большого внимания и помощи со стороны театра оперы и балета имени Спендиарова и Союза композиторов Армении в том плане, что она могла бы войти в репертуар театра.

Среди новых творческих замыслов Г. Ахиняна—народная опера, в основу которой должны быть положены народные песни на слова Аветика Исаакяна.



Значительный художественный интерес представляет балет Степана Шакаряна «Зависть», хотя и о нем окончательную оценку можно будет вынести лишь после его постановки в театре. К сожалению, и это произведение уже давно безрезультатно ожидает своей очереди на сценическое воплощение.

С. Шакарян (род. в 1935 г., в Баку) окончил Ленинградскую консерваторию (в 1954 году) по классу композиции профессора В. Цытовича. Автор двух фортепианных сонат (вторая—«Колокола»), концерта для оркестра, симфонической картины «Страна отцов», симфонии, балета «Зависть» и других сочинений, С. Шакарян заявил о себе как о серьезном композиторе, с определенной индивидуальной направленностью творчества. Его музыка отмечена силой,

энергией, мужественностью, большой экспрессией и динамикой. Композитор проявляет склонность к напряженному симфоническому развитию.

В балете затронута актуальная и почти не встречающаяся в музыкальном театре тема, связанная с жизнью ученых-физиков. Автор ставит важные нравственные вопросы отношения к науке—бескомпромиссного, вдохновенного служения ей и, наоборот,—конъюнктурного, карьеристского, эгоистического использования ее для своего личного благополучия.

Соответственно развитию сюжета музыка балета имеет несколько планов, стилистических направлений (явление полистилистики). Один из них, связанный с возвышенным миром подлинной науки, полетом мысли передового ученого, его самоотверженным трудом и упорством, отличается своим интеллектуализмом, одухотворенностью, гармоничной красотой, мелодичностью, своеобразным преломлением черт неоклассицизма. Характерна в этом отношении лейт-тема ученого, науки, претерпевающая в партитуре, соответственно драматургической необходимости, различные трансформации и большое развитие,—тема споров и гипотез.



Как антитеза этому предстает по-зменному извивающаяся тема зависти, раздирающей душу другого «ученого». Она,

как и зловеще гротескный «Марш злых сил», также играет значительную роль в музыкальной драматургии балета. Кроме того, в сцене прихода друзей, молодых ученых, слышатся обостренные джазовые ритмоинтонации. Особое место занимают в балете персонифицированные аксессуары научно-технического инструментария—всевозможные машины, механизмы, компьютеры и т. п. Причем это не только фон, создающий атмосферу научных экспериментов, но и самостоятельное «действующее лицо». Их, по замыслу композитора, должен исполнять кордебалет, вовлеченный в общее развитие действия. Для звуковой передачи всей этой «машинерии» композитор находит яркие выразительные средства, выдержанные в манере музыкального урбанизма, конструктивизма и вызывающие порою ассоциации с некоторыми из ранних сочинений Онеггера, Прокофьева и других композиторов, отдававших дань этому направлению. Здесь обращают на себя внимание обостренность ритма, элементы полиритмии, механичность движения, своеобразная токкатность. И в этой интонационной сфере С. Шакарян проявляет драматургическую трактовку тематизма. В одних случаях музыкальные темы этого плана звучат светло, красочно, «зажигаясь и угасая», словно звезды на небе. В других, например, в сцене аварии, катастрофы (*furioso*), вся эта ритмоинтонационная «машинерия» достигает большого драматизма, усиливаемого к тому же наслоением злобной темы «зависти». И вновь, светло, торжествующе (в эпилоге), гимном науке и творчеству звучит в большом симфоническом развитии тема «науки», сопровождаемая другими преображенными темами. В балете есть и любовная сюжетная линия, и, соответственно, лирически «отепленная» музыка (выразительный лирический дуэт). Однако во всей музыкальной драматургии балета она занимает сравнительно незначительное место и воспринимается недостаточно органично.

Как уже говорилось, балет еще не видел света ramпы, но составленная на основе его музыки «хореографическая симфония» исполнялась в симфонических концертах в Ереване, в Тбилиси (на фестивале музыки Закавказья в 1975 году) и в других городах Советского Союза (дирижеры: Р. Мангасарян, В. Гергиев). И везде это произведение С. Шакаряна оставляло хорошее впечатление на слушателей и получало высокую оценку прессы.



Как мы видим из вышеизложенного, революционная и современная темы все время находятся в сфере внимания армянских композиторов. Продолжаются творческие искания в музыкально-сценическом отображении Великого Октября, борьбы народов за светлое будущее (опера «Навстречу солнцу», телебалет-поэторий «Неистовые толпы»), трудовых свершений советских людей в социалистическом строительстве, дружбы народов (опера «Цовинар»), жизни наших ученых (балет «Зависть»). Говоря об этих произведениях, мы не можем не обратить внимания и на обращение композиторов к различным идейным сюжетным мотивам, темам, жанрам, приемам, в некоторых случаях ранее не затрагиваемым в армянском музыкально-театральном творчестве (опера о рабочем классе, балет о физиках, балет-поэторий, включение кинопроекций, наплывов и т. п.).

Но, вместе с тем, нельзя не выразить и известной тревоги по поводу того, что эта важнейшая и актуальнейшая область армянского музыкального театра, в которой были так активно и плодотворно, в таком разнообразном проявлении сконцентрированы творческие искания армянских композиторов в предыдущий период¹ (о чем, кстати, говорилось и что отмечалось на VIII съезде композиторов Армении), в настоящее время не получает достаточно интенсивного, целенаправленного развития. Вполне вероятно, что по ряду причин² внимание и интерес композиторов к этим актуальным и постоянным темам, проблемам получает творческую реализацию по другим путям и в других формах,—либо в сфере симфонической, хоровой, камерной

¹ Вспомним хотя бы почти одновременное появление таких произведений, как «Огненное кольцо» А. Тертеряна (1967), «Крушение» Г. Арменяна (1968), «Человек из легенды» Гр. Ахиняна (1972), «Бессмертие» К. Орбеляна (1969).

² Одной из причин, быть может, является недостаточная заинтересованность театра оперы и балета им. Спендиарова этой областью творчества композиторов. Допустимо ли, например, что ни одно из созданных композиторами произведений этого плана не идет на сцене театра? Возможно, здесь проявляется и та относительная неравномерность, непропорциональность в развитии отдельных областей, жанров музыкального творчества (когда в центре внимания композиторов оказываются преимущественно то музыкально-театральные формы, то симфонические, то камерные и т. д.), о которой, в частности, уже говорилось при характеристике творческих процессов 50-х—60-х годов (в III томе настоящего исследования).

музыки, либо опосредованно, через тематику, связанную с другими эпохами («связь времен») и странами.

И все же необходимо обратить внимание на то, что многие возможности плодотворного дальнейшего развития музыкального театра Армении оказываются не реализованными. Нет опер о нашей молодежи, о наших воинах, защитниках социалистического отечества, о Великой Отечественной войне, о покорителях космоса, о борьбе советского народа за мир, против поджигателей войны и т. п. Недостаточно активно идут поиски в этой области новых жанровых, композиционных решений. Здесь перед композиторами Армении стоит еще непочатый край задач, требующих своего решения.

ГЛАВА II

ВОПЛОЩЕНИЕ НАРОДНОГО ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА

Одним из наиболее значительных произведений армянского музыкального театра последнего времени является опера-балет Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский», получившая широкое признание и высокую оценку как в республике, так и за ее пределами.

К созданию этого произведения композитор подошел, уже имея значительный творческий опыт в создании крупных музыкально-сценических произведений (балеты «Вечный идол», «Антуни» и другие), достигнув полной творческой зрелости и высот подлинного мастерства. В третьем томе настоящего труда (стр. 65) уже была дана общая характеристика созданных композитором музыкально-театральных произведений и намечены основная проблематика и тенденции развития этой области его творчества. Здесь же будет идти речь об опере-балете «Давид Сасунский», как о сочинении в известной мере этапном, подытожившем более чем 25-летний период деятельности композитора в этом жанре.

Интерес Э. Оганесяна к великому эпосу родного народа возник еще в самые юные годы. С каждым последующим периодом жизни композитора его постижение эпоса становилось все глубже, органичнее, последовательнее. Он много читал, размышлял об идеях, заложенных в народном эпосе, о системе образов, композиционном строении, языке, о причинах его бессмертия. Но, вместе с тем, композитор долгое время не считал себя готовым к тому, чтобы вплотную подойти к творческому, музыкально-сценическому воплощению эпоса. И наконец решился!..

Выше не раз говорилось о проявлении в армянском музыкальном театре своеобразно трактованной «связи времен» — одной из характерных тенденций развития всего советского музыкально-сценического искусства. Эта тенденция, идущая еще от классиков русской оперы (напомним известные слова Мусоргского: «прошлое — в настоя-

щем»), получившая дальнейшее развитие в ряде ярких произведений советского музыкального театра на различных этапах его развития (например, опера «Война и мир» Прокофьева, «Декабристы» Шапорина) в последнее время привлекает все большее внимание деятелей нашего оперного и балетного искусства, стремящихся в своем творческом обращении к художественным документам былых времен достичь органичного единства и взаимосвязи конкретности, достоверности исторических событий прошлого и трактовки их с передовых идейно-эстетических позиций нашего времени. Иначе говоря, стремление создать не музейно-ретроспективный, а глубоко современный спектакль (по проблематике, стилю, языку, сценическим решениям и так далее), способный волновать и трогать наших современников¹.

Показательным в этом отношении произведением в армянском музыкальном театре и явилась опера-балет «Давид Сасунский» Э. Оганесяна.

Творчество Э. Оганесяна отмечено яркой национальной самобытностью. Она проявляется в содержании и в тематике, образном строе и выразительных средствах. Философское, рациональное начало в его образном мире согрето горячим, искренним чувством, опора на классические традиции органично сочетается с острым чувством современности, а склонность к эпической повествовательности — с вдохновенным лиризмом. У каждого истинного художника, как бы многосторонне ни было его творчество, всегда есть своя заветная, главная для него тема. Для Эдгара Оганесяна такой темой является Армения, историческая судьба армянского народа. В своих многочисленных произведениях он повествует о прошлом и настоящем родной страны, о ее прекрасной природе, о жизни и героической борьбе народа, он воспекает новую, свободную Армению, возрожденную Великим Октябрем.

¹ Конечно, достичь такого единства чрезвычайно трудно, и нередко появляются либо действительно лишь ретроспективные произведения, либо такие спектакли, где сущность, проблематика исторических событий бесцеремонно и неоправданно искажаются в угоду квазиноваторских экспериментов.

Влюбленный в родную страну, Э. Оганесян представляет ее себе не идеализированной обителью, но видит в горниле «бурь и гроз» истории, прошедшую через сложные социальные, исторические противоречия, катаклизмы, через борьбу непримиримых противоборствующих сил. В произведениях композитора мир разделен на два антагонистических лагеря. Один—народ, простые люди-труженики, их мирная жизнь, горе и радости, страдание и борьба, их высокие человеческие нравственные идеалы, мечты о счастье и свободе, вера в светлое грядущее. Другой мир—лагерь власть имущих, насилия, войны, агрессии, тирании, предательства. Это жрецы и феодалы, князья и их приближенные, церковники, иноземные завоеватели и внутренние угнетатели. Такова концепция Э. Оганесяна—передового советского художника, трактующего историю как историю народа, противоборство социальных сил, столкновение мировоззрений и нравственных категорий.

Когда вчитываешься в страницы многовековой истории родной страны, перед глазами встают волнующие картины ее бурь и гроз, взлетов и падений, катастроф и возрождения. Запечатлеть это в литературе и поэзии, живописи и музыке, театре и кино—задача столь же увлекательная, сколь и трудная. Иному художнику порою может не хватить яркости изобразительных и выразительных средств, драматургической силы и широты образных обобщений. Отображая ту или иную эпоху, пусть даже достаточно убедительно, он может остаться внутри нее, не ощутив гигантской поступи веков, не соотнеся прошлое с настоящим и будущим. Исторический факт останется вне исторического процесса. И тогда неминуемы архаизмы, замкнутость, стилизация, ограниченность.

В творчестве Э. Оганесяна убедительно раскрывается «связь времен». Отображая прошлое, он освещает его с позиций сегодняшнего дня, и, наоборот, это прошлое помогает лучше осмыслить грядущее. В эпосе, в истории он находит то, что созвучно и нашей эпохе, что, пройдя сквозь века, имеет актуальное общественное значение: это идея подвига, борьбы за счастье и свободу народа, высокого гражданского долга, обличение зла, насилия, войны.

Музыку Оганесяна отличает прочная опора на богатства национальной художественной культуры, в первую очередь, разумеется, музыкальной, начиная от древнейших песнопений, многообразных пластов народной монодии и до традиций, созданных армянской композиторской

школой (Комитас, Спендиаров, Хачатурян). Вместе с тем глубоко самобытное и ярко индивидуальное творчество композитора отмечено органичным усвоением и претворением традиций и широкого опыта мировой музыкальной культуры (от Баха, Генделя—до Б. Бартока, от Глинки, Бородина, Чайковского—до Стравинского, Прокофьева и Шостаковича). И все это в смелом активном претворении и в подчинении своим замыслам, своему ярко индивидуальному стилю.

В многообразии творческих интересов Э. Оганесяна особое место занимают музыкально-сценические произведения (балет и опера). Им создано шесть музыкально-театральных произведений, разных по сюжету, теме, характеру, драматургическим принципам. В каждом из них он ставит и решает актуальные творческие задачи, и все они созданы с позиций современных прогрессивных эстетических представлений. «Мармар» (1957) и «Вечный идол» (1964)—эпико-лирические балеты, сюжетно связанные с древней Арменией, раскрытием темы социального неравенства, противоборством верной, возвышенной любви, вольнолюбия и тирании. Традиции армянского музыкального и танцевального искусства, классического балета смело и творчески сочетаются в них с современной композиторской техникой, реальные события—с элементами фантастики, сказаний, легенд.

Балет «Голубой ноктюрн» (1964) выделяется среди других произведений Оганесяна чертами публицистичности, сочетанием бытовой конкретности и символики, высоких поэтических устремлений и острого гротеска, затрагивает проблему призвания и судьбы художника в современном обществе. Глубоким трагизмом отмечен балет «Антуни» (1969), повествующий, в аллегорической форме, об историческом прошлом Армении, о тяжелых испытаниях народа, его борьбе и надеждах. Центральный персонаж балета—бездомный скиталец (антуни), ассоциирующийся с образом великого национального композитора Комитаса (балет написан в связи со 100-летием со дня рождения композитора). История, народ и художник связаны здесь в нерасторжимом единстве. В драматургии балета органично слиты черты эпоса, лирики, трагедии, широко использованы переосмысленные и симфонизированные песенные и танцевальные темы из произведений Комитаса.

В 1978 году Э. Оганесяном написана первая редакция оперы «Путешествие в Арзрум» (по Пушкину), посвящен-

ная 150-летию вхождения Армении в состав России, исторически сложившимся связям армянского и русского народов, их братской дружбе.

Самым крупным, самым значительным по замыслу, художественному воплощению и мастерству музыкально-сценическим произведением Э. Оганесяна явилась его операбалет «Давид Сасунский» (1976), сюжетную и образную основу которого составляет героический эпос армянского народа.

Подобно «Илиаде», «Одиссее» Гомера, «Шакунтале» Калидасы, «Витязю в тигровой шкуре» Руставели, «Слову о полку Игореве», эпос «Давид Сасунский» относится к тем великим художественным творениям, в которых с огромной обобщающей силой запечатлена целая эпоха с ее социальными противоречиями, драматическими коллизиями, философской проблематикой. Грандиозный по масштабам, состоящий из четырех ветвей, эпос «Давид Сасунский» широко отразил исторические события, быт и нравы армянского народа, его социальные и этические идеалы, мудрость и чувство прекрасного, вольнолюбие и справедливость.

«Много эпических сказаний сохранил армянский народ, но эпос «Давид Сасунский», который связан с Сасуном, горной областью, лежащей к юго-востоку от Ванского озера, во всех своих ветвях является наиболее характерным для армянского народа, наиболее выразительным, наиболее всеобъемлющим. Он подлинно велик среди других эпических сказаний создавшего его народа—это подлинно великий армянский народный героический эпос»¹.

Созданный как целостное произведение в эпоху нарастающего освободительного движения против владычества арабского халифата (IX—XI вв.), «Давид Сасунский» своими корнями уходит в значительно более древние времена. Вместе с тем, всем своим содержанием, воплощением мечты народа о свободе, о мирной и счастливой жизни он обращен в будущее.

«Эпос «Давид Сасунский» является народным не только потому, что он живет в народных толщах и ими сказывается, не только потому, что до последнего времени, до наших дней живет в устной народной передаче, не только потому, что язык его во всех вариантах—язык народный, далекий по строю от древней или новой литературной речи. Эпос народен прежде всего потому, что все мировоззрение его ге-

¹ Орбели И. Армянский героический эпос. Ереван, 1956, с. 5.

роев неразрывно связано с подлинно народными низами, что все его герои неразрывно связаны с народом»¹.

Поражает необычайно широкий круг художественных образов «Давида Сасунского». Эпос «населен» сотнями действующих лиц. Это представители народа: Санасар, Багдасар, Мгер, Давид, Кери Торос. Дзенов Оган, Цовинар, Армаган, Хандут и многие другие. Им противостоят «власть имущие» — иноземные завоеватели, внутренние угнетатели, предатели: Мсра-Мелик, наместник, сборщик налогов, Козбадин и другие. В центре эпоса — подлинный герой, воплощение силы, отваги, вольнолюбия армянского народа — Давид.

Реальные события, связанные с конкретной эпохой, сочетаются в «Давиде Сасунском» с древними мифами, эпическое повествование — с сильнейшим драматическим действием, лирическими и философскими отступлениями, героика — с трагедией и обличающей сатирой. Все это слито в органическом единстве и служит раскрытию главной идеи.

Образный строй, вся стилистика «Давида Сасунского» глубоко реалистичны. Вместе с тем большую роль в них играют гиперболы, аллегории, символика — сознательное преувеличение, обострение черт, образов, явлений, фактов. «Сказывается эпос нараспев, ритмической речью, а отдельные эпизоды поются, и эти отрывки, звучащие как песни, сохраняют стихотворную рифмованную форму», — пишет о характере и стиле исполнения эпоса И. А. Орбели².

Сквозь века как символ бессмертия пронес армянский народ свой эпос. «Давид Сасунский» стал неисчерпаемым источником вдохновения для писателей и поэтов, художников и композиторов, деятелей театра и кино, ему посвящены десятки научных исследований.

Еще в начале века над оперой «Давид Сасунский» работал классик армянской музыки Комитас. В 30-е годы опера «Давид Сасунский» была создана известным советским композитором Аро Степаняном. В 1945 году в Ереване был поставлен балет «Хандут» по лирической ветви эпоса, созданный Г. Будагяном на музыку А. Спендиарова. С именем Давида Сасунского связаны произведения А. Арутюняна, А. Аджемяна и других советских композиторов. И наконец в 1976 году на сцене Государственного театра оперы и балета им. Спендиарова

¹ Орбели И. Армянский героический эпос. Ереван, 1956, с. 94.

² Там же, с. 7.

рова была осуществлена постановка новой оперы-балета Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский».

Как рассказывает сам композитор, героический эпос армянского народа волновал, будоражил мысль и непреодолимо влек его к себе с юных лет. Вчитываясь в него, он словно воскрешал события былого; в сознании оживали страницы героической истории родного народа, борьбы за свободу. Уже в студенческие годы он хотел написать симфоническую поэму «Давид Сасунский», а по окончании аспирантуры обратился к созданию оратории на эту же тему. Однако молодого композитора все более увлекала мысль создать монументальное произведение о Давиде Сасунском, которое сочетало бы выразительные возможности различных видов искусства.

Созданию Э. Оганесяном нового музыкально-сценического «Давида Сасунского» предшествовала большая и серьезная подготовительная работа. Композитор внимательно изучал исторические материалы, различные варианты эпоса (а их свыше 50), вслушивался в старинные армянские напевы, стараясь через них постичь музыкально-интонационный язык древней Армении.

Э. Оганесян изучал не только академические публикации эпоса¹, произведения Ованеса Туманяна, Аветика Исаакяна, Наири Заряна, но и многочисленные его варианты в исполнении народных сказителей-певцов. «Я стремился по мере возможности вывести из «архивного» состояния ряд древних народных песен и перенести их на большую сцену»², — пишет композитор. Он внимательно изучает многочисленные образцы народного гусано-ашугского творчества, а также знакомится с шараканами, тагами, вохбами, героическими, эпическими песнями, с раз-

¹ Первым собирателем эпоса был крупный исследователь армянского фольклора Г. Срвандзян. Важнейшую роль среди последних собирателей эпоса сыграл выдающийся ученый академик Манук Абемян. В разное время были опубликованы различные варианты эпоса. Особую ценность представляет наиболее полное издание всех напечатанных и рукописных вариантов эпоса (Ереван, 1936, 1944, 1951) под общей редакцией М. Абеяна и Е. Мелик-Огаджаняна и сводный текст эпоса (свыше 10000 строк), составленный М. Абеяном, Г. Абовяном, А. Галаняном, под редакцией И. Орбели (Ереван, 1939).

² Оганесян Э. Эпос в сценическом воплощении. — Коммунист, 1976, 8 августа.

личными сборниками, музыкальными записями песен «Сасунского цикла» С. Меликяна, Комитаса, Х. Кушнарева, А. Кочаряна. Здесь он находит типические ладоинтонационные обороты, характерные «сасунские кадансы» (выражение Э. Оганесяна) с неизменным нижним вводным тоном, ритмические обороты и т. п. Народная музыка органично вошла в сознание композитора.

Кроме того, Э. Оганесян был знаком и с произведениями армянских композиторов, связанными с эпосом «Давид Сасунский». Самое сильное впечатление произвели на него услышанные еще в годы войны Пролог и Эпилог к опере Аро Степаняна «Давид Сасунский».

Как уже говорилось выше, эпос «Давид Сасунский» имеет множество сюжетно-тематических планов, типов повествования, огромное количество действующих лиц. Композитору совместно с либреттистом и балетмейстером В. Галстяном предстояло в соответствии с избранным жанром (опера-балет) отказаться от многих дополняющих линий, деталей и выделить главное, наиболее близкое нашему времени.

Определилась сквозная тема всего произведения—тема героического подвига во имя свободы и счастья народа, высоких гуманистических идеалов, обличения зла, насилия, человеконенавистничества. Основным носителем главной идеи стал сам Давид—мужественный, смелый, человечный, беззаветно преданный народу. Сюжетной основой либретто стали события, связанные с борьбой армянского народа против завоевателей и жизнь самого Давида.

Уже в предыдущих музыкально-сценических произведениях Э. Оганесяна, и особенно в балете «Антуни», проявляется смелый поиск композитором новых путей и форм синтеза в искусстве. В «Давиде Сасунском» эти искания приобретают особое значение в связи со стремлением композитора создать монументальное музыкально-сценическое действо, в котором органично соединялись бы выразительные возможности оперы, балета, эратории, симфонической музыки, развернутого театрального действия, народного исполнительства, пантомимы, декламации и даже разговорной речи и т. п. Полижанровость, все чаще проявляющаяся в современном музыкальном театре, имеет в данном случае глубокое художественное и жизненное обоснование,

коренящееся в самой природе эпоса, древнеармянских народных сказаний, празднеств и т. п.¹.

Уже в партитуры балетов «Вечный идол» и «Антуни» Оганесян органично включает вокальную, кантатно-ораториальную музыку. Здесь же, в «Давиде Сасунском», вокальное начало приобретает равное с симфоническим и хореографическим значение. Причем в определяющих жанр слагаемых (балет-опера) оперу композитор ставит на первое место. Это показательно, хотя в связи с этим произведением точнее было бы говорить, как нам представляется, об особом синтезе—музыкально-сценическом действе. Новая, расширительная трактовка синтеза искусств композитором составляет одну из примечательных особенностей этого новаторского произведения.

Драматургия музыкального «Давида Сасунского» строится на сопоставлении крупных музыкальных сцен, ее развитие протекает медлительно и величаво и вместе с тем насыщено внутренней динамикой, напряженно. Перед слушателем-зрителем проходят яркие картины: «Пролог», «Рождение Давида» (1), «Давид в Мсыре» (2), «Возвращение Давида в Сасун» (3), «Мсра-Мелик и Козбадин» (4), «Нашествие Мсра-Мелика» (5), «Давид и Мсра-Мелик» (6), «Давид в заточении» (7), «Сасунцы оплакивают Давида» (8), «Давид обретает свободу» (9), «Давид побеждает Мсра-Мелика» (10), «Сасунцы славят Давида» (11). Пролог, 1-я и последняя (11) картины образуют музыкально-драматургическую арку, придающую всей форме произведения особую завершенность.

Музыкально-сценическая драматургия этого произведения основана, в первую очередь, на законах крупных симфонизированных форм. И песня и речитатив в опере-балете включаются в драматургическое «поле действия» сил симфонизма как в целом произведении, так и в его отдельных

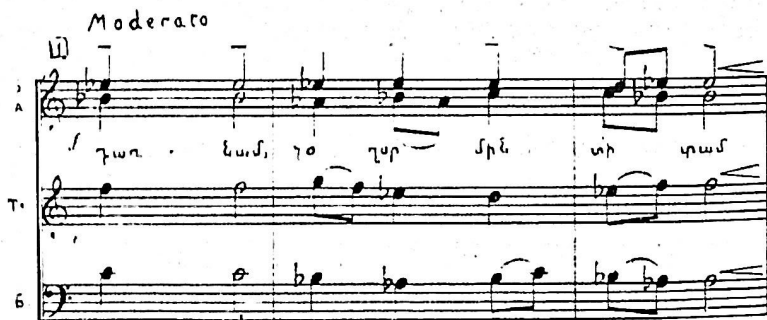
¹ Как известно, древнеармянский эпос сказывался, пелся, излагался речитативом и декламацией, в него включались инструментальные номера, танцы и т. д. Народные же празднества (сбор урожая, свадьба и т. д.) приобретали в нем характер красочных представлений, включали разнообразные формы фольклора.

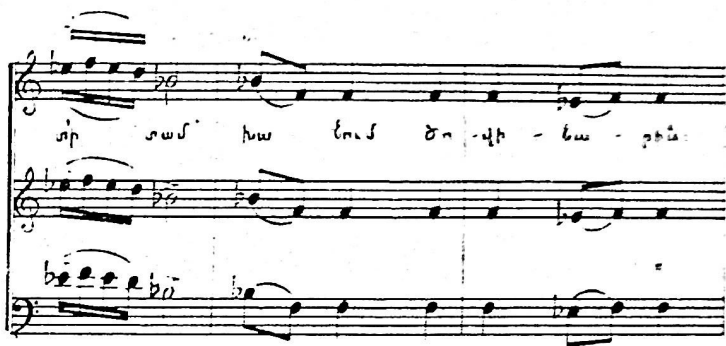
разделах. Принципы симфонического, полифонического развития тематизма, сонатной драматургии лежат в основе таких номеров, как «Пролог», «Нашествие Мера-Мелика», «Давид изгоняет сборщиков дани».

Музыкально-сценические образы Э. Оганесяна отличаются большой конкретностью, зримостью, театральностью и вместе с тем они представляют собою широкие и многозначные художественные обобщения. Особенно показателен в этом отношении финал «Давида Сасунского», где в самом интонационном выражении сливаются трагизм и жизнеутверждение, смерть и бессмертие, плач и гимн.

В «Давиде Сасунском» все дано «крупным штрихом», чутьчку на котурнах: драматургия, форма, выразительные средства. Таков, например, Пролог, завершающийся рождением Давида. Он написан с большим размахом, а сам образ Давида экспонирован в большой интонационно-драматургической перспективе (подобно экспозиции многих тем главных партий в бетховенских симфониях). Пролог (в котором народ славит великих богатырей Сасунского рода) состоит из нескольких номеров, трактован композитором не в повествовательном, а в обобщенно-ораториальном, гимническом плане. Хоровые реплики, песни, гимнические мелодии, получающие широкое полифоническое развитие, объединены сквозной темой—зачином, рефреном—«Зогормин» («благословение»), звучащей в различных трансформациях.

Огромной мощи исполнены открывающие Пролог унисоны (в октаву) и звучащие далее патетические возгласы, ликующие глассандо, могучие ритмические акценты, грандиозные tutti.





Примером, который с особой силой раскрывает драматургические особенности оперы-балета «Давид Сасунский», является картина—одна из сильнейших кульминаций произведения,—объединяющая три сцены: «Бранный клич Мсра-Мелика», «Нашествие» и «Давиду вручают меч-молнию». Это грандиозное, насыщенное огромным драматизмом полотно заставляет вспомнить «нашествия» из произведений Прокофьева, Шостаковича, А. Хачатуряна, Шапорина и вызывает ассоциации с событиями Великой Отечественной войны.

Зловеще, неумолимо грозно звучит соло ударных. Их ритмоинтонация становится остиным фоном, на который накладываются тревожные кличи «война!», реплики хора, унисонные проведения воинственных фраз из мугама «Чар-гя». Ритмическое движение становится все более изменчивым (7/8, 3/4, 4/4, 3/2) звучность нарастает к мощным tutti fff, создавая образ дикого разгула захватчиков, бедствий народа, ставшего жертвой агрессии. И на кульминации сквозь бушующую звуковую стихию врывается вопль о помощи, доходящий до крика: «Давид! Эй-вах, Давид! Требуй у Огана ратные доспехи Мгера! Требуй меч-молнию!»

Далее следует сцена вооружения Давида: ему вручается меч-молния. Давид врывается в стан врагов, рубит и крушит войско Мсра-Мелика. Начинается эта сцена также на остином ритмическом фоне. Вступают все новые голоса участников действия в развернутой полифонической форме (линейная полифония), то сливаются, то противостоят индивидуализированные голоса солистов хора, оркестра. Четыре трубы (в унисон, fff), излагающие лейтмотив Давида, возвещают его победу.

Все эти сцены органично подводят к сильнейшей по

выразительности сцене поединка Давида с Мсра-Меликом, построенной на контрастирующих и сталкивающихся образах (начало III действия).

Ярким примером «крупного штриха» музыкально-драматургических средств оперы-балета могут служить следующие друг за другом картины: «Давид забрасывает палицу Мсра-Мелика», «Давид отказывается пройти под мечом Мсра-Мелика», где полное огромного нарастания симфоническое развитие лапидарных, энергичных мотивов сочетается с волевыми репликами баса и выразительными фразами хора (сочувствие народа).

Наконец, последний пример—финальный реквием, перерастающий в величественный гимн—славу герою армянского народа. Как в балете «Вечный идол», так и здесь музыка финала решена в виде грандисной пассакалии (хор, симфонический оркестр). Оплакивание гибели героя и воспевание его бессмертных подвигов во имя народа получают глубокое выражение в обобщающей полифонической форме: здесь сводятся в интонационный узел наиболее важные тематические образования, связанные с образом армянского народа.

В «Давиде Сасунском» много и других мест, характеризующих живой, многогранный образ армянского народа. Это и скорбный хор сасунцев, и полные глубокого чувства печальные хоры девушек, и танцы юношей и другие.

Наряду с этими, а также некоторыми другими массовыми «широкоэкранными» картинами, сценами опера-балет «Давид Сасунский» (в соответствии с эпосом) содержит также и ряд сцен, картин, в которых эпохальные события и конфликты раскрываются через соотношения мыслей, чувств отдельных персонажей, индивидуальных героев. Это «Давид и Чмшкик», «Гусаны приводят Хандут», «Давид в заточении» и другие. Выпукло обрисованы образы отдельных представителей армянского народа (Хандут, Дзенов Оган, сасунская невеста, старая крестьянка) и, конечно же, прежде всего самого Давида. Он показан в различных ситуациях, в которых раскрываются различные стороны его натуры, характера: героизм, мужественность, человечность, искренность... Пастух-юноша, герой-богатырь, гордый и смелый воин, нежный, любящий супруг—таким предстает он в интонациях оперы-балета.

Музыкальный образ Давида целен, отмечен глубоким интонационным единством, подлинной народностью. В соответствии с развитием действия он претерпевает суще-

ственные изменения. Одна из характерных и основных попевок Давида основана на интонациях героического танца «Кочари». Кроме прямых характеристик Давида, большую роль играют характеристики косвенные, возникающие из отношения к нему народа, связывающего с ним свои надежды на защиту, спасение родины,—отношения, окрашенные большой любовью и нежностью. Не случайно в самые тяжелые моменты страдающий, угнетенный народ взывает к нему: «Давид!.. Давид!..»

Армянскому народу резко противостоит в опере-балете враждебный мир арабских завоевателей, агрессоров, феодалов. Здесь музыка предстает в оглушительном рокоте ударных инструментов, воинственных кличах медных, резко диссонирующих гармониях, обнаженной моторности. Однако очень важно подчеркнуть, что враждебными армянскому народу Э. Оганесян, вслед за эпсом, показывает арабский халифат, Мсра-Мелика, его приближенных и войско, наместников и сборщиков налогов, а отнюдь не арабский народ. Поэтому, например, с глубокой симпатией, очень теплыми интонациями раскрыт в опере-балете образ старого араба-воина.

Стремясь в своей музыке воссоздать интонационную атмосферу древней Армении и древнего Востока, Э. Оганесян широко использует различные пласты, своеобразные «музыкальные документы» старинного армянского мелоса, а также требуемые сюжетом арабские мелодии. «Среди подлинных народных источников—«Загормин» (различные варианты), «То хохнер», «Сон Дзенов-Огана», «Апсанк» и другие,—пишет Э. Оганесян.—Монодии сасунского эпоса в моей партитуре живут в виде цитат, а также симфонизированных фрагментов; отдельные ритмические формулы этих песен становятся основой развернутых картин, отдельные интонации—«зацепкой» для сочинения моих собственных тем»¹.

Композитор подчеркивает как важную задачу, поставленную перед собой, желание вынести «подлинную, достоверную музыку народного эпоса на профессиональную сцену музыкального театра, сделать достоянием профессиональной музыки, достоянием широких кругов слушателей». Причем это относится и к арабскому фольклору, который композитор основательно изучил. И здесь следует подчеркнуть важную особенность, о которой уже отчасти

¹ Из письма Э. Оганесяна к автору этой книги от 14 августа 1977 г.

говорилось. Это уважительное и любовное отношение к композитору и к арабской музыке. «Восток у нас в крови,— пишет он,— мне кажется, что арабские мелодии я обрабатывал почти столь же любовно, как и родные армянские. Для музыкальных характеристик отрицательных персонажей (Мсра-Мелик, Козбадин), их действий я сочинял свои темы, свои ритмы и тембры. Подлинно национальный фольклор Египта, Сирии, Иордании, Ирака¹ я использовал для обрисовки «пышности, цветистости» Востока, для передачи эмоциональных человеческих проявлений персонажей Мсыра (танец любви Исмаил—хатун, Песня старого Мсырского воина, вызывавшего к человеколюбию Давида Сасунского). Таким образом, я избежал, мне кажется, противопоставлений фольклорных материалов и гуманизма фольклора не насиловал. Более того, для обрисовки захватнического духа Мсра-Мелика и его рати я взял не арабскую музыку, а армянскую народную песню «Бранный клич Мсра-Мелика» (из сборника С. Меликяна). Музыкальный ритмоинтонационный склад этой песни, созданной народом и проверенной веками, должен был позволить мне избежать «сиюминутной» иллюстративности в изображении военной силы Мсра-Мелика»².

Удачна мысль композитора использовать в характеристике тирана Мсра-Мелика песнь, запечатлевшую в себе отношение к нему армян. Кроме того, в отношении арабских источников композитор отмечает, что он не ограничивался их «цитированием», но и сам сочинял немало музыки, стараясь основываться на ладовых и формообразующих принципах арабских мугамов, в частности во 2-ой картине «Дворец Мсра-Мелика» (развернутое импровизационное вступление, а затем быстрый раздел, приближающийся по характеру к быстрой части мугама,—гяфу).

Но вернемся к важнейшей и интереснейшей стороне партитуры «Давид Сасунский»—к творческому претворению в ней широких пластов музыки армянского народа. О включении в музыку оперы и балета ряда образцов древнеармянской монодической культуры как интонационных документов «давних времен» уже говорилось ранее.

Касаясь своих принципов и различных приемов творче-

¹ Среди этих фольклорных источников можно назвать «Асуанский танец наездников», «Луксорскую песню», «Бедуинскую балладу», фрагменты из арабских мугамов.

² Из письма Э. Оганесяна к автору этой книги от 14 августа 1977 г.

ского претворения фольклорных источников, Э. Оганесян рассказывает: «В тех случаях, когда я использую в своих сочинениях подлинные народные напевы, мелодии, я стремлюсь отбирать образцы высокой этнографической культуры и возможно глубже вникать в их ладоинтонационный, ритмический строй, в их композиционные особенности. В первых произведениях я считаю необходимым использовать народный первоисточник с максимальной «документальной» точностью, почти ничего не изменяя в нем. А потом, уже в процессе развития, пытаюсь «вытягивать» из него всевозможные «продолжения», изменения в соответствии с теми или иными художественными задачами. Но и тогда, даже при самых свободных переосмыслениях, при включении народных напевов в сложные симфонические построения, я стараюсь не нарушать их духа, характера и стилистических особенностей»¹.

Партитура Э. Оганесяна насыщена чутко услышанными, творчески претворенными и переосмысленными интонациями армянской древней музыки. Это многочисленные кличи, возгласы, плачи, стенания (вохбы), эпические, героические, декламационные песни (твеляц ерг), интснации сказа, славления, ритмоинтонации танцев «Кочари», «Гендов». Вся эта живая интонационная атмосфера составляет основу собственного музыкального языка автора, на которой он строит свой выразительный тематизм и развернутые, активно симфонизированные формы.

В частности, бросается в глаза высокое мастерство, с которым композитор развивает из небольших лаконичных попевок, своеобразных микротем большие развернутые мелодические гомофонно-полифонические образования. В этой связи хорошо подмечено М. Рухкян сочетание в музыкальном тематизме оперы-балета «весьма строгих, даже скупых по своим контурам оstinатных ритмоинтонационных формул с «раскаленным» развитием, которому они в конце концов подвергаются... И в результате из скромной архаизированной попевки, нередко звучащей в низком регистре, разворачивается захватывающая вокально-симфоническая и хореографическая картина, исполненная величия действия и подвига»².

В некоторых сходных ситуациях Э. Оганесян исполь-

¹ Из беседы Э. Оганесяна с автором данной книги.

² Рухкян М. Давид Сасунский. — «Советская музыка», 1977, № 10, с. 29.

зует близкие или родственные «мигрирующие» ритмоинтонации, имеющие определенное образно-смысловое значение. Так, например, сцены «Давид избивает мсырских княжичей» (1 акт) и «Давид изгоняет сборщиков дани» представляют собой развитые симфонизированные картины, в основе которых лежат различные модификации ритмоинтонаций известного армянского героического танца «Кочари».

Но под пером Э. Оганесяна, передового советского композитора, вся эта преднамеренная музыкальная «архаика», как и вся образная система эпоса, словно оживает и воспринимается как музыка сегодняшнего дня. Композитору чужды какая-либо стилизация или смакование старины. Все звучит современно, проникнуто живым чувством. Архаические обороты вполне уживаются с приемами и техникой современного композиторского письма. С большим тактом и уместно применяет Э. Оганесян приемы линейности, алеаторики, сонористики, политональности, наложения на натуральную диатонику сериальных ходов и т. д. Исходя из той или иной тематической попевки, заимствованной из древнеармянского мелоса, либо оригинальной, созданной в его духе, композитор сочиняет собственные темы, вовлекает их в активный процесс интонационного развития, строит на их основе развернутые драматургически действенные формы.



В древнейших пластах армянской музыки Э. Оганесян сумел услышать, а затем и развить те выразительные элементы, которые сохранили всю силу воздействия и сегодня. В этом огромная заслуга композитора. «Избрав для оперы-балета столь монументальный сюжет, композитор сумел прочесть его глазами современного человека, создал живые характеры и действенные, глубоко впечатляющие ситуации, способные вызвать горячий стклик у нынешнего слушателя,— пишет М. Рухкян.—Автор этого масштабно-

го эпического полотна выступил не только патриотом-интернационалистом, но и, хочется сказать, глубоким исследователем культуры (в частности, культуры Востока) в формах музыкальной летописи, близкой народной драме¹.

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 хореосимфонические номера, патетически приподнятые речитативы и т. д.

Органично сочетает композитор использование традиционных форм оперного и балетного искусства со смелыми поисками новых структур, значительно обогащающих произведение и открывающих новые горизонты и возможности развития жанра. Очень интересно в этом отношении творческое переосмысление традиционных дуэтов и *pas de deux*, *pas de trois*, адажио-монологов, вариаций в их взаимодействии с хором и кордебалетом и т. п. Вместе с тем конструктивно законченные номера лишены замкнутости, включены в общий процесс музыкально-драматургического симфонизированного движения. Таксы монолога Давида, Мсра-Мелика, песни старой крестьянки, старого арабского воина, дуэты Давида и Хандут, Давида и Мсра-Мелика.

Как и в предыдущих своих музыкально-сценических произведениях, Э. Оганесян последовательно и настойчиво подчиняет оперные, балетные формы принципам, а зачатку и структурам сонатно-симфонического и полифонического развития. Для музыкальной обрисовки каждой драматической ситуации, каждого героя Э. Оганесян использует различные, соответствующие им интонационные сферы.

В каждой из указанных выше интонационных сфер выкристаллизовываются наиболее типические, выразительные интонационные обороты, попевки, образующие рельефные, сразу же запоминающиеся музыкальные темы, мотивы, приобретающие значение своеобразных лейттем, лейтмотивов и играющие большую роль в музыкальной драматургии. По мере развития музыкально-сценического действия они претерпевают те или иные изменения, модификации (ритмические, гармонические, тембральные). К таким лейттемам прежде всего может быть отнесен ряд тем, связанных

¹ Рухкян М. Давид Сасунский.—«Советская музыка», 1977, № 10, с. 27.

с обрисовкой образа армянского народа и его предводителя— легендарного героя Давида Сасунского.

Уже с первых же тактов оперы-балета возникает могучая, волевая тема силы, мужества, героизма армянского народа, сасунцев.

Как клич выразительны интонационные ходы восходящей кварты и нисходящей септимы (басы струнных и деревянных в октаву и литавры); резкий аккорд фортепиано и арфы глиссандо, а затем интонационный взлет и «сасунский каданс» придают этой теме патетически приподнятый, напряженный характер. Впоследствии эта тема в новом облике не раз будет появляться в музыке «Давида Сасунского» и получит наиболее интенсивное интонационное развитие.

Другая, более сдержанная, с гимнической интонацией, также появляющаяся уже в начале,— тема «Славления» («Зогормин»). Третья тема— лирическая, полная поэзии, возникающая в той же картине при появлении Цовинара. После мощного каданса все словно затихает и вступает сначала у соло альтовой флейты, а затем у хора нежная, очень напевная мелодия, сопровождаемая мягкими подголосками. Далее эта тема будет связана с лирическими страницами произведения, и, в частности, с образом Хандут («гусаны приводят Хандут»). Близка этой и обаятельная тема сасунских невест.

Музыкальный образ Давида Сасунского многозначен и включает широкий круг тем, мотивов, интонаций. Особое значение в нем приобретает энергичная волевая лейттема, в основе которой лежат ритмоинтонации армянского героического танца «Кочари» («Вариации Давида», «Давид избивает мсырских княжичей», «Давид изгоняет сборщиков дани»).

Еще одна героически-призывная, активно ритмованная тема связана с Давидом: «Давид забрасывает палицу Мсра-Мелика».

В связи с образом главного героя следует отметить и выразительную хоровую тему, которую условно можно назвать темой «бедствия народа».

В «арабском мире» наибольшее значение имеет лейттема, интонационно восходящая к мугаму «Чаргя», связанная, в первую очередь, с его главным запевом и последующими характерными секвенционными ходами. В первоначальном виде эта лейттема проводится в картинах «Мсра-Мелик узнает о рождении Давида» и «Дворец Мсра-

Мелика», но уже здесь она получает большое развитие. В сценах «Нашествие Мсра-Мелика», «Давид и Мсра-Мелик» эта лейттема достигает своего кульминационного звучания.

Одной из примечательных особенностей Э. Оганесяна как художника является то, что в каждом своем крупном сочинении он решает комплекс актуальных, важных социальных, эстетических, творческих проблем. (Причем решает их, как уже говорилось, на различных уровнях — содержания, тематики, выразительных средств.)

Среди них специальный интерес представляют две взаимосвязанные эстетические проблемы, проходящие как лейттема через все творчество композитора и получившие талантливое решение в «Давиде Сасунском». Это соотношение музыки Востока и Запада и взаимодействие фольклора и современного композиторского мастерства с его богатой композиторской техникой. Проблемы эти, разумеется, не новы, их по-разному решали композиторы разных времен, направлений, школ. Но до сих пор они остаются актуальными и, более того, сейчас приобретают особое значение.

В зависимости от того, с каких исходных позиций решаются эти вопросы, возникают и различные противоположные концепции. В одном случае — музыкальная культура Востока и музыкальная культура Запада не только различны, но и фатально несовместимы, замкнуты в себе, и любое их соприкосновение ведет к якобы недопустимому искажению каждой из них. Этой архаической «теории несовместимости», отражающей феодальные, буржуазные, расистско-националистические взгляды, противостоит позиция передовых советских и прогрессивных зарубежных композиторов. Они исходят из понимания многообразия национальных, региональных (в том числе и Востока и Запада) музыкальных культур, их глубокого своеобразия и самобытности, а вместе с тем не только возможности, но и необходимости их широких и плодотворных взаимодействий. В этом одно из условий истинного прогресса.

Говоря в этой связи о советской армянской музыкальной культуре, нельзя не назвать Арама Хачатуряна, давшего в своем творчестве и в своих высказываниях многочисленные доказательства правильности именно таких интернационалистских позиций и решений этой проблемы. По стопам А. Хачатуряна идет и его ученик Э. Оганесян, в творчестве которого не раз подчеркивались органичные

и самые различные формы связей глубинных пластов армянского мелоса с самыми современными методами композиторского мышления, с современной композиторской «техникой». Не случайно, что убедительнейшим доказательством синтеза «Восток—Запад в музыке» прозвучали в Самарканде, на Международном музыковедческом симпозиуме (1979) фрагменты из сочинений Э. Оганесяна.

В опере-балете «Давид Сасунский» множество примеров творческого взаимодействия музыки восточной и европейской, взаимодействия фольклорной традиции и профессионального композиторского мышления. Э. Оганесян не только глубоко постигает ладоинтонационные, метроритмические, композиционные особенности народной музыки, но и смело, талантливо претворяет, развивает, переосмысливает их в соответствии со своим замыслом, со своими стилевыми устремлениями. Это в полной мере проявилось в партитуре «Давида Сасунского», отмеченной большим стилевым единством и разнообразием средств.

Здесь прежде всего поражают изобилие и щедрость мелодического дара композитора. Как бы ни была «густотканна» музыкальная фактура, как бы ни была сложна гармония, полифония, яркий, выразительный мелос составляет самую «душу» произведения. Более того, мелодизм оказывает свое воздействие и на другие элементы художественной формы и выразительных средств. Отсюда и поющие гармонии, интимно-мелодическая основа многих гармонических соотношений и самых сложных полифонических построений.

Мелодизм Э. Оганесяна органично, но очень опосредованно связан с различными пластами армянской народной музыки и вместе с тем ярко индивидуален. Одни мелодии Э. Оганесяна имеют ярко выраженную песенную основу, другие приближаются к ариозно-кантиленному либо речитативно-декламационному стилю. Наряду с плавным, постепенным в своем становлении мелодизмом встречается немало тем с обостренным или извилистым движением, изобилующих интервальными скачками, а порой даже приближающихся к серийным рядам.

Мелодическое богатство Э. Оганесяна в значительной степени определяется ладоинтонационным многообразием армянской народной музыки.

Важнейшую драматургическую и формообразующую роль в «Давиде Сасунском» выполняет ритм. Активный, действенный, он является сильным импульсом движения,

средством нагнетания интонационного напряжения. Э. Оганесян не признает абстрактных ритмоформул, отвлеченных форм ритмодвижений. Каждый ритмический оборот, любая смена ритма в его музыке связаны с тем или иным жизненным явлением, начиная от «эпохальных» ритмов движения масс, битв, празднеств и кончая ритмами «душевных движений» — тревоги, беспокойства, страсти, волнения, покоя. Порой лишь сменой ритмического движения композитор достигает большого драматургического эффекта. В зависимости от образно-драматургической необходимости он свободно использует приемы ритмического варьирования остинато, полиритмии, частой перемены ритмическо-метрического движения. И за всем этим — ритмы армянской народной музыки.

Особый интерес представляют многообразные формы полифонического письма в «Давиде Сасунском». Склонность Э. Оганесяна к полифонии имеет, очевидно, то основание, что его учителя Г. Егиазарян и А. Хачатурян были, в свою очередь, учениками крупнейшего советского полифониста Н. Я. Мясковского. Действительно, это одна из характерных особенностей творческого стиля композитора. С большой творческой свободой и мастерством сочетает Э. Оганесян композиционные формы древнеармянских монодий и современной полифонии. В пассакалии, например, композитор использует подлинно народную мелодию («Мушскую песню»), заимствованную из записей Х. С. Кушнарева, сделанных в Нор-Баязете. Обращает внимание множество полифонических многопластовых образований, линейных, многоголосных, полимелодических, перекрестных сочетаний.

Нередко в разных голосах композитор проводит различные варианты (ритмические, интонационные) основных попевок. Широко и очень разнообразно применены в «Давиде Сасунском» различные полиладовые, политональные, политембровые и полиритмические приемы. Различные формы и приемы полифонического письма связаны с общей драматургией произведения и служат действенному раскрытию его содержания.

Говоря об особенностях гармонического языка композитора, следует также подчеркнуть его народно-ладовую диатоническую основу, лежащую как в основе аккордики, так и тонально-гармонических отношений. Композитор часто использует модальную технику, переменные лады, модулирующие гармонические обороты, кварто-квинтовые

гармонии, часто без терции или с переменной терцией (создавая эффект нетемперированности).

Свободно владея колористическими средствами гармонии, композитор все же особую склонность проявляет к ее динамической, драматургической функции, создает сильные и компактные гармонические комплексы.

В «Давиде Сасунском» Э. Оганесян блеснул своим владением оркестровыми средствами, «драматургией тембров». В зависимости от драматургической необходимости он обращается к суровым унисонам медных инструментов, громоподобным tutti или, наоборот, трогательным соло деревянных, струнных, к сочетаниям кристально чистых тембров или, наоборот, густых, терпких, диссонирующих. Усиливают драматизм звучания тембровые контрасты, перепады, огромные нарастания силы звучности путем подключения новых оркестровых групп, тембров, регистров. Большую роль в партитуре оперы-балета играют «героические» трубы, «могучие» ударные. Значение последних особенно велико в трагических, зловещих ситуациях. Напомним и inferнальные, нагнетающие ужас звуки глissандирующих литавр соло в картине «Давид в подземелье». Композитор использует целую «армию» ударных инструментов: тарелки, литавры, там-там, деревянный блок, фруста, бонго, ксилофон, синга, барабан, малый барабан. Как новый и очень современный прием использует композитор своеобразный тембровый эффект «разговорных реплик» хора. Значительна роль оркестра в развитии и столкновении лейтмотивов, трансформации тем, во всей интонационной драматургии произведения.

Опера-балет «Давид Сасунский» впервые была поставлена на сцене Государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова (премьера состоялась 6 августа 1976 г.), а несколько позже—на сцене Кремлевского Дворца съездов во время гастролей театра им. А. А. Спендиарова в 1976 году в Москве. «Давид Сасунский» поставлен как монументальный героический спектакль—тема борьбы свободолюбивого народа с агрессивной вражеской силой определила архитектуру всего спектакля.

Большая и плодотворная работа была проделана постановщиком-балетмейстером, исполнителем главной роли, народным артистом Армянской ССР В. Галстяном, музыкальным руководителем и дирижером народным артистом Армянской ССР Я. Восканяном, хормейстером засл. деят.

искусств Армянской ССР Р. Айвазяном, художником Э. Едигаряном и всеми исполнителями. В сценическом воплощении образа Давида Сасунского нашли отражение и пластика народных танцев, и балетная классика, и движения, характерные для современного музыкально-хореографического искусства. В декоративном оформлении использованы мотивы древнеармянской архитектуры, искусства чеканки и т. д.

Постановка оперы-балета «Давид Сасунский» явилась значительным событием советской музыкальной культуры. Общественность и пресса дали высокую оценку новому спектаклю.

«Я с удовольствием слушал новое произведение Эдгара Оганесяна, одного из самых талантливых армянских композиторов. Он проделал большую работу и создал интересное произведение нового типа. Вся музыка корнями связана с народными интонациями, с народными попевками. В то же время она свежая, современная, оригинальная», — писал А. И. Хачатурян¹. К. Саква подчеркивал, что «оперой-балетом» Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский» армянский оперный театр продемонстрировал искусство, полное зрелой мысли и глубокого чувства, смелого поиска и оригинального, национально-самобытного мастерства².

Яркое, неординарное произведение искусства нередко рождает споры. Возникали они и в связи с постановкой «Давида Сасунского». Спорили о жанре произведения, о соотношении вокала и хореографии в опере-балете. Можно было бы поспорить и о сценическом воплощении сцены боя Давида с Мсра-Меликом, где, быть может, не хватало масштабности эпоса, а также об использовании сценического пространства. Не исключена возможность и других музыкально-сценических воплощений эпоса: слишком уж велик и многозначен он. Этого не отрицает и сам композитор. Но важно отметить и высоко оценить другое: в музыкальном театре появилось новое талантливое произведение высокой и благородной идеи, создан яркий жизнеутверждающий спектакль, прочно вошедший в репертуар и справедливо отмеченный прессой как значительное явление в советском музыкальном театре.

¹ Хачатурян А. Театр добился больших творческих успехов. — Газ. «Коммунист», Ереван, 1976, 17 сентября.

² Саква К. Увлекательное вдохновенное искусство. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1976, 6 октября.

Осенью 1979 года Э. С. Оганесяну за оперу-балет «Давид Сасунский» была присуждена Государственная премия СССР. В связи с этим председатель Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР Г. М. Марков отмечал: «Его произведения органично сочетают в себе героину и лирику, яркую эмоциональность и мощный интеллект, они неизменно опираются на богатейшие традиции отечественного и мирового искусства»¹, А. В. Кожевников писал: «Широкое признание получила музыка народного артиста Армянской ССР Эдгара Оганесяна. Это — искусство, полное зрелой мысли и глубокого чувства, смелого поиска и самобытного мастерства... Оганесян воплотил здесь глубинные пласты народной души, подчеркнув патриотические мотивы армянского эпоса»².

Создавая оперу-балет «Давид Сасунский», Э. Оганесян решал ее идейную концепцию, сюжетно-тематическую, жанровую, стилевую проблематику в русле одного из основных направлений армянского музыкального театра («Алмаст» А. Спендиарова, «Давид Сасунский» А. Степаняна, «Давид Бек» А. Тиграняна, «Спартак» А. Хачатуряна и др.) и всего советского многонационального музыкально-сценического искусства, неизменно обращавшегося и обращающегося к народному героическому эпосу. Эта линия, идущая еще от Глинки, Бородина, Мусоргского, получила в наше время в советском оперном и балетном творчестве особенно плодотворное, интересное и многообразное развитие. И, может быть, в произведениях эпико-героического, как и историко-революционного жанра, проявились с наибольшей силой новаторские, прогрессивные черты нашего искусства, отображение жизни, борьбы, идеалов народа.

Будучи органически связан с этой важной областью советского музыкально-театрального искусства, Э. Оганесян внес в нее оперой-балетом «Давид Сасунский» ценный и ярко индивидуальный вклад. В настоящее время, после целого ряда музыкально-сценических сочинений, посвященных Армении, Э. Оганесян обратился к созданию опе-

¹ Творить для народа. Беседа с Г. М. Марковым.—Правда, 1979, 7 ноября.

² Кожевников В. Идейность, народность, гуманизм.—Известия, 1979, 8 ноября.

ры на интернациональную историческую тему, имеющую, однако, общечеловеческое значение, воспевающую верность свободе, родине, любви. Речь идет об опере «Жанна Д'Арк».



Недавно (в 1986 году) Эдгар Оганесян закончил новую оперу—«Путешествие в Арзрум»¹ по одноименному произведению А. С. Пушкина, написанному поэтом в виде своеобразных художественных дневниковых записей о его скитаниях (во время похода 1829 года) по Кавказу и югу России. Опера посвящена памяти Д. Д. Шостаковича. Значительный интерес представляют высказывания композитора об истории создания оперы и о некоторых особенностях ее музыкально-сценической драматургии. Считаю уместным привести некоторые выдержки из них.

«... Эривань, Гюмри, Арарат, Арпачай, Бзовдальский перевал... С детства знакомые, до боли родные звучания географических названий... Где, на каком перекрестке моего детства сошлись эти названия с прозой великого Пушкина,—мне сейчас трудно вспомнить. Помню только, что уже в ранние школьные годы я зачитывался пушкинской прозой, и «Путешествие в Арзрум» было далеко не последним в ряду любимых произведений. Несколько позже я узнал, что предки мои по материнской линии выходцы из Эрзрума, переселившиеся на территорию Российского государства именно в то знаменательное время, в конце двадцатых годов прошлого столетия, и пушкинский маршрут и его общения с армянскими семьями стали приобретать для меня оттенок чего-то очень личного.

Понадобилось еще немало времени, чтобы связать в сознании своем воедино такие разные и, казалось бы, отдаленные понятия, как осуществление вековых чаяний моего народа—освобождение от ига восточно-феодальных деспотий—и, пусть даже косвенное, участие в этих событиях А. С. Пушкина, величайшего лирика всех времен...»²

Для правильного понимания идейного замысла оперы имеют немаловажное значение и следующие строки: «...По-

¹ Начало работы Э. Оганесяна над этой оперой было приурочено к всенародно отмечаемому юбилею—исторической дате 150-летия вхождения Восточной Армении в состав России.

² Оганесян Э. «До боли родные звучания» (о новой опере «Путешествие в Арзрум»). Газ. «Коммунист», Ереван, 27 января 1987 г.

надобилось немало времени, чтобы не только умом, но и сердцем понять, что декабристы на Сенатской площади, а также офицеры и младшие чины в составе русской армии на Кавказе и в Закавказье—это те же лица, что Грибоедов—автор не только гениальной и пресзорливой комедии «Горе от ума», но и автор и последовательный исполнитель Туркманчайского мирного договора, он же жертва этого договора...»

Особо подчеркивает Э. Оганесян органичную взаимосвязь в произведении Пушкина русской и армянской линий. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин, хоть и внешне сухо, лаконично, несбыкновенно тепло пишет об армянской семье в Карсе, давшей ему приют и ночлег, о молодом армянине по имени Артемий (может быть, Арутюн?), который бредил о сражениях и с готовностью последовал за Пушкиным, и участвовал в штурме Арзрума—как знать, а не в родстве ли этот Артемий с теми из моих друзей, чьи предки—выходцы из Карса?.. Емко, спрессованно, но и достаточно восторженно пишет Пушкин в «Путешествии» об Армении, как о древней стране, о «прекрасной земле, коей плодородие вошло на Востоке в пословицу», о своей долгожданной встрече с Араратом—«жадно я глядел на библейскую гору».

Интересно, убедительно пишет композитор о завершении им еще в 1978 году первого варианта оперы и о создании нового (1986—1987) варианта: «За последний год опера была сочинена практически заново, коренным образом пересмотрено либретто, появился совершенно новый, «грибоедовский» акт, в канву музыки вошли прекрасные стихи Грибоедова, для диалогов и речитативов были использованы подлинные документальные и эпистолярные тексты и так далее. Мой творческий опыт последних лет (две симфонии, Концерт-барокко, много хоровых произведений и особенно работа над хачатуряновским «Маскарадом»), кажется, также активно сработал на принципиальный пересмотр музыки в плане как драматургии, так и выработки новой стилистики, определенного «очищения» языка».

Пушкин дает в «Путешествии в Арзрум» сочные зарисовки величественной природы, красочного быта, нравов различных народов. Восторженно пишет о проявлениях вольнолюбия, человечности, гордости, художественного таланта народов, с которыми ему пришлось встречаться.

Несмотря на свои небольшие размеры, повествование Пушкина отличается большой емкостью содержания, за-

трагивая глубокие социальные, патристические, нравственные темы. Оно содержит интереснейшие отклики мысли великого поэта на самые различные события, явления, коим очевидцем он был, проникнуты сочувствием и друженностью к армянскому народу.

Действие оперы протекает в столице русской империи Петербурге, в Персии, на дорогах Армении, на Бзобдальском перевале и т. п. Среди действующих лиц: сановники, военные (генералы, офицеры, солдаты), декабристы, крестьяне, городской люд. В центре повествования—сам Пушкин, Грибоедов, деятели армянского освободительного движения... Пребывание Пушкина в Закавказье связано со временем подъема национально-освободительной борьбы армянского народа против гнета восточных деспотий; с победоносной войной русской армии против шахской Персии и султанской Турции; с заключением известного «Туркманчайского» мирного договора; с вхождением Восточной Армении в состав России.

Либретто оперы составлено Г. П. Ансимовым при участии композитора и состоит из следующих картин:

Вступление

Действие I.

Картины: 1—«Петербург»
2—«Кавказ»

Действие II.

Картины: 1—«Встреча»
2—«Тегеран»

Действие III.

Просцениум «Армения»

Картины: 1—«Лагерь Паскевича при Евфрате»
2—«Взятие Арзрума»
3—«Арзрум»
4—Финал

В произведении классика русской литературы авторы оперы особенно подчеркнули темы: освободительной борьбы армянского народа, исторически сложившейся интернациональной дружбы, близости Армении и передовой России, тираноборческие мотивы. Эти темы стали главными во всей музыкально-сценической драматургии оперы. Действие оперы развивается на основе сильных контрастов: блеску, роскоши Зимнего дворца противопоставлена лагерная обстановка русских войск, скромная жизнь армянской деревни; суровости северного зимнего пейзажа—чарующая

красота природы Кавказа, развернутым массовым сценами — характеристики (более или менее развитые) героев, действующих лиц.

Переключение действия из одного плана в другой, а порою и одновременное их сочетание вызывает известные ассоциации с драматическими, структурными приемами кино (кадровость, монтаж, наплывы и т. п.), с драматургическими принципами С. Прокофьева (оперы «Семен Котко», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»), а если говорить о произведениях, созданных и поставленных в последнее время, — то с «Пушкиным» и «Маяковский начинается» А. Петрова; «Мертвыми душами» Р. Щедрина.

Многоплановость драматургии, многосоставность структуры и вместе с тем целенаправленность развития основных идей, тем потребовали от композитора создания часто сменяющихся контрастных музыкально-сценических картин, эпизодов (то резко сопоставляемых, то возникающих наплывом, взаимопроникающих), и одновременно «сквозного становления содержания», насыщения музыки подлинным симфонизмом.

Как примеры приведем: выдержанную в официальных, холодных тонах (торжественные, чванливые звучания полонеза) картину великосветского дворцового бала (с органично возникающими на этом фоне репликами Пушкина, Николая I, Бенкендорфа и других) и появляющуюся, как бы наплывом, сцену, связанную с декабристами (хоры, призыв Рылеева к свободе), жестокой расправой над ними.

Отмеченной азиатским колоритом картине Тегерана противостоит сцена военного лагеря русской армии (виватные маршевые походные ритмы, сигнальные звучания, русская песня). Начиная с хорового а' капельного вступления к опере (звучит мужественная армянская народная патриотическая песня «Раздался клич с Эрзрумских гор») и на протяжении всей оперы не раз возникают в различных сценических ситуациях и музыкальных формах, как своеобразный рефрен, армянские эпизоды с характерным национальным интонационным строем. Это и печальные хоры армянбеженцев во 2-ой картине II акта, и героическая песня армянского добровольца в 3-ей картине III акта и т. д.

«Широкоэкранные» массовые сцены сменяются более камерными, опoэтизированными, как, например, когда Пушкин встречается в горах Армении арбу, на которой везут

гроб с телом Грибоедова. Здесь органично сочетаются пейзажность, тонкость акварельных гармонических, тембровых красок, мягкий лиризм интонации армянской обрядовой песни и скорбные траурные ритмы, аккорды.

Выпуклости музыкальных характеристик в опере способствует ряд лейтмотивов, лейттем, получающих интенсивное развитие. Это лейттемы: Армении, армянского народа, его бедствий, страданий, стойкости, борьбы, содружества с русским народом, Пушкина, олицетворяющего всю передовую Россию, славы и доблести русского оружия.

Соответственно сюжету оперы—интернациональный состав ее музыкального языка восходит к разным истокам. Это и русская музыка—(официальная, салонная, военная), музыка Глинки, Алябьева и других композиторов начала XIX века; армянская лирическая, обрядовая, патристическая песня и персидские мугаммы... Но вся эта интонационно-образная «конкретность» пропущена через творческое сознание самого композитора, стала органичным составным элементом современного, собственного, авторского языка, стиля музыки композитора и вовлечена в сквозное симфоническое развитие, в «строительство» крупных обобщающих форм. Кстати, надо заметить, что музыкальные формы представлены в партитуре оперы очень разнообразно (в соответствии с драматургической необходимостью)—песни, хоры, каватины, ариозо, ансамбли, оркестровые номера и танцы, вплоть до излюбленной Э. Оганесяном пассакалии. Вспомним отличное владение им этой выразительнейшей формой в его других сочинениях, в частности в музыке балета «Антуни». Здесь же, в опере «Путешествие в Арзрум», она применена в начале второго действия, в ариозо—своеобразном внутреннем, философском монологе, передающем размышление Пушкина,—«Кавказ подо мною...»

«Действующие лица оперы «Путешествие в Арзрум»,—пишет Э. Оганесян,—Пушкин, Грибоедов, Раевский, Рылеев, Наталья Гончарова, Нина Грибоедова-Чавчавадзе, царь Николай I, Паскевич, Бенкендорф; армянский юноша Артемий и другие армянские встны-добровольцы; армянская девушка, оплакивающая русского знаменосца, павшего под Арзрумом; армяне—во дворце русского консульства в Тегеране, ожидающие репатриации; армяне, сопровождающие гроб с телом Грибоедова по Бзовдальскому перевалу; возница, отвечающий Пушкину, что везут «Грибоеда».

Большая роль в спектакле отводится хору. Еще большей должна быть функция балета, ряд батальных и прочих сцен должны быть осуществлены в манере балетного спектакля. Это значит, что спектакль будет решен в жанре оперы-балета, к тому же один из центральных персонажей—Наталья Гончарова—это пластический образ, танцующий, а не поющий. Две армянки, спасшиеся из гарема Аллаяр-хана и оказавшиеся под защитой русской дипломатической миссии, тоже пластические, танцующие персонажи. Слова А. С. Пушкина: «... полки с развернутыми знаменами и с музыкой пошли на Арзрум...»—родили идею присутствия на сцене русского военного оркестра...

Образ Пушкина играет большую роль в опере и раскрывается в самых разнообразных проявлениях. Композитор хотел показать его как великого поэта России, передового человека своего времени, близко стоявшего к декабристам, преследуемого самодержавием и вместе с тем исполненного самых искренних добрых чувств, уважения и сочувствия к армянскому народу. В упомянутом выше монслоге (пассакалии) с особой полнотой и закономерностью выражены занимающие большое место в опере дружеские чувства поэта к Армении.

Среди других развернутых ариозных форм—ариозо-монолог Грибоедова (его своеобразное кредо), каватина Нины Чавчавадзе и другие.

Как мы не раз подчеркивали, Э. Оганесян—композитор, склонный к крупным, развитым (часто полифоническим), симфонизированным формам, к большим эмоциональным нагнетаниям, кульминациям. Это проявилось и в музыке оперы «Путешествие в Арзрум». Показательное, в частности, в этом отношении вступление—большая полифонически развитая ораториальная фреска, начинающая оперу, и финальный апофеоз-ода, следующая за батальной сценой штурма Арзрума, славящая победу, доблесть русского воинства, освобождение армян. Музыка здесь вызывает ассоциации, ведущие и к петровским кантам, и к победным финалам русских классических опер, и к гимническим славлениям в современной советской музыке. Вступление и финал образуют как бы своеобразную музыкальную арку, обрамляющую оперу, которая заканчивается «тихо»,—Пушкин остается один и уходит в горы.

Композитор подчеркивает и еще одну важную и необходимую особенность стилистики оперы: «Опера будет идти

на двух языках—на армянском и русском, каждый из персонажей поет на своем родном языке. Что касается хора, то он, выступая в аллегорической роли армянского народа, поет преимущественно на армянском языке. Для хоров мною использованы три народные песни—патристическая, лирико-любовная, обрядово-погребальная. Но заключительный хор оперы—«Кавказ подо мною...»—естественно, поется на русском языке. Думаю, что такая двуязычность моей новой оперы в значительной степени будет определять основную идейную направленность спектакля».

Премьера оперы «Путешествие в Арзрум», состоявшаяся впервые в Ереване в начале января 1988 года в Театре оперы и балета им. А. А. Спендиарова, прошла с большим успехом. Постановка осуществлена дирижером А. Восканином, режиссером В. Багратуни, художником А. Гриневичем, хореографом М. Мартиросяном.

Каждая премьера—итог большой работы всего коллектива. Но, вместе с тем, и начало музыкально-сценической жизни спектакля, которая требует не только сохранения, но и постоянного совершенствования его художественного уровня. И в этой связи, думается, что театру есть над чем подумать. Это касается и необходимости преодоления некоторых повторов, достижения большей свободы сценического поведения действующих лиц, большей ясности и четкости донесения слова и т. д.

«Ереванским любителям музыки был подарен драматический и увлекательный спектакль... горячий прием спектакля ереванским слушателем тому порука»¹,—писала музыковед И. Золотова в газете «Коммунист».

«Опера «Путешествие в Арзрум» стала своеобразным музыкальным памятником великой дружбы русского и армянского народов... На сцене оживает история, события давно минувшие приближаются, становятся реальными, захватывают»²,—отмечала народная артистка СССР Гоар Гаспарян.

¹ Золотова И. «Переключка времен». Газета «Коммунист» (Ереван). 15 января 1988 г.

² Гаспарян Г. «Путешествие в Арзрум».—«Советская культура», Москва, 6 февраля 1988.

ГЛАВА III

ТРАГИЧЕСКАЯ ТЕМА В ОПЕРЕ И БАЛЕТЕ

В третьем томе данного исследования специальный раздел (во второй главе) был посвящен композитору Авету Тертеряну и его опере «Огненное кольцо» (стр. 28), а в первой главе этого (IV) тома (стр. 16) речь шла об опере «Навстречу солнцу», явившейся новой музыкально-сценической редакцией «Огненного кольца». Оба интересных спектакля, посвященных Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войне, как по содержанию, так и по художественной форме, языку были, как указывала критика, отмечены острым чувством современности, новаторством, сочетанием высокой гражданственности с углубленным раскрытием психологии героев и лирической насыщенностью, поисками новых жанровых особенностей, композиционных приемов. Напомним, что современной социально значимой теме были посвящены и другие сочинения композитора, созданные в более ранние годы: вокально-симфонические циклы «Родина» и «Революция».

Но вот в рассматриваемый в данной главе период А. Тертерян как будто резко меняет в музыкально-театральном творчестве свою хронологическую ориентацию. Он создает балет «Монологи Ричарда III» (по Шекспиру) и историко-романтическую оперу «Землетрясение» (по драме немецкого писателя конца XVIII—начала XIX века Г. Клейста). Что же, современность уступила место в творчестве композитора освещению прошлых веков? Но такое суждение, основывающееся лишь на внешней сюжетной канве, было бы, вероятно, односторонним и неверным. На самом деле и здесь композитор остается верным себе в современном решении идейно-художественной концепции этих произведений, стремясь на материале событий и драматических конфликтов давних времен создать произведения, способные волновать наших современников, будить их мысль, затрагивать жизненные проблемы, имеющие непреходящее, «вечное» значение. И в том, и в другом произ-

ведении, разумеется по-разному, ставятся глубокие социальные, нравственные, философские проблемы, имеющие и в конце XX века «современное» актуальное значение. Они связаны с утверждением высоких гуманистических идеалов, права человека, народов на свободную, достойную жизнь, на разум, правду и истинную любовь, и, с другой стороны, с обличением насилия, тирании, бесчеловечности, жестокости, косности, мракобесия и эгоизма. В XX веке, и особенно ныне, эта антитеза приобрела колоссальный, поистине глобальный, размах, проявляющийся в классовом, нравственном, мировоззренческом противоборстве. История художественной культуры XX века знает много примеров тому, когда тот или иной писатель, художник, композитор, обращаясь к литературным прообразами далеких эпох, проявляет склонность не просто к ретроспекции, а к «связи времен», к современной трактовке. Именно это и характерно для новых музыкально-сценических произведений Тертеряна. Кстати, следует отметить, что уже в своей первой опере «Огненное кольцо» композитор, обращаясь к большой, всенародной теме революции, включил в орбиту своего внимания и более лирическую тему — трагической любви девушки из народа и белогвардейского офицера. Революция врывается бурей не только в жизнь стран, народов, но и в судьбы, в самые, казалось, интимные стороны жизни людей. И уже там эпохальные масштабы конфликта, народные массовые сцены, революционная символика, плакатная приподнятость сосуществуют с глубоким раскрытием душевного мира основных героев, рождением, расцветом и крушением их любви. Этот интерес А. Тертеряна к раскрытию судеб, душевного мира, психологических переживаний, драмы личности, к размышлениям о социальных и нравственных проблемах приобретает в его новых музыкально-театральных произведениях все возрастающее значение, причем так же в соотношении с эпохой и ее проблемами.

Кроме того, надо еще указать и на то, что за время после создания оперы «Огненное кольцо» и до завершения балета «Монологи Ричарда III» и оперы «Землетрясение» композитор работал почти исключительно в области симфонической музыки, а точнее — симфонии. За эти годы им были созданы получившие широкий резонанс у слушателей семь симфоний, глубоких по мысли, необычайно своеобразных по драматургии, композиционным решениям, выразительным средствам и масштабам симфонического раз-

вития. Все это также органично вошло в «музыкальный мир» рассматриваемых музыкально-сценических произведений. Эти симфонии, как неоднократно отмечали критики, знаменовали начало нового этапа в армянском симфонизме, привнесли в него много нового. И несомненно, что творческие открытия, находки композитора в области симфонии оказали свое воздействие и на его музыкально-сценические сочинения. Причем это воздействие проявилось и на самих драматургических принципах (склонность к лаконизму, концентрированности, обобщенности, к самому пониманию художественного времени, к сильнейшим контрастам, нарастаниям и кульминациям), и на высоком эмоциональном напряжении музыкально-драматургического развития, симфонизма, и на всей палитре выразительных средств. И не случайно музыка балета «Монологи Ричарда III» рождает определенные ассоциации с музыкой Шестой симфонии. В опере «Землетрясение» также слышатся некоторые подобные «переклички».

Шекспировская тема проходит сквозной линией через репертуар советского музыкального театра. Творческое приобщение к произведениям «великого стрэдфордца» неизменно оказывало огромное воздействие на всех, кто решался на этот художественный подвиг. Философская глубина и необычайная реалистичность образов, универсальная драматургия у Шекспира взаимодействуют. Трагическое и комическое, бытовое и возвышенное, величайший гуманизм, прекрасные, благородные, чистые проявления человеческой личности, ее неукротимое стремление к свету, свободе, счастью, правде, красоте, любви—противоборствуют со всей силой «нечистого мира»: тиранией, подлостью, коварством, человеконенавистничеством, жестокостью—«злом жизни». Шекспир не сглаживал величайших конфликтов, борьбы не на жизнь, а на смерть, а вовлекал зрителя, читателя в самую гущу социальных, человеческих, нравственных борений, катаклизмов. Он заставлял любить и ненавидеть, плакать и смеяться. Каждый герой, каждое действующее лицо в пьесах, исторических хрониках Шекспира—живой человек «из мяса и крови», цельный характер, конкретная личность, раскрытая в действии, борьбе, во многих соотношениях. Это огромное обобщение, тип, за которым стоит целая эпоха, он конкретен и в истории, и в быту, и во всем своем внутреннем и внешнем облике. И вместе с тем—«вечен», остается живым и для других эпох. Таковы Гамлет и Отелло, Яго, король Лир, Фальстаф, леди

Макбет, Ромео и Джульетта. И каждая новая эпоха, каждое творческое направление, каждая личность художника «отбирает» в творчестве Шекспира нечто наиболее близкое себе, трактуя его по-своему, в соответствии с проблематикой своего времени. Вот один из замечательных примеров «связи времен». Шекспировская «энциклопедия драмы» всегда являлась замечательной школой мастерства и для музыкального искусства, в частности советского. Мы говорим, например, о шекспировском в симфонической драматургии Шостаковича. Советская «шекспириана» в области музыкального театра, театральной и киномузыки представлена множеством сочинений. Среди них такие известные произведения, как балет Прокофьева «Ромео и Джульетта», театральная и киномузыка Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна и других.

Советское театроведение (в трудах Морозова, Смирнова, Дживилегова, Шведова и других) уже давно утвердило понимание «Ричарда III» далеко не только как историческую хронику событий Англии XV века, а как историческую трагедию, ставящую сложные социально-философские проблемы эпохи, проникнутую тираноборческим, антифеодальным возрожденческим пафосом, в котором слышится демократический голос Томаса Мора. И все это раскрывается через сложные, полные жизненных противоречий человеческие характеры. «Типические образы в типических обстоятельствах» (К. Маркс), эпоха, раскрытая через судьбы и взаимоотношения людей, и люди в эпоху — вот одна из главных особенностей гениальных творений Шекспира, и в частности «Ричарда III». Трагедия Ричарда III, Глостера, — не трагедия патологической личности, а трагедия страшной эпохи и личности, как порождение ее и ее типическое выражение. Именно эти положения легли в основу идейно-художественной концепции балета Тертеряна «Монологи Ричарда III». Феодализм с его жестокостью, придворными интригами, заговорами, убийствами, борьбой за власть, насилием и тиранией, благолепием и предательством, с глухим, еле сдерживаемым, а порою и взрывающимся гневом и протестом народа — вот одна из главных действующих сил, получающих то прямое, то опосредованное выражение в шекспировской трагедии. Проблема зла, рассматриваемая в качестве не только нравственной, но и социальной категории, неизменно привлекала и привлекает внимание передовых философов, писателей, художников, композиторов. Большое место занимает она и в

творчестве Шекспира. Ф. Энгельс не раз писал о том, что трудно понять движущие силы исторического развития, постичь пути утверждения прогресса, положительного идеала без понимания природы и сущности «зла», «злых сил», методов борьбы с ними. Зло, злые силы живут и сегодня, приобретая поистине глобальные масштабы. «Они могут не только предать, продать, пытать, уничтожать, но и развязать мировую бойню», — писал Г. Бояджиев. И познать зло во всех его разновидностях, противопоставив ему высокие гражданские, гуманистические, жизнеутверждающие идеалы, — очень актуальная и нужная задача советской литературы и искусства. Примеров тому множество и в наших литературе, театре, живописи, музыке. Об этом не раз писалось и в музыкознании, особенно в связи с анализом творчества Шостаковича.

Сценарий рассматриваемого балета (авторы сценария В. Галстян и А. Тертерян, при участии Р. Капланяна) носит очень обобщенный характер, освобожден от целого ряда детализирующих сторон, некоторых действующих лиц (например, Букингема), побочных сюжетных линий. Все внимание сосредоточено на Ричарде III, как максимальном выражении «зла жизни». Такая трактовка сценария диктовалась и требованиями перевода произведения в специфические условия балета, и особой творческой направленностью самого композитора. Композитор создал свой, так сказать, *Uhrscenarium* балета, очень лаконичный, целенаправленный, служащий последовательному раскрытию его собственной авторской концепции балета «Монолога Ричарда III». Вот его схематическое выражение по картинам:

Ричард и трон
Ричард и двор

Ричард и Анна
Ричард, Кларенс и Эдуард

I акт

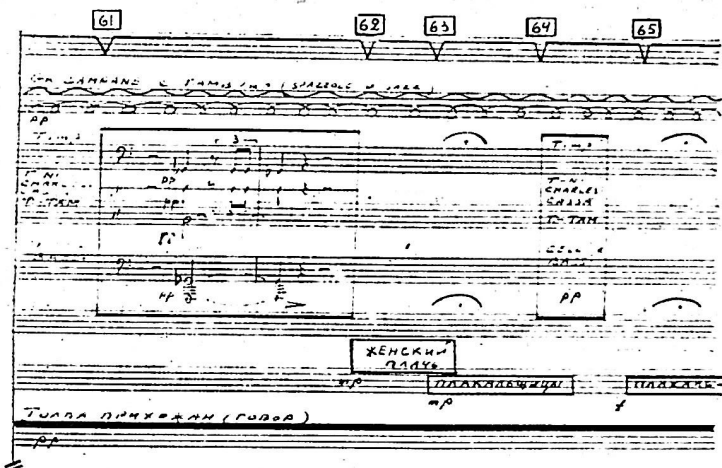
Ричард и разгул смерти
Ричард-святоша

Ричард и Совесть

II акт

Композитор находит самые различные многообразные и вместе с тем лаконичные средства для обрисовки злове-

щего «лика эпохи», своеобразные музыкальные символы. Это воинственные сигналы, мрачный звон колоколов (средневековые, храм, суеверия), неистовые завывания меди, грозные tutti fff, резкие срывы звучаний, страшные, зловещие аккорды и т. п. Это и плач народа, суеверный рев толпы, смиренные хоралы, и бесстрастная, а порою и иезуитская тема менуэта, проходящая через весь балет, словно говорящая: «Вот свершаются страшные события, преступления, а собственно ничего не случилось, жизнь идет своим чередом». Кроме того, в общем потоке музыки проходят обобщенные звуковые символы: удар шпаги—убийство, траурный марш (funebre)—похороны короля и гибель Англии.



Дождь, гроза связываются с представлением об Англии. Для усиления общего эффекта, звучания «голоса времени» в музыку введены и соответствующие комплексные стереозвучания, наложение друг на друга различных звуковых пластов—своеобразный коллаж. В целом возникает колоссальный по экспрессии интонационный образ эпохи.

Большой и неожиданный эффект вносят в музыку балета очень органично и драматургически осмысленно включенные композитором магнитофонные записи. Созданию ощущения эпохи во многом способствуют записи старинных английских мелодий, светских гимнов, грегорианских хоралов. «В этом отношении показательна вторая картина—«Ричард и двор», в которой осуществляется многоплановое

наложение звучности одного реально играющего и шестерых записанных на магнитофон клавесинов, каждый из которых играет одну и ту же стилизованную мелодию, но в различных тональностях и временных вступлениях,—пишет Р. Такворян.—Посредством такого полифункционального наложения клавесиновых звучностей, вместе с включением в звуковую массу бубна, треугольника, образуется мощный пульсирующий кластер, который служит ярким средством характеристики пустозвонства дворцовой толпы¹. Как подмечает автор данной работы, «расширение привычного арсенала сонорной выразительности путем включения таких специфических «красок», как шушуканье, смех, шепот, плач, крик, позволяет достичь огромного нагнетания динамики в русле темброфонического взаимодействия с оркестром».

Огромную роль в музыкально-сценической драматургии балета играет звучание колоколов. Оно создает ощущение исторического времени, передает важнейшую драматургическую функцию ситуаций, ведущего настроения данной картины, способствует конструктивной цельности произведения, т. е. является «своеобразным лейтсимволом» всего балета.

Уже в опере «Огненное кольцо» А. Тертерян в соответствии со своими идейно-эстетическими устремлениями искал новые формы синтеза, сопряжения искусств. Эти искания нашли дальнейшее и новое преломление и в «Монологам Ричарда III». Однозначное определение—балет—далеко не объясняет особенностей этого произведения. В нем органично взаимодействуют, взаимодополняют, создавая порою необычайные по силе эффекты, особенности и возможности музыкально-хореографического, оперного, ораториального искусства, слова, драматического театра, кино (с приемами кадрового наплыва), театра мимов и теней, стерео-фонозаписи. Большую роль призван здесь сыграть и свет.

Композиционное строение музыки балета свободное, непрерывно развивающееся в самых различных планах (то сугубо монологичном, медитативном, то—широкоинтервальном), вобравшее в себя многое из различных видов синтезируемых искусств. «Творческая свобода исключает преднамеренную заданность формы,—говорил А. Тертерян в

¹ Такворян Р. Балет «Ричард III» Авета Тертеряна (дипломная работа). Ереван, 1986, с. 45.

связи с обсуждением его новой оперы в оперном театре в Галле. — Музыка или хорошая, или плохая. И это не вопрос какой-либо структуры, стиля, языка. Решающим является художественный результат — воздействует это на людей, захватывает их или нет...»¹

Новаторские устремления А. Тертеряна проявились в его понимании сущности балета как искусства. Отказываясь от привычных форм *Adagio, pas de deux*, дивертисмента и т. п., он стремится достичь высшего синтеза на уровне смыслового значения симфонизированной музыки и соответствующей ей пластики движений, хореографии. Композитор-драматург не «озвучивал» сценарий, либретто, а создавал новое художественное качество, в котором музыкальный ряд выступает как главный, определяющий.

Композитор трактует образ Ричарда не как простого злодея, а как сложный, полный противоречий человеческий характер: жестокий, коварный, циничный, бессердечный, одержимый неистовыми страстями, тщеславием, но одновременно и умный, артистичный, несчастный, обездоленный физически и нравственно. Причем Глостер — «ублюдок», «подонок», «злой карлик» — путем преступления, убийства стал королем Англии, Ричардом III. Тем самым зло, воплощенное в нем, приобрело значение зла не только личного, но и государственного, социального.

Сам композитор подчеркивает: «...создавая свой балет, я учитывал, что все сюжетные линии, все события в этой трагедии Шекспира в особой мере как бы магнитом притянуты к Ричарду, существуют в связи с ним прежде всего через его трагическую судьбу, его мысли, переживания и поступки, придавая всему произведению монологический характер»². Итак, Глостер фокусирует в себе различные стороны содержания балета. Именно монологи Глостера являются центрами, «нервными узлами» всего произведения.

Вот несколько примеров из «жизни» Глостера в балете. Уже первое его появление должно оставлять потрясающее впечатление. В оркестре (а соответственно и на сцене) бу-

¹ Цитируется по статье Т. Штейн. «Опера для Галле по новелле Клейста». Газета «Freiheit» (Галле, 1984, 6 июня).

² Это высказывание композитора совпадает с мыслями, которые, правда, не всегда достаточно точно, приводятся в некоторых работах театроведов, в частности советских.

шует буря, слышатся раскаты грома, сверкают молнии, непрерывно шумит дождь (магнитофонная стереозапись реального дождя), гудят колокола... И сквозь все это — полные горечи, отчаяния, гнева и ярости слова из монолога Глостера: «Я уродлив!.. Почему?..»

В сцене убийства, после огромного нарастания звучности в оркестре, на кульминации возникает страшный диссонирующий аккорд и тема «удара шпаги»... Свершилось убийство короля Генриха VI. И тут же очень интересно, глубоко и нетрадиционно решена знаменитая «сцена обольщения» Глостером Анны. В оркестре — музыка убитого короля, Англия в трауре... В этом контексте любовная сцена Глостера и Анны приобретает зловещий и даже циничный характер. В музыке чередуются самые различные интонационно-тематические материалы, возникают резкие взлеты и падения...

Так же, с глубоким подтекстом, своеобразной «закадровой драматургией», решены сцены «считалки», коронации и убийства Эдварда, коронации Ричарда III, которая происходит на фоне безмолвствия народа, «нейтрализующего» весь эффект события знаменательного Менуэта («ничего не случилось»), звучащего на этот раз (изложение в 12-ти тональностях) иезуитски двусмысленно.

Наконец финальная сцена гибели Ричарда III, убитого в поединке с Ричмондом. Сцена смерти Ричарда III приобретает черты инфернальной фантастики. Само убийство не показывается. Ночь, слышатся крики убитых Глостером детей — символ свершенных злодеяний. В музыке возникают сильные эмоциональные нарастания. Глостер уходит умирать в одиночестве, в самоотчуждении, под хохот толпы. Толпа безмолвствует. Слышится истерический хохот Глостера. И опять звучит лейтменуэт (клавесин) — «ничего не произошло».

Музыка А. Тертеряна к балету «Монологи Ричарда III» экспрессивна, раскована и «открыта» в своем развитии, полна грандиозных контрастов, антитез, захватывающего драматизма. Обличающий гротеск и искаженный лирический пафос слиты в нем воедино. Главенствующий монологизм, связанный со сквозной ролью Ричарда III, все время сопутствует то уходящей в отдаление, то исчезающей, а иногда и выходящей на первый план музыки «эпохи», «голоса истории», «народного обличения». Очень интересно и необычно трактуется в музыке балета хореографическое,

вернее пластическое, начало, и особенно ритм, который в соответствии с драматургической необходимостью охватывает самые различные его типы, начиная от приглушенных зловещих остинат и до словно сокрушающих все на своем пути ритмических нагнетаний, *crescendo*. В этих же целях композитор использует различные сонорные эффекты, а иногда и додекафонно-серийные приемы.

Говоря об интонационной многосоставности музыки балета, следует особо отметить, казалось бы, совершенно неожиданное, но удивительное органичное включение интонаций армянской народной песни «Орвел», а также звучаний двух зурн и восьми дохов. Причем не доминирующих своим национальным, восточным колоритом, а непосредственно сливающихся с общей «тертеряновской» звучностью оркестра. Многозначность, многоплановость драматургии проявляется на всех уровнях. Блестящим примером может служить картина «Разгул смерти», где бесшабашное веселье на пиршестве во дворце короля Эдуарда IV сменяется разгулом смерти. Или другой пример: торжественная музыка коронации Ричарда III (возгласы толпы, звучание колоколов)—и одновременно ассоциативная реминисценция похорон Генриха VI (из 1-го акта). И над всем—издевательски торжествующий хохот Ричарда III.

При всей своей обобщенности, а порой и философской абстрагированности музыка Тертеряна очень эмоциональна, образно конкретна, а порою и театральна. Об этом, в частности, говорит и охотное обращение к композитору драматических театров с предложением написать музыку к тем или иным спектаклям. Так, например, им написана музыка к спектаклям: «Судьба легендарного города» (по пьесе П. Зейтунцяна)—в театре имени Сундукяна, «Семь станций» (по произведению С. Капутикян)—в Ереванском драматическом театре. Показательно и то, что в получивших широкую известность спектаклях «Ричард III», поставленных Р. Каплянцаном в Ереванском драматическом театре и в театре имени Вахтангова (Москва), использована музыка из ряда произведений А. Тертеряна.

Государственный академический театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова не раз собирался ставить балет «Монологи Ричарда III», включал в свой репертуарный план, но, к сожалению, до сих пор не осуществил этой сложной и трудной, но обещающей быть чрезвычайно интересной новаторской постановки.



Значительный интерес представляет и другое музыкально-сценическое произведение А. Тертерьяна—опера «Землетрясение» (либретто А. Тертерьяна; первоначальный эскиз либретто—по новелле Г. Клейста, немецкий текст Герты Штехер). После успешной постановки в ГДР (в Галле, городе, где жил Гендель) оперы Тертерьяна «Огненное кольцо» (1977 г.), а также исполнения там же его Пятой симфонии руководство театра заказало композитору написать оперу по новелле известного немецкого писателя-романтика конца XVIII и начала XIX века Генриха фон Клейста (1747—1811). Автор ряда романтизированных исторических хроник, связанных, в основном, с историей Германии, Клейст иногда обращался и к сюжетам из жизни других стран. Его перу принадлежат пьесы «Семейство Штрефенштейн», «Роберт Гиснер», «Колодец», «Разбитый кувшин» и другие. Склонность к идеализации национальной старины, а порой и мистическому, иррациональному началу сочетается в его творчестве с сочностью народных картин, бытовых зарисовок: временами писатель поднимается и до осуждения феодального общества, социальной несправедливости, воплощения идей вольнолюбия и гуманизма. Так, например, в «Семействе Штрефенштейн» писатель сталкивает в непримиримом противоречии любовь молодых людей с родовыми конфликтами, в «Разбитом кувшине» он высмеивает феодальное судопроизводство, в «Битве Германа» выступает против войны, а в «Керхен из Хейлдебренна» показывает трагедию любви простой девушки из народа к владетельному феодалу. Стиль Клейста полон контрастов и противоречий. Сочность исторических зарисовок, раскрытие человеческих характеров, использование народных оборотов в языке сочетаются с идеалистическими категориями подсознательного рока. Его произведениям присущи сильные эмоциональные кульминации (преимущественно сцены отчаяния, ужаса, трагической гибели), повышенная экспрессия, напряженность развития.

Передовой советский композитор А. Тертерян, осмысливая, а частично и переосмысливая повесть Клейста (преодолевая присущие ей черты фатальности), подчеркнул именно тему утверждения гуманистических идеалов, защиты человека, его права на любовь, свободу, его достоинство и, наоборот, тему протеста против насилия, мракобесия, обличения косных заксов церковников, средне-

вековых суеверий и т. п. Внеся свою позицию в прочтение и музыкально-сценическое воплощение литературного первоисточника, композитор тем самым приблизил его к современности, к социальным, нравственным проблемам, волнующим человечество и в XX веке. После прослушивания оперы в оперном театре в Галле, директор театра Уф Кейн отметил: «...это произведение большого масштаба. Оно интересным образом перекладывает новеллу Клейста. В опере повествуется не столько о деталях, сколько об основных темах человечества—любви, жестокости, природе и обществе, взаимоотношениях людей между собой. Мы мобилизуем все силы, чтобы удовлетворить требованиям произведения. Я радуюсь возможности дальнейшей реализации замысла».¹

В разборе, выполненном Н. Паронян (рукопись, дипломная работа, 1985), правильно намечены основные узловые моменты музыкально-сценической драматургии оперы «Землетрясение». «Опера состоит из двух актов,—пишет она.—Первый акт содержит экспозицию образов и завязку трагедии. Дальнейший ход событий увеличивает эмоциональную остроту и приводит к ряду кульминаций. Центральная кульминация 1-го акта—сцена землетрясения приходится на точку «золотого сечения». Конец 1-го акта и начало II-го —лирический центр оперы.

Наиболее значительная кульминация приходится примерно на конец II-го акта, где происходит развязка всей драмы.

Таким образом, развитие конфликта осуществляется путем двух больших волн, с динамической направленностью к финалу».

Жанр оперы трудно определить однозначно. Это и историко-романтическое, и лирико-психологическое, и социально-обличительное произведение.

Музыкальная драматургия оперы «Землетрясение» отличается лаконизмом, обобщенностью, внутренней целенаправленностью развития. Как и в балете «Монологи Ричарда III», здесь композитора интересуют не столько детали сюжета, развитие интриги, сколько масштабное, убедительное выражение главной идеи, основных эмоциональных состояний, обобщенное столкновение противоборствующих сил. Как и ранее, в опере «Огненное кольцо» (о

¹ Цитируется по статье Т. Штейн—«Опера для Галле по новелле Клейста». Галле (ГДР), газ. «Freiheit», 1984, 6 июня.

чем мы уже писали в III-ем томе), здесь проявляется связь с эстетикой и драматическими принципами театра Брехта.

Свободно, не связывая себя какими-либо нормативными композиционными схемами, он создает сквозное симфонизированное музыкально-сценическое действие, развивающееся по внутренним законам драмы, с ее сильными образно-смысловыми, интонационными контрастами, устремленным движением к частным и генеральной кульминациям, обостренным противоборством музыкальных стихий. Но внутри этого, казалось непредсказуемого в своем движении, потока, все четко рассчитано, логично, опять-таки сочетается с удивительной многопластовостью, многозначностью музыкально-сценического действия, основанного на сопоставлениях, противопоставлениях, противоборстве больших смысловых пластов. «Я могу с уверенностью сказать,— говорит А. Тертерян,— что эстетика, сложившаяся в моем симфоническом творчестве, целиком сохранилась и в опере; то же представление о звуке, о времени и пространстве, о «погружении», о выделении главных идей и отсечении деталей, о лаконизме, скупости средств выражения и обобщенности воплощения».

Расширяя пространственные масштабы музыкально-сценического действия, композитор включает все новые и новые контрапунктирующие голоса, интонационные пласты, иногда даже выведенные за пределы сцены (магнитофонные записи, звучание за сценой колоколов¹ и т. п.). Примером может служить начало второго акта—восторженный лирический дуэт. Контрапунктом к нему звучит голос (без слов) за сценой. «Примененная здесь древняя хуритская мелодия (кстати, по духу и интонационному строю близкая старинным армянским песнопениям), привносит особый нюанс в воцарившуюся спокойную атмосферу; она таит в себе глубокий философский смысл. Своей строгой величавой простотой она напоминает ритуальные песнопения и воспринимается как голос разума, добра, света, освещающего все более прекрасное, человеческое. Плавные секундовые движения этой мелодии родственны вокальной линии дуэта

¹ Следует отметить исключительно разнообразное применение звучания колоколов в их драматургическом значении: торжественное (в мессе), зловеще набатное, грозное, тревожное (в картине землетрясения, в «суде линча» над героиней), мягкое, светлое (в просветленных сценах, проникнутых верой в жизнь).

и, сливаясь с ним, составляют органичное цельное образование»¹.

Музыка оперы отличается большой экспрессией, напряжением чувств, сильнейшими эмоциональными «взрывами» (выражение ужаса, ярости, гнева, суеверного страха и, наоборот, воли к жизни), сильнейшими контрастами RRRR и ffff, нарастанием к мощным, всеокрушающим, или, наоборот, утверждающим tutti.

Соответственно и музыкальный язык оперы экспрессивен, эмоционально напряжен, изобилует сложными ладовыми оборотами (иногда выходящими за рамки темперации), обостренными интервалами (тритоновыми соотношениями голосов), сложно-тональными и политональными гармониями, очень разнообразными приемами полифонии (от простых имитаций до сложнейших сопряжений интонационных, ритмических, тембровых пластов), кластерами. Активнейшую роль в музыкальной драматургии, ее эмоциональном накале играют ритм и «тембровая драматургия». Оркестровые средства использованы лаконично и, вместе с тем, очень разнообразно, с применением различных фониических, сонорных эффектов, многообразнейших *divisi* (вплоть до двенадцатикратных), с подключением магнитофонных стереозаписей. Оркестровая «яма» представляется композитору наивной условностью, пережитком. И при первой возможности он выводит оркестрантов на сцену — например, в сцене богослужения или на площади (появление уличных музыкантов). В музыкознании уже отмечалось, что А. Тертерян в своих новых сочинениях очень редко применяет музыкальные темы в их обычном понимании; это скорее символы, своеобразные лейтмотивы, лейттембы, лейтритмы, связываемые с широким кругом явлений, обобщенными понятиями. Огромна роль хора, воплощающего образ толпы, народа, свидетеля трагических событий, носителя суеверного экстаза, гнева и неистребимого жизнелюбия («Leben, leben, leben!»). Хор трактован чрезвычайно разнообразно (начиная от скорбных, полных ужаса возгласов, и кончая яростными криками, молитвенно-гимническими фразами) и развит в крупные развернутые формы.

Большая роль хора и симфонического оркестра в становлении музыкальной драматургии и формы придает им

¹ Паронян Н. Опера «Землетрясение» А. Тертеряна. Рукопись, дипломная работа, 1985 г.

черты ораториальности. В вокальной же линии (партий) главных героев и хора композитор использует самые разнообразные приемы интонирования, начиная от шепота, говора, выкриков толпы, речитативов, близких к разговорной речи, эмоционально приподнятой музыкальной декламационности, песни, и до развитой кантилены.

Большое место в интонационном составе оперы занимают и слово, эмоционально усиленное музыкой, и активно развитые инструментальные темы.

Опера «Землетрясение» написана в характерных для последнего времени тенденциях неоромантизма, с его интересом к романтизированной исторической теме, повышенным страстям, типичным для той или иной эпохи колоритом и трагическим коллизиям, историческим аксессуарами, локальными краскам, сквозной важнейшей теме «любви и смерти», сильнейшим контрастам возвышенных чувств и суеверного фанатизма, жестокости, насилия.

Обратясь к подобному сюжету и решив писать оперу на языке оригинала (немецком), композитор проделал большую работу по изучению эпохи, литературных источников, музыки немецкого средневековья (хоралы, гимны, народные песни) и немецких опер и т. д. И хотя опера Тертеряна отличается яркой индивидуальностью стиля и языка ее автора—армянского, советского композитора (в этом легко убедиться, сравнив ее с его другими произведениями, особенно симфониями последних лет), все же весь этот изученный и творчески воспринятый материал незримо вошел в музыкальную стилистику оперы.

Специального анализа требует музыкальный язык оперы, в котором, действительно, очень своеобразно сливаются

жанровые, интонационные признаки, идущие от немецкой речи, народной и церковной музыки, от традиций классической и современной оперы и, наконец, (как это не кажется парадоксальным) от родной композитору (вошедшей, так сказать, в плоть и кровь его музыкального сознания) музыки Востока и, в частности, Армении (здесь можно заметить известные очень опосредованные и переосмысленные ладоинтонационные обороты, восходящие к песням «Оровел», «Алагяз», «Гарун», к тагам, шараканам). Интересно обратить внимание на использование и переосмысление в дуэте главных героев (обращение к ночи) музыкальной темы (мелодии), найденной при раскопках Урарту.

Уже с самого начала музыкально-сценического действия оперы композитор сразу же непосредственно и сильно вводит в ее драматически напряженную стихию. Ночь, городская площадь, лобное место. Молодая женщина, закованная в цепи, в клетке, в ожидании предстоящей наутро казни. Звучание колоколов, сперва глухое, затем разрастается до «вселенского звона». Он, дополняемый гудением в дуду «уродцев», грозными интонациями будущего судилища, вводит в атмосферу спектакля. И, словно наплывом (быть может, кинопроекцией), проходит как воспоминание история любви молодой женщины и учителя. Все предельно сконцентрировано, направлено на трагическую судьбу героини. Уже в экспозиции она показана в экстремальных обстоятельствах жизненной судьбы: постижение возвышенных чувств, великого счастья любви, материнства, жажда жизни и, наряду с этим, ощущение отверженности, незащитности, скорби и гнева. И все это очень естественно выражено в скрещении самых различных интонаций: от полных нежности и душевного покоя, еле ощутимых, ласковых поступенных секундных сдвигов, ладовых нюансов, развития мелодических опеваний до «протестующих» взлетов квинт, гневных октавных возгласов.

Но вот поутру площадь заполняется людьми—толпа, бродячие музыканты, монахи, уродцы, дети и другие. Шепот, глухой говор постепенно перерастают в издевательский хохот, в иступленные крики («Обезглавить!», «Крови!»), сопровождаемые, как роковым приговором, ударами четырех барабанов. В отличие от сосредоточенности 1-ой картины, здесь возникает многоплановое широкое зрелище (ритуал), и в музыке сочетаются самые различные, но сливающиеся в едином звучании (в звуковом контрапункте) интонационные пласты.

И все это в своем драматическом напряжении и нарастании органично подводит к финальной картине первого акта—поистине апокалипсической картине землетрясения. Земля разверзлась. Ужас обезумевших людей. Перед грозными силами стихии отступили все «земные драмы», уравнились судьбы судей и судимых.

Музыкальное воплощение картины землетрясения захватывает своими масштабами, силой экспрессии, драматическим звуковым напряжением. Страшнейшие «содрогания» оркестра, грохот ударных, колоссальные звуковые контрасты, нагнетания, срываемые громоподобными tutti, fffff, магнитофонная запись реального дождя, грозы. И сквозь все это прорываются возгласы ужаса, страданий, гнева обезумевших людей.

Начало второго акта. Отголоски грома, последние содрогания землетрясения. Сокрушающая стихия «успокоилась». Спасшиеся славят судьбу, жизнь. Большая массовая сцена. Гимн жизни—хоровая fuga («Небо нас спасло», «Жизнь, жизнь!»).

Ярость стихии миновала и влюбленных. Более того, она, казалось, разрушила и устранила все препятствия на их пути друг к другу, созданные жестокими законами средневековья. Жизнеутверждающий экстаз толпы. Через всю оперу как своеобразный рефрен проходит, претерпевая самые различные изменения, образ молодой женщины. Ее интонации, полные сильнейших эмоциональных контрастов, играют большую роль во всей музыкальной драматургии оперы, в ее симфонизме. Его монолог о ней, о любви, появляется Она. Полный поэзии и романтики чувств их дуэт—восторженный гимн, обращенный к ночи. Полные нежности, ласки, радости встречи интонации, пастельные краски, мягкие тембры в оркестре придают дуэту влюбленных особую поэтичность и возвышенность.

И в этой картине, полной жизнелюбия, человечности, благодарности, резким диссонансом звучат злобные слова прелата. Он говорит о том, что землетрясение—наказание небесное за преступления, прелюбодеяния людей. Его слова становятся все более возбужденными, обрастают экзальтированными, истерическими руладами («безбожные люди!») и, как молнии, ослепляют сознание толпы, рождая в ней суеверный, мистический страх, ужас и чувство вины перед богом. Разъяренная, она убивает молодую «грешницу»... Учитель в ужасе обращается к толпе: «Вы обезумели! Остановитесь!» Все расходится, смущенные и растерянные.

Гробовая жуткая тишина, в которую врывается страшное в своей диссонантной силе звучание аккорда оркестра (ffff tutti)—словно потрясенный и осуждающий голос автора. Снова вступает музыка из конца Первого акта (своеобразная усеченная реприза). Постепенно все затухает, и остается лишь звучание (магнитофонное) все смывающего дождя. Медленно опускается занавес.

Постановка оперы в оперном театре города Галле (ГДР) еще не осуществлена. Но и сейчас, при знакомстве с ней по партитуре, она оставляет сильное впечатление и обещает стать интересным и во многом новым явлением в современном оперном искусстве.

ГЛАВА IV

ОПЕРЫ О ВЕЛИКИХ ГУМАНИСТАХ XIX И XX ВЕКОВ

Обращение к образам выдающихся личностей различных эпох, раскрытие через них ведущих сил эпохи не раз привлекало армянских композиторов в их оперном и балетном творчестве. Вспомним, например, оперы «Хачатур Абовян» Г. Арменяна (об основоположнике новой армянской классической литературы), «Человек из легенды» Г. Ахиняна (о пламенном революционере-большевике Камо), балет «Антуни» Э. Оганесяна (о Комитасе). Об этом уже шла речь во II-ом и III-ем томах настоящего труда. Ныне эта линия получает свое продолжение в произведениях Ю. Казаряна и Ю. Геворкяна.

В третьем томе данного исследования уже говорилось о композиторе Юрии Казаряне в связи с его балетом «Сотворение мира», написанном по мотивам картин известного французского художника Жана Эффеля¹.

Вскоре вслед за написанием этого балета у композитора возник смелый, дерзновенный и очень интересный творческий замысел—создать музыкально-сценический триптих, посвященный великим представителям художественной культуры XX века (писателю, художнику, музыканту)—гуманистам, творчество которых было проникнуто идеями борьбы против фашизма, войны, за мир и счастье, свободу людей. Первая часть этого триптиха—опера «Эрнест Хемингуэй»—закончена (1984 г.) и поставлена на Кубе в Большом театре национальной оперы. Над второй частью—балетом «Пикассо»—композитор работает в настоящее время. Третья часть—о музыканте—еще в далекой перспективе и, возможно, по словам автора, будет посвящена Шостаковичу.

Замысел оперы «Эрнест Хемингуэй» возник у Ю. Казаряна в 1970 году и получил дальнейшее развитие в постоян-

¹ Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, т. III, с. 85, Ереван, 1975. Там же краткие биографические сведения о композиторе.

ном творческом общении и совместной работе с либреттистом—известным журналистом Г. Чигиновым.

«Вынашивая замысел, мы пришли к единому мнению,—говорят авторы оперы,—что для такого крупного музыкально-драматического произведения, как опера, нужна столь крупная, созвучная нашему времени, волнующая всех людей, общечеловеческая тема. Сегодня ею, по нашему глубокому убеждению, является борьба человечества против угрозы новой войны... Двадцатый век видел две мировые войны. Многие выдающиеся люди нашего времени—политики, ученые, писатели, художники—гневно осудили войну и подняли свой голос в защиту мира и гуманизма. Они делали это по зову своей человеческой и гражданской совести. И по тому, с какой страстью и бескомпромиссностью боролись они против сил войны, определялся их нравственный авторитет в глазах человечества. Одним из таких людей был Эрнест Хемингуэй... В его яркой личности мы увидели собирательный образ героя, негибаемого борца против зла и насилия над человеком и человечеством»¹.

К работе над оперой авторы подошли очень серьезно.

Уже на первом этапе ими была проработана обширная литература о Хемингуэе, что способствовало предельно точному освещению жизненной судьбы великого писателя и его богатого творчества, разумеется, в некоторых важнейших и существенных чертах. В опере нашли отражение основные факты, события биографии писателя в ответственные периоды жизни (начиная с 18-летнего возраста) и его важнейших произведений: «Прощай, оружие», «Пятая колонна», «Старик и море». Причем, в либретто самым широким образом и с большим тактом использованы не только мысли, образы, сюжетные положения сочинений Хемингуэя, но и типичные для писателя, порою афористичные способы выражения, целые фразы, получившие широкую известность.

«Хемингуэй увидел войну еще юношей и возненавидел ее. Спустя годы он заклеил фашизм за его надругательство над гуманизмом и всей силой своего могучего таланта утверждал и воспевал достоинство человека. В словах одного из героев писателя: «человека можно уничтожить, но его нельзя победить»,—заклучено кредо самого Хемин-

¹ Опера о Хемингуэе, беседа с авторами. Журн. «Армения сегодня». Ереван, 1983, № 2 (76), с. 22.

гуэя.. И вообще все творчество Хемингуэя автобиографично. Поэтому ключ к раскрытию его образа мы искали в его произведениях».¹

Опера «Эрнест Хемингуэй» состоит из двух актов, восьми картин, пролога и эпилога. И каждый акт предваряется эпиграфом (из Хемингуэя): «Война не щадит никого» (I акт) и «Человек один не может» (II акт) и связан с определенным этапом жизни писателя. Пролог и Первый акт: 18-летним юношей Хемингуэй попадает на австрийско-итальянский фронт первой мировой войны, где он сталкивается с безмерными страданиями народа, смертью людей, жестокостью и насилием. Эрнест выносит с поля боя раненого солдата. Сам тяжело раненный, он оказывается в госпитале (здесь использованы материалы из романа «Прощай оружие»). С этого и начинается опера. Уже здесь с большой экспрессией звучит хемингуэевский возглас «Будь проклята война!». В госпитале рождается первая любовь, как символ бессмертия в море страданий и смерти. Очень интересен своеобразный эпистолярный дуэт Хемингуэя и медицинской сестры после того, как ее перевели в другую часть и история их любви запечатлевается в письмах друг другу.

Далее—послевоенный Париж, где в резких контрастах предстают: радость, безудержное веселье по случаю окончания войны, горе утрат, зрелость людей, прошедших через испытания, трудная судьба «потерянного поколения»—искалеченной войной молодежи «без руля и ветрил», без идеалов, часть которой оказалась зараженной фашистской чумой. Здесь складывается антифашистская позиция Хемингуэя, его гражданские и нравственные идеалы человека и гуманиста. Потом—гражданская война в Испании. Хемингуэй—среди борцов революционной Испании. Здесь использованы материалы романа «По ком звонят колокола» и пьесы «Пятая колонна».

Второй акт и Эпилог—второй период жизни Хемингуэя. Он—признанный писатель, журналист, борец-антифашист, один из самых передовых людей своего времени. Он участник Второго фронта, освобождения Парижа от немецких захватчиков в конце второй мировой войны. Затем Куба. Рабочий кабинет писателя. Хемингуэй в рыбацком поселке, среди народа, друзей (здесь использованы материалы из рассказа «Старик и море»). Он поддерживает международ-

¹ Опера о Хемингуэе, беседа с авторами. Цит. изд., с. 22.

ное движение. Радость последней любви. Мировое признание. Смерть и обретение бессмертия.

Но авторов оперы интересовала не столько событийная сторона (хотя и она наличествует в опере, действие которой развивается не в «безвоздушном пространстве»), сколько «утверждение основной гуманистической идеи, раскрытие драматургии, характеров, психологии героев и главного из них—Эрнеста Хемингуэя»,—говорит композитор¹.

Либретто в целом удачно, убедительно, написано с хорошим ощущением драматургических возможностей оперы как жанра музыкально-театрального. Музыка, как и либретто оперы, проникнута гражданским пафосом, что особенно ощущается в Прологе, в монологах Хемингуэя, в испанской картине (хор «Спасите мир!», в финале и эпилоге оперы. Написанная в реалистических традициях, опера отмечена чертами романтики, обобщенной символики. Примером реалистической символики, многозначности трактовки явлений жизни может служить, скажем, просветленная музыка финала, утверждающая неиссякаемость жизни,—Хемингуэй как бы передает эстафету жизни мальчику Магуа. В оркестре сливаются звучания двух резких аккордов (выстрелы, самоубийство Хемингуэя) и широкая, жизнеутверждающая тема мальчика.

Большую роль в опере играют хоры, массовые сцены, придающие отдельным картинам черты ораториальности. Они воплощают в основном образ народа. Это и полифонически развитый хор «Война не щадит никого!», и хор испанских партизан с комментариями Хемингуэя, перед взрывом моста, по которому должны пройти отряды фашистов, а также в этой же сцене большой хор-реквием. Очень выразителен сосредоточенный, мужественный суровый хор (а, капелла) рыбаков из картины «Рыбацкий поселок».

Широко и разнообразно применяет композитор ансамбли (часто также полифонически развитые), передающие взаимоотношения, противоборство действующих лиц: рассуждение старого полковника, молодого офицера и двух солдат из 1-ой картины, столкновение фашиствующих молодчиков, грубо задевающих девушку-цветочницу и защитившего ее Хемингуэя (3-я картина), мысленное объяснение Хемингуэя с женщинами, которых он любил (II акт), и другие. Для каждого героя, действующего лица в опере

¹ Из беседы Ю. Казаряна с автором книги.

найдена своя интонационная сфера, соответствующая их внешнему и внутреннему миру. Образ самого Хемингуэя, переданный музыкой мужественной, глубокой, сдержанной, а порой страстной и гневной, объединен в единый интонационный комплекс, получающий интенсивное развитие и трансформирующийся в связи с изменением жизненных ситуаций и психологического состояния героя.

В опере есть две лейттемы, вернее темы-реминисценции: смерти (она проходит в Прологе, конце I акта—монологе Хемингуэя: «Я хочу, чтобы никто не умирал», эпилоге); любви—широкая, развернутая мелодия, передающая состояние влюбленности Хемингуэя (сцена в госпитале, дуэт с медсестрой, сцена с Адрианной Иванчич, сцена у рыбаков, эпилог).

Как подчеркивает сам композитор, для него было принципиально важным достичь внутреннего единства музыки и драматического действия, музыки и литературного текста, слова. Он стремился объединить отдельные номера (в опере есть песни, арии, монологи, ансамбли, хоры) в развернутые картины, связать их сквозным, симфонизированным развитием. Таких примеров в опере много, один из них хоросимфоническая картина «Старик и море» (II акт). Старик Сант-Яго, проявив невероятную стойкость, напряжение всех своих физических и духовных сил, выходит победителем из борьбы с морской стихией, с хищными акулами. И вновь внутренний смысл, приобретающий символическое значение: судьба человека протекает в океане жизни, в постоянной борьбе с ураганом бытия, с враждебными силами. И человек выстоит всегда, в любых условиях.



Музыкальный язык Ю. Казаряна достаточно самостоятелен, индивидуален. В нем можно проследить и национальные корни, хотя, разумеется, в связи с интернациональным, а в значительной мере и интернациональным характером содержания, сюжета оперы композитор сознательно избегает каких-либо прямых заимствований из армянского фольклора. Национальное своеобразие музыки здесь в значительной степени носит опосредованный характер, проявляясь в отдельных ладоинтонационных, метроритмических оборотах. Как человек и как писатель—Хемингуэй глубоко интернационален. Его идеалы общечеловечны и потому близки всем людям. Обращение к его образу дает возможность передать свое отношение к тем же непреходящим ценностям, которые так страстно утверждал великий писатель. Но уйти от себя, уйти от своих, как говорится, «генов» композитор, конечно, не может. Он воспринимает волнующую его тему сквозь призму собственного художественного мировоззрения, естественно сохраняя при этом свою самобытность. «В опере у меня нет фольклорных цитат армянской музыки, но национальная принадлежность музыки, мне кажется, очевидна»¹. Вместе с тем, в соответствии с сюжетом в ряде мест, композитор с большим тактом использует интонации, ритмы афро-кубинского фольклора. Это легко заметить, например, в хоре рыбаков, в основу которого положена кубинская песня *A Venaga*, или в остро ритмованной сцене в начале II-го акта, в песне Хемингуэя с друзьями «Кто сильнее всех на свете?».

Многозначность, многоплановость сюжета, драматического действия, протекающего в Италии, Испании, Франции, на Кубе и носящего, как уже говорилось, то остродраматический, героический, а местами и трагический характер, то отмеченный глубоким лиризмом, комедийным, жанровым, бытовым началом, наконец их отличающая публицистическая направленность, естественно, потребовали от композитора большого разнообразия при отборе музыкального материала, в использовании различных стилистических приемов (своеобразный принцип полижанровости, полистилистики). В зависимости от драматургической необходимости музыка оперы восходит к музыке Италии, Испании, Франции, как уже говорилось, Кубы, к песням городским, уличным (типа серенад, французских

¹ Опера о Хемингуэе. Цит. изд., с. 23.

шансон), рыбацким, солдатским (также военным маршам), песням революции, национального протеста, солидарности (типа эйслеровских) и т. п.



Как отмечает композитор, естественно возникают в партитуре и органичные ассоциации с некоторыми композиторами XX века, наиболее близкими ему. Это в первую очередь: Стравинский, Шостакович, Альбан Берг, Респиги, Фалья, отчасти Хиндемит.

Музыка оперы написана в системе «хроматической политональности» с применением, в отдельных местах, приемов алеаторики, сонористики. Значительную роль играет в ней ритм, в частности, танцевальный, маршевый, и опять-таки в их драматургическом значении. С одной стороны, — подчеркнута механические, грубые, милитарные марши фашистов, с другой — маршевость как символ солидарности, стойкости, героики в духе революционных песен Эйслера и кубинских революционеров. Разнообразна и вокальная сторона, сочетающая выразительность слова, речитации, декламации и широкой мелодической кантилены.

Осенью 1981 года Ю. Казарян в составе советской делегации участвовал в IV фестивале современной кубинской музыки в Гаване. В беседе с кубинскими коллегами он рассказал о своей работе над оперой «Эрнест Хемингуэй». Узнав об этом, Гаванский оперный театр предложил композитору осуществить первую постановку оперы на Кубе. Вслед за этим соответствующее письмо за подписью начальника отдела искусств культурного центра и Большого театра национальной оперы Кубы было направлено Председателю Союза композиторов Армении. В письме говорилось о их большой заинтересованности в осуществлении постановки оперы Юрия Казаряна «Эрнест Хемингуэй», имеющей международное значение. «Мы ценим ее глубоко антивоенную и гуманистическую тематику, а также открывающую перспективу развития культурного сотрудничества между нашими странами»¹, — писали кубинские товарищи. А позже, после ознакомления с представленной композитором партитурой оперы, художественный совет Национального оперного театра дал ей высокую оценку, отметив, что опера «Эрнест Хемингуэй» — «широкомасштабная музыкальная драма, летопись борьбы человека за право на жизнь. Ее внутренняя напряженность создает неограниченные возможности для творчества режиссера-постановщика. Оперу отличают высокая гражданственность и проникновенный лиризм»².

Приветствуя создание и грядущую постановку в Гаване оперы об Эрнесте Хемингуэе, журнал «Боэмия» писал: «Это отрадно и справедливо, ибо последние двадцать лет своей жизни великий американский писатель провел в нашей стране и считал себя кубинцем». «Опера, как синтез многих искусств, обладает огромной силой эмоционального и психологического воздействия на слушателя, — писал Ю. Казарян. — В ее основе, на мой взгляд, всегда должна быть гуманистическая идея либо политическая направленность. И актуальная сегодня антивоенная тема, как отражение исторического процесса борьбы человечества против угроз войны, с большой силой прозвучит с оперной сцены»³.

¹ Опера о Хемингуэе, беседа с авторами. Цит. изд., с. 22.

² Алтунян А. Герой оперы — Хемингуэй. Газ. «Коммунист», Ереван, 1983, 2 марта.

³ Там же.

Пресса особо подчеркивала в создании этой оперы творческое содружество Советского Союза и Кубы. «В том, что две социалистические страны осуществляют постановку оперы о великом американце, мы видим еще одно проявление настоящего пролетарского интернационализма, стремление простых людей планеты к миру и добрососедству»¹. 17 и 18 октября 1987 г. в Большом театре Гаваны (Куба) с большим успехом, как отмечала пресса, прошла премьера оперы «Эрнест Хемингуэй». Постановку осуществили Элена Эррера, дирижер Армандо Суарес дель Вилья, художник Маноло Барейро. В роли Хемингуэя выступил Аннел Менендес. Этим спектаклем открывался Первый международный фестиваль оперного искусства в Гаване. В многочисленных рецензиях отмечались большое политическое, интернациональное значение оперы Ю. Казаряна, художественные достоинства музыки и либретто, мастерство исполнителей, подчеркивалось особое значение оперы «Эрнест Хемингуэй» для развития оперного искусства Латинской Америки.



В 1978 году в ознаменование исторической даты—150-летия со дня вхождения Армении в состав России Юрием Геворкяном (либретто Ваагна Давтяна) была создана опера «Северное сияние» по мотивам романа «Раны Армении» основоположника новой армянской литературы и литературного языка—Хачатура Абовяна, 175-летний юбилей которого широко отмечался в нашей стране через семь лет, в 1985 году, когда и было принято решение о постановке этой оперы в Ереванском академическом театре оперы и балета им. А. Спендиарова.

Автор оперы Ю. Геворкян родился в 1931 г. в Тбилиси, где получил общее и музыкальное образование. В 1953 году он окончил Тбилисскую консерваторию имени Сарадживили по классу виолончели профессора Затуловского. В этом же году он переехал в Ереван и поступил в Ереванскую консерваторию имени Комитаса, которую и окончил в 1959 году по классу композиции Э. М. Мирзояна. Ю. Геворкян является автором ряда симфонических, вокально-симфонических, камерных произведений, обработок народных песен. Музыкальный театр постоянно привлекал его внимание. Не случайно его дипломной работой

¹ Цитируется по статье: А. Алтунян. Герой оперы—Хемингуэй. Газета «Коммунист», Ереван, 1983, 2 марта.

явилась детская опера «Костер», поставленная в 1960 году на сцене Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова. Кроме того, им написаны три музыкальные комедии: «Ошеломляющий удар» (1962 г.)—о советских футболистах, «Именины» (1965 г.)—сатира на подхалимов, волокитчиков, бюрократов в учреждениях, и «Ереванские розы» (1967 г.)—о репатриантах. Все они были поставлены на сцене Ереванского театра музыкальной комедии имени А. Пароняна. Кроме того, надо сказать, что Ю. Геворкян много лет работал в оркестре Ереванского театра оперы и балета, что, несомненно, способствовало его приобщению к профессиональным «тайнам» оперного искусства.

Накопив достаточно большой творческий опыт, овладев различными типами композиторского письма, Ю. Геворкян стал мечтать о создании крупных музыкально-сценических произведений, в основе которых лежали бы большие, значительные темы, посвященные героической освободительной борьбе народа. Одна из тем связана со ставшим легендарным подвигом революционеров-большевиков—двадцати шести бакинских комиссаров. Уже несколько лет композитор собирает материалы для работы над нею. Другая—посвящена освободительной борьбе армянского народа против иноземных завоевателей, связана с известным романом Хачатура Абовяна «Раны Армении».

Трудно переоценить роль Х. Абовяна. Великий писатель, просветитель, патриот, он сыграл громадную прогрессивную роль в формировании новой армянской литературы, завещав ей благородную миссию служения народу, кровной связи с жизнью и судьбами своей страны, решением сложных, актуальных, выдвинутых временем социальных и нравственных проблем эпохи. На торжественном вечере в Москве, посвященном 175-летию со дня рождения Хачатура Абовяна (20 марта 1985 г.) Первый секретарь правления Союза писателей СССР, Герой Социалистического Труда Г. М. Марков в своем вступительном слове сказал: «Среди выдающихся деятелей литературы и искусства братских народов СССР, пытавшихся из далекого прошлого проложить путь в будущее, есть имена, которые особенно дороги и близки нам, советским людям, строящим коммунизм. Хачатур Абовян—один из них... Все, что дал Абовян, было ново, было глубинного значения, было созидательно. Он говорил с народом, говорил на языке народа, говорил о народе. Неопалимой купиной он горел, неся бесконечный свет в самую темную гущу народных недр.

Он прорубил окно в современную цивилизацию и ее живительными струями орошал растрескавшиеся поля древней культуры своего народа, всего его бытия».

Хачатур Абовян жил и творил в исторически важный и решающий период (начало XIX века) в истории Армении, когда все сильнее нарастала волна освободительного движения армян против гнета восточных деспотий шахской Персии и султанской Турции, под игом которых находился армянский народ. Писатель-патриот, гуманист, тираноборец, свои мысли о борьбе за освобождение родного народа он связывал с Россией, с ее духовной силой, с ее моральной и военной поддержкой, с ее передовой демократической культурой.

Идея социально и исторически обусловленной дружбы армянского и русского народов, близости армянской и русской культур проходит красной линией через всю жизнь, творчество, деятельность Хачатура Абовяна. С особой обобщающей силой запечатлена она в его гениальном романе «Раны Армении», где ярко показаны бедствия народа, попрание его достоинства жестокими завоевателями, его стойкость, мужество, вольнолюбие, освободительная борьба, братская помощь России. В центре романа молодой герой-патриот Агаси, возглавивший отряд борцов за освобождение родины и ставший позже офицером русской армии.

Роман «Раны Армении» и его автор не раз привлекали внимание изобразительного, музыкального и киноискусства. Говоря об армянском музыкальном театре различных лет, мы обращали внимание на оперы Каро Закаряна «Агаси» (1946 г.) и Г. Арменяна «Хачатур Абовян» (1960 г.). В первой, лирической по своему характеру, действие было связано с образом героя романа Агаси. Вторая опера охватывала широкий круг явлений, связанных с личностью Абовяна, его эпохой, с ролью писателя в истории и культуре армянского народа. Разумеется, тема братства армянского и русского народов затрагивалась в разной мере и в разной форме и в этих операх, но в опере «Северное сияние» она приобрела доминирующее значение. «Главное, что мне хотелось в опере «Северное сияние», — воспеть героизм освободительной борьбы армянского народа и вечную братскую дружбу Армении и России, — говорит композитор. — Задумав ее как народную драму, я опирался на традиции и опыт

народных музыкальных драм великого Мусоргского (особенно в массовых хоровых сценах), а также историко-освободительной оперы А. Тиграняна «Давид Бек» и оперы А. Спендиарова «Алмаст». Основным стержнем сценарной и интонационной драматургии оперы «Северное сияние» явилось противопоставление и столкновение двух миров, ставшие уже в какой-то мере нормативными в операх подобного типа. Это, с одной стороны, воплощенный с глубокой любовью, состраданием и восторженным преклонением образ родного армянского народа, и одновременно переданный с искренней симпатией, чувством дружбы и благодарности образ русского народа, протянувшего в тягчайшую годину истории Армении руку братской помощи армянам. С другой стороны, в опере встают картины насилия, жестокости, разбоя, угнетения, связанные с образами персидских завоевателей.

Это проявляется уже в первом акте оперы «Северное сияние». Сцена народного весеннего праздника «Вардавар» с оживленными хорами и танцами девушек, с трогательной песней главной героини красавицы Такуи, с любовью и тревогой поющей о своем возлюбленном Каро (борящемся в отряде Агаси против захватчиков), внезапно прерывается появлением воинов персидского сардара—феррашей, издевающихся над девушками и забирающих Такуи в гарем сардара. И в музыке этой сцены уже взаимодействуют, сталкиваются самые различные интонационные пласты, лейттемы, лейтмотивы. Это и армянские лирические хоровые песни с их характерным мелодическим рисунком, лейттема Такуи, тема плача народа, музыка ужаса—зловещая (возгласы меди и рокот ударных fff) лейттема персов, в основе которой лежат подлинные интонации пения муэдзинов, получающие здесь грозный характер. Здесь же, как предварение будущих событий, появляется и тема сражения русских, армян с персами во время взятия Эриванской крепости. Далее звучит тема армянского народа, появляется Агаси.



В его патриотической арии кристаллизуется его лейт-тема. Каро же с тоской поет о любимой Такуи. Агаси в гнев убивает главу феррашей. Отец предупреждает его о неминуемой расправе феррашей над ними и убеждает, чтобы он отправился в Россию, в страну, с которой только и можно связывать надежду на спасение. Сопровождаемый шестиголосным хором народа (основанном на решительном маршевом ритме) и глухими звуками колокола-набата, Агаси отправляется за помощью в Россию.

Во втором акте музыкально-сценическое действие в I-ой картине развивается в контрапункте в двух планах (два этажа). Верхний этаж—зал во дворце сардара. Танцуют, поют жены сардара. По его приказу вводят Такуи. Сардар поет ей дифирамб, пытается обнять. Но девушка непреклонна, требует отпустить ее. Сардар взбешен. Полифонический хор (каноническое стретто) вновь сменяется танцами его жен.

Нижний же этаж—темница, где томятся заточенные армяне. Отец Агаси поет о том, что горе народу, который одинок, который в плену коварного врага и не находит себе защиты. Резкий перелом действия наступает во 2-ой картине второго акта. Эчмиадзин, католикос—аштаракский Нерсес молится о спасении армянского народа, о приходе русских. Хор народа поддерживает его. Музыка насыщается интонациями, мелодиями шараканов, мегеди, песнопением Нерсеса Шнорали из армянской литературы.

Когда же католикос поет о России и радостно сообщает, что русская армия уже двинулась на помощь армянам, вступает широкая русская песенная тема.

Третий акт. Картина 1-я—развалины Ани. Ликующие фанфары переходят в песню кузнецов, кующих оружие для армянских воинов. Карен замечает вдали приближающееся русское войско. Агаси поет о том, что армяне должны быть едины с ними. Следует воинственный танец (в основе которого лежит народная пляска «Ой нар») и развернутый полифонический приветственный хор армян.

Под бодрый военный марш вступают русские войска, встречаемые хлебом и солью. Генерал Красовский приветствует армянских храбрецов. Картину завершает арисзо Агаси на известные слова Хачатура Абовяна: «Да будет благословен тот час, когда нога русского вступила на нашу милую землю...»



2-я картина третьего акта. Лагерь русской армии перед Эриванской крепостью. Звучит широко распетая хоровая песня. Ее поют русские воины. Среди них и Агаси, ставший офицером русской армии. В большой патриотической арии он высказывает свою мечту об освобождении армянского народа. После победоносного штурма Эриванской крепости наступает завершающий оперу апофеоз (Maestoso). В развернутой массовой сцене сливаются хор армянских и русских воинов—соответственно армянские и русские музыкальные темы,—голоса католикоса Нерсеса, генерала Красовского, Агаси. Сосредоточенный рекем памяти павших воинов сменяется общим ликующим

гимном, славящим победу над врагом и дружбу армянского и русского народов.

«Армянская земля—прими прах наших героев. Они отдали свои жизни, чтобы была свободна, счастлива армянская земля. Будь вечно братство с великой Россией!» Этим гимном и завершается опера.

Опера «Северное сияние», хотя и принята к постановке театром оперы и балета им. А. А. Спендиарова, но еще не увидела света рампы. Поэтому трудно составить окончательное всестороннее суждение о ней. Но все же и сейчас можно сказать, что автор со всей серьезностью подошел к воплощению темы важной, значительной и неизменно актуальной, проявив при этом стремление к ясному и выразительному воплощению ее в музыкально-сценических образах. Опера содержит ряд выразительных мелодичных, связанных с армянской народной (и отчасти духовной), а также в соответствии с требованиями сюжета, русской и персидской музыкой, песен, арий, ансамблей, развернутых хоров, лейттем, лейтмотивов, проходящих через всю оперу и изменяющихся по мере развития действия.

ГЛАВА V

К НОВЫМ ТЕМАМ И ЖАНРОВЫМ РЕШЕНИЯМ

Современность—важнейшая и наиболее актуальная тема советского искусства. Вместе с тем, несомненно, большое значение имеет обращение композиторов и к историческому прошлому своего народа, к античности, к эпохам барокко, классицизма, романтизма и т. п. Это во многом способствует расширению идейно-образного содержания, сюжетов в творчестве композиторов, вовлечению авторов в сложный, интереснейший мир, в социальные, этические проблемы, выдвинутые великими писателями, художниками, композиторами прошлого. Как мы уже не раз подчеркивали, обращение к прошлому помогает многое по-новому понять и в современности, и в то же время по-новому осмыслить это прошлое с позиций художника нашей эпохи.

Интересно и плодотворно работал в семидесятые и в начале восьмидесятых годов в области музыкального театра композитор Ерванд Еркян (род. в 1951 г.). Воспитанник Ереванской консерватории им. Комитаса, которую он закончил по классу композиции проф. Г. И. Егиазаряна в 1975 году, Ерванд Еркян сразу же обратил на себя внимание как композитор ярко одаренный, эрудированный, проявляющий склонность к решению серьезных творческих задач. Это сказалось в полной мере как в его камерных, симфонических, так и в музыкально-сценических сочинениях. Его волнуют темы большого социально-философского, нравственно-этического содержания. «С детства я увлекался древнегреческой мифологией, легендами о подвигах героев, о древних войнах,—вспоминает композитор.—Эти сказания, как и трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, произвели неизгладимое впечатление на мою фантазию, они способствовали формированию того круга этических философских размышлений, которые занимали меня и на-

много позднее. Кроме того, я сильно увлекался музыкой Яниса Ксенасиса, особенно его «Эонтой», «Питопрактой», «Ахориксисом», «Акратой» и «Медеей» — сочинениями, в которых композитор на основе его стохастического метода и точных математических формул пытается применить теорию древнегреческих натурфилософов и, в особенности, числовую теорию Пифагора в музыке. Внешне, казалось бы, очень свободная, но внутренне жестоко упорядоченная композиционная система Ксенасиса и внешне строго каноническое, но внутренне совершенно раскованное мышление позднего Стравинского — в своем переплетении довольно длительное время держали меня в сфере своих влияний, став для меня своеобразной школой»¹. Эти слова Ерканяна писал в связи со своей работой над балетом «Орест» и тут же добавил: «Конечно, было бы сильно упрощенным видеть балет «Орест» лишь в сфере данных влияний, но отрицать их было бы неестественным...» Уже эти высказывания молодого композитора свидетельствуют о широте его кругозора, разносторонности интересов, стремлении рассматривать музыку в тесных связях с философией, литературой, театром. Разумеется, творческие связи композитора не ограничиваются лишь Стравинским и Ксенасисом. Его музыкальная эрудиция широка и охватывает множество явлений как классической музыки прошлого, так и современности.

Творческой данью увлечению Ерканяна древнегреческой трагедией явились два балета: «Орест» (1974 г., либретто композитора и А. Аревшатыан по одноименной трагедии Эсхила) и «Царь Эдип» (1976 г., либретто композитора по одноименной трагедии Софокла). В обоих этих произведениях проявилось подлинное восхищение молодого композитора гениальными творениями древнегреческих авторов, его стремление вникнуть в их гуманистическое начало и трагический пафос содержания. Вместе с тем идейно-художественные концепции балетов Ерканяна — результат свободного творческого прочтения и переосмысления древнегреческих трагедий, соответственно мышлению современного художника.

¹ Из письма Е. Ерканяна автору данной книги (от 17/XI—1982 г.).

Необычайна глубина, емкость и многозначность образного содержания драматургии греческих трагедий, сложность заключенных в них социальных, философских, нравственных проблем, драматургических принципов. И все это выражено с такой обобщающей силой, что приобрело общечеловеческое значение, а затронутые вопросы—характер «вечных вопросов», «вечных» антитез: жизнь—смерть, любовь—ненависть, добро—зло, свобода—насилие, правда—ложь, преступление—наказание и так далее.

Но «вечные» вопросы в то же время относятся и к историческим категориям. Каждая новая эпоха, каждая национальная культура, каждый автор вносят в их решение, свое конкретное содержание, свою социально-детерминированную трактовку, отбирает, подчеркивает то, что им кажется особенно близким и важным. Если говорить об обращении музыкального театра XX века к античным трагедиям, то следует, быть может, в первую очередь, вспомнить оперы «Орестея» Танеева, «Царь Эдип» И. Стравинского, «Эдип» Энеску, «Антигона» Онеггера. И в каждом из этих произведений можно найти свое, новое и в художественном замысле, и в принципе перенесения гениальных литературных первоисточников в лоно иного вида искусства.

Свой индивидуальный подход к воплощению античных трагедий средствами музыкально-хореографического искусства, свою трактовку их содержания проявил и Ерванд Еркянян. Уже о первом своем балете «Орест» он писал: «В основе балета лежит идея внутренней свободы человека. По-моему, философской сутью трагедии Эсхила является мысль о том, что никто не может навязать человеку внутреннего рабства, если он сам не берет его на себя. Образ Ореста по всей своей психологической сложности и аллегорическому толкованию стал для меня прообразом античного героя, который восстал против власти богов, роковой предопределенности и боролся за свободу и достоинство человеческой личности»¹. Соответственно развивается и вся музыкально-сценическая драматургия балета и, в частности, образа самого Ореста.

¹ Из письма Е. Еркяня к автору этой книги (от 17/XI—1982 г.).



Печальный, тревожный и вместе с тем волевой, целеустремленный лейтмотив (гексахорд со своеобразной лидийской окраской) Ореста, появляющийся в начале балета, вступает по мере развития действия и изменения психологических состояний в самые разнообразные сопряжения (вплоть до сложных контрапунктических) с лейтмотивами других действующих лиц—Клитемнестры, Эгиста, Кассандры, Электры. Развитая система лейтмотивов, лейттем, лейттембров, находящихся в разносторонних ассоциативных взаимосвязях, играет активную роль в музыкальной драматургии балета. О развитии и модификации лейтмотивов здесь может дать представление, например, мотив Агамемнона—героические, призывные трубные сигналы в Прологе (Агамемнон—завоеватель Трои) и одиноко, беспомощно звучащее соло скрипки в конце I акта.

Мотив же Ореста, включенный в напряженные, экспрессивные, многопластовые звучания, достигает кульминации в гимническом финальном апофеозе. Доведенный до отчая-

ния, потрясенный страшными сообщениями, Орест поднимается на скалу, чтобы броситься оттуда. И тут наступает прозрение, побеждают разум, желание жить. Воле, предопределению богов противостоит и побеждает воля человека свободного, устремленного к жизни, свету.

«Орест» продолжает линию активно симфонизированного балета, получившего в последнее время особенное развитие. Музыкальная драматургия его целенаправленная, основана на сильных контрастах и развивается к суммирующим кульминациям. Примером такой кульминации может служить трагическая сцена убийства Агамемнона, тут же сменяемая торжественной (*Maestoso*) сценой воцарения Эгиста.

Оркестровка партитуры балета интересна, изобилует неожиданными тембровыми сочетаниями, «мазками», собирающимися в многопластовые созвучия. И вообще вся оркестровая фактура меняется по мере изменения характера действия. Активна, хотя и довольно лаконична роль хора. «Стремясь правильно истолковать роль хора согласно традициям античной трагедии, я придал ему значение важного фактора, осуществляющего функцию нравственной этической оценки и комментариев поступков героев»¹, — отмечает Е. Ерканян.

Балет «Орест» еще не получил сценического воплощения, но отрывки из его музыки с успехом прозвучали в Тбилиси в 1975 году в одном из концертов «Закавказской весны» (симфонический оркестр под управлением дирижера Р. Мангасаряна²).

В связи с созданием второго балета — «Царь Эдип» — Е. Ерканян писал: «Здесь развивается тот же узел нравственно-этических проблем, которые занимали меня в «Оресте». В данном случае в основе балета-трагедии для меня лежит конфликт личности и его окружения»³. Композитор не следует дискриптивному изложению трагедии Софокла, а стремится дать обобщенное музыкально-сценическое воплощение ее основной гуманистической идеи, найти свой путь и современный принцип перенесения неповторимого своеобразия стиля литературного прообраза в «лоно» му-

¹ Из беседы Е. Ерканяна с автором книги.

² После исполнения фрагментов музыки балета в Тбилиси Кельнский оперный театр запросил ее партитуру, а издательство «Ганс Сикорски» включило ее в международный каталог.

³ Из беседы Е. Ерканяна с автором книги.

зыкальной драматургии, пластики движения, хореографии, симфонизма. Еркянн хорошо знаком с операми об Эдипе Стравинского и Энеску. Кое-что ему оказалось близким у Стравинского: интеллектуализм, некоторые приемы оркестровки, симфонического развития. Отличала их сама идейно-художественная концепция. Стравинский создал, по его словам, «оперу-ораторию», «оперу-паноптикум», «монументальную фреску», где «статуарность» возводилась в принцип. Он стремился сосредоточить «трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, а на роковой развязке». Люди в этой опере задуманы как «персонифицированные маски», «вокально и физически гальванизированные статуи»¹, как жертвы рока и фаталистического развития действия.

В центре же балета Еркянина сам Эдип—человек, царь, правитель, муж, отец, его взаимодействие с толпой, его трагедия, величайшие страдания и муки, его борьба с роком и проклятием богов, тяготеющим над его родом, с тиранией и злом, его жизнеутверждающий прорыв к подлинной человечности, высшему началу духовности, к идеалу. Всем этим, а также активной ролью хора—народа и общей драматической насыщенностью балет Еркянина ближе «Эдипу» Энеску. Хотя его жанровое решение резко отлично и от оперы Энеску прежде всего своим монологизмом, видимо, обусловленным особым акцентом на раскрытии душевной драмы и психологических переживаниях самого Эдипа. И эта драма обусловлена взлетами и падениями души героя. «Как и в «Оресте», в «Эдипе» ведущим для меня является принцип сквозного симфонизированного развития. Каждое действие имеет свою законченную форму, соответствующую части симфонии... Я стремился к цельности структуры, взаимодействию формы и драматургии»². Но в отличие от «Ореста» отдельные действующие лица характеризуются не столько лейтмотивами, сколько особыми развивающимися интонационными сферами, комплексами (например, Эдип, Антигона, Иокаста, оракулы, пастух и другие). Последовательно, проходя через ряд образно-эмоциональных волн, кульминационных нарастаний, развивается музыка балета от Первой картины к финалу.

¹ Стравинский И. Диалоги.

Как известно, у Стравинского возникла мысль использовать в этой опере маски и даже куклы.

² Из письма Е. Еркянина к автору данной книги.

Балет начинается напряженно, очень экспрессивной сценой спора, объяснения Эдипа с разъяренной толпой. Резко противопоставлены друг другу сдержанно-волевые интонации Эдипа и яростные возгласы толпы, несущиеся со всех сторон.



Кроме хора сюда же подключаются и словесные реплики и крики артистов оркестра. В обобщающем же финале, после многих драматических коллизий все словно отрешается от конкретизирующего, объективного и внимание сосредоточивается на утверждении темы Эдипа-человека. Причем сам Эдип выступает здесь не в персонифицированном облике. Это скорее его сублимация, абстрагирование его жизненного кредо, утверждение гуманистической идеи «человек сильнее рока». И эта музыка, словно освобождаясь от конкретизирующих элементов, возносится к просветленной абстрагированности.

Вся оркестровая звучность словно озаряется спокойным светом. Композитор, как уже говорилось, не раз подчеркивал свое пристрастие к оркестровому стилю Стравинского. Но если в «Орфее» его привлекали сила, яркая красочность,

образная конкретность творчества раннего Стравинского, то в «Эдипе» больше сдержанности, лаконизма, глубины поздних сочинений большого метра.

Музыкальный язык балета «Эдип», как и «Ореста», лишен какой-либо архаики, стилизации под *Antique*. Ерканян очень по-своему и с большим тактом пользуется самыми современными средствами композиторского письма (включая элементы пуантилизма, сонористики, алеаторики, додекафонии), применяя их в соответствии с поставленной художественной задачей. Но каким-то, трудно поддающимся анализу, способом он создает в музыке ощущение и отдаленности исторической эпохи, и общего колорита античности. Как и в «Оресте», этому способствует использование хора в той функции, которую он выполнял в древнегреческой трагедии.

«Эдип» Е. Ерканяна до сих пор не имеет сценического воплощения, что не может не вызывать удивления и огорчения.



Действие следующих двух музыкально-сценических произведений Е. Ерканяна связано с Арменией, ее древней историей, эпосом, легендами. Как и в «греческих» произведениях, композитора интересуют высокие помыслы. Здесь это любовь к родине, величие подвига во имя ее спасения, неразрывная связь с судьбами народа.

В 1980 году по предложению выдающейся певицы Гоар Гаспарян композитор написал оперу в двух актах «Шушаник». Кстати, Г. Гаспарян композитор и имел в виду в качестве исполнительницы роли Шушаник. Основой для оперы послужил литературный и исторический памятник V века (и шире—памятник христианского Востока)—«Мученичество Шушаник» (либретто Т. Левоняна). Действие происходит в Армении, в V веке, в пограничном с Грузией городе Цуртав. По сведениям Н. Я. Марра (нашедшего рукопись «Мученичество Шушаник»), М. Абега, Кекелидзе—это один из древнейших литературных памятников Армении и Грузии. Существование рукописи на двух языках (армянском и грузинском), а также некоторые сюжетные детали—еще одно свидетельство древних историко-культурных связей народов Закавказья. Уместно отметить

в этой связи, что к «Мученичеству Шушаник» обращается и грузинский театр. На этот сюжет, в частности, написана опера композитором Б. Квернадзе.

Дочь легендарного полководца, героя Аварайской битвы—Вардана Мамиконяна, правнучка известного просветителя V века Саака Партева, Шушаник явилась поборницей высоких и благородных идей сохранения и развития в условиях иноземного порабощения Армении духовных ценностей и письменности родного народа, гуманистических идей человеколюбия, правды и доброты. «Мученичество Шушаник Мамиконян, пожертвовавшей жизнью ради сохранения веры и национальной культуры,—пишет Е. Ерканян,—выходит за рамки историко-политического контекста V века, являясь одним из наиболее волнующих и драматических эпизодов истории армянского народа. Чистая и благородная душа мученицы Шушаник выпорхнула из темной и тесной темницы средневековья, найдя себе пристанище в сердце и памяти своего народа. И закономерно она была причислена к лику святых»¹. Образ Шушаник стал для композитора, по его словам, обобщенным образом армянской женщины—прекрасной, благородной, целеустремленной и самоотверженной. «Быть может, эта опера и несколько традиционна по форме, драматургии, языку, но мне хотелось, чтобы она была певучей, мелодичной, отличалась бы ясным и понятным интонационным языком»². Она содержит выразительные арии (например, Шушаник, Вазгена), диалоги, хоры, речитативы. Несмотря на трагический конец—смерть Шушаник, завершается опера оптимистически. Утверждая бессмертия идей и дела Шушаник, в финале оперы хор мальчиков—ее воспитанников—поет о воспринятом ими от нее алфавите армян. Шушаник была одним из пропагандистов армянского алфавита и много сил отдала делу просвещения молодежи.

¹ Из беседы Е. Ерканяна с автором книги.

² Там же.

Tranquillo

ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ

pp ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ... ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ... ԿԵՐ -
Господь мой... Гос - подь... Спа -

pp
Archi

ԿԵՐ ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ ԿԵՐ ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ... ԿԵՐ ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ... ԿԵՐ ԿԵՆՐԵՆԱՊԵՐՆԿ...
спаси всех си - но - веи,

Стремясь создать атмосферу времени (V века) и придать национальное своеобразие музыкальному языку оперы, композитор специально изучал древнеармянские песнопения (шараканы, таги) и отразил особенности их интонационного строя в своей музыке.

В 1977 году Е. Еркяном было написано другое произведение, связанное с историей Армении, — «Мокац-Мирза». Либретто этого сочинения составлено Н. Тагмизяном на основе известной эпической песни того же названия. По словам композитора и автора либретто, история, лежащая в основе песни, так же как литературные, литературно-музыкальные первоисточники и необходимые материалы, касающиеся их сравнительного изучения, были взяты из

целого ряда имеющихся источников. Сравнительный анализ показывает, что историческая основа этой песни отражает одно из типичных событий армянской истории. Порабощенная в течение ряда веков иноземными завоевателями, Армения теряла свою государственность, независимость, была охвачена неисчислимыми бедствиями. Но даже в самые тяжелые периоды лучшие сыны армянского народа боролись, отстаивая свою свободу, достоинство, свою культуру и язык. Среди них был и смелый, отважный князь Мокский, по ряду источников живший, видимо, в XVI веке, возглавивший восстание армян. Не в равном бою, а предательски он был убит, а вслед за ним покончила с собою и его красавица жена. В веках народ оплакивал трагически погибшего сына своего. Одним из проявлений памяти о нем и явилась замечательная эпическая песня, созданная армянским народом.

Авторы нового музыкально-сценического произведения — «Мокац-Мирза» — дали свое решение финала сказания, введя в него новый идейный мотив — бессмертия народа, героического подвига.

После смерти Мокац-Мирзы и оплакивания героя народ передает его меч его юному сыну Бабаджану. Торжественной клятвой Бабаджана продолжать борьбу заканчивается опера.

На этот раз композитор ставил перед собой задачу создать оперу, которая отличалась бы демократичностью, доступностью самым широким и неподготовленным кругам слушателей, и была бы самым непосредственным образом связана с фольклором, различными жанрами народного, гусанского творчества. Почти весь музыкальный материал оперы заимствован из армянского музыкального фольклора (в основном из сборников песен Комитаса, М. Тумаджяна и С. Меликяна). Отбирая народные песни и пляски в соответствии с развитием сюжета и сценического действия, композитор проявил большой такт и чуткость в их творческой обработке: опера содержит сольные и хоровые песни, пляски, элементы пантомимы и идет в сопровождении оркестра народных инструментов (с включением отдельных инструментов из симфонического оркестра). В какой-то мере примером для себя Е. Еркянн (по его словам) имел выступление народного ансамбля из Индии, исполнявшего эпическую поэму «Рамаяна». Желая в самом определении жанра оперы «Мокац-Мирза» подчеркнуть народную основу, композитор назвал ее *Folksoper*.

Как мы видели, музыкально-сценические произведения Е. Еркяня различны по темам, сюжетам, жанровым решениям: трагедии античных авторов, историческая легенда, приближающаяся по своим масштабам к Grand opera, и, наконец, народно-эпическая «песня». Но для всех них, в разной мере и в различной форме, характерно стремление автора к особой психологизации образов, отказу от детализации, дискриптивности изложения сюжета, стремление к лаконизму, обобщенности, а иногда и монологизму.

Итак, Е. Еркяня — автор четырех интересных и неординарных музыкально-сценических сочинений, которые также до сих пор ждут своего сценического воплощения. Быть может, и в Армении уже назрела необходимость создания специального экспериментального музыкального театра...

11 октября 1987 г. в Ереване в ознаменование 5-ой годовщины открытия монумента Эребуни-Ереван на площади Эребуни с большим успехом была исполнена, в виде грандиозного народного представления, хореографическая кантата Е. Еркяня «Рождение Ваагна» (на слова И. Иоанисяна; руководитель хора Э. Цатурян, дирижер В. Папян, режиссер Г. Ашугян, балетмейстер С. Саркисян).



На протяжении почти всей своей истории армянский музыкальный театр тяготел преимущественно к формам большой оперы, большого балета (за исключением, разумеется, музыкальной комедии и оперетты). Так было вначале (например, «Аршак Второй» Чухаджяна), характерно это и для нашего времени. Достаточно хотя бы назвать такие наиболее показательные в этом отношении произведения, как монументальный балет «Спартак» Арама Хачатуряна и крупномасштабную оперу-балет «Давид Сасунский» Эдгара Оганесяна.

Но вот в середине 70-х годов нашего века, в процессе расширения жанров армянского музыкального театра и напряженных творческих поисков новых путей художественного познания и отображения действительности, ряд композиторов (Э. Садоян, В. Бабаян, В. Аджемян и другие) стал все чаще и последовательнее обращаться к созданию музыкально-сценических произведений «малых форм», камерных, монологических, диалогических опер, балетов. Кстати, надо сказать, что это стало одной из интересных

показательных примет настоящего времени, причем не только в армянском музыкальном театре.

Чем вызвано это явление? Думается, что рядом причин. Во-первых, стремлением к концентрированности, обобщенности, лаконизму музыкального мышления. Напомним слова Б. В. Асафьева, писавшего еще в 20-е годы нашего века о проявлении стремления «к четкости фактуры и к сосредоточению сильнейшего напряжения на кратчайшем протяжении времени, а также к достижению наибольшей выразительности при наименьшей затрате исполнительских сил». Б. В. Асафьев писал о новых тенденциях камерности, которые выразили «динамичное начало жизни и привели в музыке к сжатию, заострению форм»¹.

Другая причина была связана, вероятно, со все большим интересом композиторов к личности человека, его духовному миру. Не столько драматические ситуации, действие, сколько психологические переживания, «диалектика души», душевные конфликты, нравственные проблемы находятся в центре внимания этих композиторов. Впрочем, эту тенденцию ни в коем случае не следует абсолютизировать (как иным это представляется) и понимать в том смысле, что нравственное, психологическое, внутреннее, субъективное подменяет, отстраняет объективное, социальное. В данном случае не следует отрывать эти категории друг от друга, а тем более противопоставлять их. Речь идет о другом—о более личном, психологическом, морально-этическом аспекте трактовки тем, имеющих в своей основе и существенное социальное, нравственное значение. К тому же вопросы морали, нравственного выбора имеют важное идеологическое значение, обусловленное все возрастающей ролью нравственных категорий в жизни нашего общества, в современной идеологической борьбе².

Новый аспект творчества обусловил обращение к монологизму, медитативности, к искусству не столько действия, сколько размышления, чувствования. Взаимосвязанность, взаимодействие в оперном и балетном творчестве нашего времени законов театра, сценичности, камерности и симфонизма потребовали и новых решений масштабов, времен, соотношения музыки и поэтического текста—в одном

¹ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском, Л., 1977, с. 90 и 106.

² Об этом смотри в Программе КПСС. Москва, 1974, с. 119—120.

случае, и пластики движений—в другом, роли той или иной вокальной партии или того или иного музыкального инструмента, фона и рельефа, композиционного строения, форм, выразительных средств. Многое—в малом—это закон искусства, особенно свойственный в музыке области камерного творчества, стал распространяться и на музыкальный театр, выдвигая интересные творческие задачи, открывая новые возможности, но вместе с тем порождая и свои трудности. Надо сказать, что этот процесс характерен отнюдь не только для армянской музыки нашего времени. В нем проявляются и некоторые общие проблемы, черты, характерные для всей современной советской многонациональной музыки. Можно указать, например, на появление таких музыкально-сценических произведений, как «Не только любовь» Р. Щедрина, «Нежность» Губаренко, «Письма Анны Франк» Г. Фрида, «Три жизни» О. Тактакишвили, «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Письма незнакомки» А. Спадавекио и т. д., а также на создание специального театра камерной оперы под руководством Б. Покровского.

Интересно и показательно, что решение этих новых для армянского музыкального театра задач взяли на себя главным образом молодые композиторы, проявившие такие необходимые качества, как: культуру, смелость, прогрессивность устремлений, вкус и чувство новизны.

К мини-формам камерных музыкально-сценических сочинений обращается Ваграм Бабаян—также представитель молодого поколения армянских композиторов (родился в 1947 году), воспитанник Ереванской консерватории по классу профессора Г. Егиазаряна. Творческие устремления В. Бабаяна отличаются серьезностью замыслов, решаемых в самых различных жанрах, прочной опорой на классические традиции и одновременно смелыми, а порою и дерзкими исканиями нового, драматизмом и динамикой развития.

Уже в студенческие годы В. Бабаян написал свою первую, еще во многом ученическую оперу «Посторонний» по А. Камю. Определенный интерес представляют его следующие музыкально-сценические произведения: одноактный балет «Пигмалион» (1975) и моноопера «Письма Бетховена» (1978 г.). В основу первого автором положена древнегреческая легенда о скульпторе Пигмалионе, вылепившем жен-

скую скульптуру такой красоты, что сам влюбился в нее и силой чувств оживил ее (другой вариант—обратился к богам с просьбой оживить ее). Второе произведение создано по сохранившимся в архиве Бетховена трем письмам к далекой возлюбленной. Уже само обращение молодого композитора к сюжетам столь различным примечательно. Время и место действия балета и оперы различны, различны и личности главных героев—замечательного скульптора и великого композитора. Но, как говорил сам композитор, его интересовали не столько «эти различия, детали сюжетов, локальные краски, сколько волновало и воодушевляло то, что объединяет их, а именно: идея любви, ее сила и величие, стремление к идеалу красоты, прекрасного, утверждение великой духовной ценности искусства»¹.

Конечно, балет «Пигмалион» и опера «Письма Бетховена» имеют каждый свои отличительные черты. В балете имеются две массовые сцены, с их характерными ритмами на 9/8 (4+2+3) и ритмическими оstinатами. Это картины праздничного веселья народа. А наряду с главным героем—скульптором Пигмалионом и оживляемой им статуей—образ женщины из толпы. Очень «материально» показана в музыке работа Пигмалиона над своей статуей—характерные устойчивые ритмические фразы в низком регистре деревянных, медных, ударных, рояля, струнных инструментов. Но из этой моторной музыки постепенно рождается и лирический образ статуи и любви Пигмалиона. Правда, все это играет подчиненную роль, усиливая значение ведущей драматургической линии.

В моноопере же вообще одно действующее лицо—Бетховен. Музыка обоих произведений В. Бабаяна выразительна, отмечена живым лирическим чувством. В балете ей более присуще пластическое начало, в опере—декламационное (связанное с немецким текстом писем), достигающее моментами наибольшего эмоционального подъема, выразительной кантилены, ариозности. Композитор хорошо владеет оркестром, что особенно заметно в балете.

¹ Из беседы композитора с автором данной книги.

Handwritten musical score system 1, featuring five staves. The notation includes complex rhythmic patterns, many beamed notes, and rests, suggesting a fast or intricate piece. The staves are numbered 1 through 5 on the left margin.

Handwritten musical score system 2, featuring five staves. This system shows more sustained notes and longer rests compared to the first system, with some notes tied across measures. The staves are numbered 1 through 5 on the left margin.

Handwritten musical score system 3, featuring five staves. The notation continues with various rhythmic values and rests. The staves are numbered 1 through 5 on the left margin.

Композиционное строение указанных произведений имеет условные разделы (например, в балете 8 номеров). Однако все они пронизаны и объединены сквозным симфоническим развитием, имеющим свои контрастные эпизоды, нарастания, спады и кульминации, соответствующие различным этапам эмоционального состояния героев. Причем в этом симфоническом становлении можно различить отдельные лейтмотивы, претерпевающие те или иные изменения, а также те или иные алеаторические, сонорные эффекты. Наряду с этим здесь можно заметить известные «переключки» с Четвертым струнным квартетом, Камерной симфонией автора (в моноопере) и с Третьей симфонией— в балете. Кроме того, «Пигмалион» может вызвать известные ассоциации с «Дафнисом и Хлоей» Равеля, а моноопера— с «Голосом по телефону» Пуленка. Отказавшись от каких-либо конкретизирующих ассоциаций с древнегреческой музыкой— в одном случае и с творчеством Бетховена— в другом, Бабалян написал эти оба свои сочинения собственным музыкальным языком, характерным для других его произведений.



Стремление к расширению сюжетно-тематических и жанровых границ в армянском музыкальном театре, к созданию таких жанров, которые ранее были почти не представлены в творчестве армянских композиторов, характерно и для творческих исканий Эдуарда Садояна. Э. Садоян (родился в 1938 г.) начал заниматься музыкой довольно поздно, с 23-летнего возраста, сперва в музыкальной школе рабочей молодежи в классе композиции народной консерватории, в музыкальном училище имени Романоса Меликяна, и наконец в Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, которую окончил по классу профессора А. Г. Арутюняна. Кроме того, он посещал в качестве вольнослушателя занятия по композиции профессоров А. И. Хачатуряна и С. А. Баласаняна в Московской консерватории имени П. И. Чайковского.

Автор ряда симфонических и камерных произведений, Э. Садоян проявляет неизменный интерес к музыкально-сценическим произведениям камерных, «малых», форм. Им созданы одностактный детский сказочный балет «Сурок и собачка» (либретто Э. Садояна и А. Микаэляна). Музыка

его отличается близостью армянскому музыкальному фольклору и несет на себе печать влияний Арама Хачатуряна. Орывки из балета записаны для Фонда радио, в исполнении симфонического оркестра Гостелерадио Армянской ССР (дирижеры Д. Ханджян и Г. Мурадян).

Значительный интерес с точки зрения расширения историко-литературных связей армянского музыкального театра и поисков в области создания камерной оперы представляют: моноопера «Записки М. Н. Волконской» и оператриалог «Эй, кто-нибудь» по одноименной пьесе Уильяма Сарояна. Моноопера «Записки М. Н. Волконской» (либретто композитора) написана на основе одноименной книги (Москва, 1977). Э. Садоян написал свою монооперу в нескольких вариантах, рассчитанных на исполнение различными составами. Первый вариант (1978) (для сопрано, чтеца и симфонического оркестра) был записан для радио в исполнении солистки театра оперы и балета имени А. Спендиарова Эллады Чахоян (которой и посвящено это произведение), артиста Русского театра имени К. Станиславского Игоря Нагавкина и симфонического оркестра Гостелерадио Армянской ССР под управлением Геворка Мурадяна. Вторая, расширенная редакция монооперы была осуществлена в 1981 году специально для ансамбля «Гармония» Киевской филармонии. Автором были написаны: новое вступление, заключение, интерлюдии, расширена вокальная партия и партия чтеца, а также включены, в соответствии с новым вариантом либретто, две итальянских арии. Одна из них—«O pergoletto arciero» композитора Бернардо Паскуини (1637—1710) исполняется тенором (за сценой) в сопровождении клавесина в сцене прощального вечера в Москве, в салоне Зинаиды Волконской (сестры декабриста С. Г. Волконского)¹. Мария Николаевна Волконская была большой любительницей итальянской классической музыки, и в ее честь были приглашены итальянские певцы, гастролировавшие в Москве. Здесь же находился и А. С. Пушкин. Вторая ария «Se mi portate affetto» Винченцо Чиапри была исполнена (сопрано)

¹ Этот вечер проходил в здании, которое позже приобрел крупный купец Елисеев (см. Гиляровский В. «Москва и москвичи»).

после прочтения чтением эпитафии Пушкина по поводу смерти первенца (Николая) Волконского, оставленного Марией Николаевной в Петербурге.

Первое исполнение второй редакции монооперы состоялось 4 июня 1981 г. в Киеве, в Колонном зале имени Лысенко Киевской филармонии во время фестиваля «Киевская весна». Роль М. Волконской исполняла Э. Чахоян, чтеца — П. Громовенко. Позже это сочинение в различных редакциях (в соответствии с возможностями того или иного исполнительского коллектива) исполнялось и в других городах Советского Союза. В Ереване первое исполнение состоялось 12 апреля 1982 года, во время Пятого Всесоюзного фестиваля камерной музыки.

«Ко мне обращались с вопросом, почему меня, армянского композитора, заинтересовала чисто русская тема, — писал Э. Садоян. — Во-первых, потому, что меня взволновали «Записки Марии Волконской», удивительной русской женщины, которая разделила трудную долю изгнания со своим мужем-декабристом Сергеем Волконским. «Записки» мне стали настолько близкими, что я не мог доверить создание либретто другому человеку. Во-вторых, с декабристами исторически тесно связана судьба Восточной Армении, ее освобождение от персидского ига. После декабрьского восстания около трех тысяч солдат-декабристов были сосланы царем в Армению. Здесь, вместе с армянами, они освобождали от персов Ереван и другие города. Конечным результатом этого движения стало вхождение Армении в состав России»¹. «Записки М. Н. Волконской» являются ценнейшим документом русской мемуаристики. Это волнующий, искренний, полный высоких и благородных чувств, рассказ жены декабриста С. Волконского, сосланного на каторгу в Сибирь, о своих жизненных испытаниях и переживаниях. Через воспоминания М. Волконской раскрываются полная драматизма и разительных контрастов ее печальная судьба, ее стойкость и благородная душа.

¹ Садоян Э. Авторы рассказывают. «Советская музыка», 1982, № 4, с. 137.

Темы, связанные с восстанием декабристов—этих «рыцарей революции»,—не раз привлекали внимание деятелей советского искусства, в том числе и оперного. Здесь можно вспомнить композиторов Золотарева, написавшего еще в 20-х годах оперу «Декабристы», и, конечно, Ю. Шапорина, создавшего превосходную оперу «Декабристы», поставленную в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в 1951 году. Нельзя не приветствовать обращение и молодого армянского композитора к волнующим событиям этой эпохи. Шапорин написал свою оперу «широкомасштабно», в значительной мере приближенно к ораториальным формам, с развернутыми массовыми сценами, ансамблями, ариями—«политическими речами», с впечатляющими картинами «Сенатская площадь», «Бал во дворце», «Каземат» (в Петропавловской крепости) и т.п. Э. Садоян написал свою оперу совсем в ином духе—как камерную, мемуарную монооперу—произведение, где все героические и трагические события, весь настрой эпохи раскрывается через призму воспоминаний, чувств, настроений, в первую очередь, героини—жены декабриста Сергея Волконского, безоговорочно решившей ехать вслед за мужем в ссылку, в Сибирь и разделить с ним и тяготы его жизненной судьбы¹. В этой опере нет картин, непосредственно связанных с восстанием декабристов, нет больших массовых сцен, но, как уже говорилось опосредованно, атмосфера героического времени, его революционная романтика постоянно ощущаются, ассоциативно присутствуют и в самой музыке, в ее интонационном строе. Например, в эпизоде, связанном с рассказом М. Н. Волконской о своей встрече с мужем в Умани, особенно в тот момент, когда С. Волконский узнает о казни Пестеля, Рылеева и других товарищей.

¹ Кстати, напомним в этой связи, что и первоначальный замысел оперы «Декабристы» Ю. Шапорина носил лирический камерный характер и имел в своей основе повесть А. Толстого «Полина Губина».

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система включает вокальную партию и фортепиано. Вторая система продолжает вокальную партию и фортепиано. Третья система представляет собой соло для фортепиано, состоящее из двух стaves (верхнего и нижнего). В тексте песни упоминаются «Черныш», «Скверный человек», «он меня», «будет зорек», «вставай», «ске рэй», «вста».

Или тогда, когда после прощального вечера у З. Волконской рассказывается о долгом, мучительном пути М. Волконской в Сибирь (трагические реплики, ритмические оstinato, передающие словно «обреченное» движение повозки, отзвуки сторожевых военных сигналов).

Во многом способствует этому и органично вкрапленная в музыкально-сценическое действие партия чтеца, введенная для того, чтобы конкретизировать и пояснить словесным текстом подробности некоторых исторических событий.

По своему композиционному решению и музыкальным формам опера Э. Садояна написана в приемах камерной

оперы. Ее отдельные номера, арии, инструментальные эпизоды объединены сквозным развитием в маленькие сцены, картины. Так, например, через всю оперу, начиная от оркестрового Вступления, вводящего в основное настроение всего произведения, и до Заключения проходит своеобразная лейтмотивация, построенная на теме прощания М. Н. Волконской с отцом, генералом Раевским—героем Отечественной войны 1812 года. Законченными картинами, сценами являются: обращение М. Волконской (в Петербурге) к мальчику-сыну, встреча с мужем в Умани. Здесь находится основная завязка действия (С. Волконский узнает о казни товарищей-декабристов и решении царя сослать его в Сибирь на 25 лет).

М. Волконская пишет письмо Николаю I с просьбой разрешить ей следовать за мужем. Ответ царя заключал в себе предостережение о ждущих ее в этом случае тяжелых испытаниях: лишении всех сословных привилегий—и для нее, и для ее детей, родившихся в ссылке. Но решение ее остается непоколебимым. Далее—трогательная сцена прощания М. Волконской с сыном, прощальный вечер у З. Волконской перед отъездом в Сибирь. Путь в Сибирь... Тюрьма... Печальная, трогательная встреча с мужем (на фоне лязга цепей в оркестре).

Музыкальный язык оперы выразителен, интонационно связан с русской вокальной музыкой (романс, песня, музыка салона и т. п.). Как говорит сам композитор, образ М. Н. Волконской оставил на него огромное впечатление, «как будто она сама диктовала всю музыку, а мне приходилось только прислушаться к ее голосу и записать услышанное»¹. Такая естественность творческого процесса, несомненно, способствовала искренности музыкального высказывания. Большую роль в музыкально-сценическом развитии играет оркестр, способствующий передаче переживаний героини, а также обрисовке событийной стороны действия. Он подхватывает и развивает вокальную линию. Интонационный строй музыки оперы при своем единстве довольно разнообразен. Это и широко распетые, кантиленные ариозные номера, и речитативные эпизоды (своеобразный *Schprehgesang*). Это печальные, элегические, страстные интонации или интонации гнева, отчаяния, решимости. Целый интонационный слой связан с жестоким миром самодержавия:

¹ Из беседы Э. Садояна с автором книги.

диссонирующие, рубленные аккорды fff, жесткие ритмические оstinato и т. д.

Подвиг жен декабристов вошел в историю как живое воплощение героизма, верности долгу, чести, любви, как проявление высоких идей гуманизма. Это—замечательная, хотя и труднейшая и по существу неисчерпаемая тема в искусстве. Поэтому нельзя не приветствовать появление монооперы «Воспоминания М. Н. Волконской» Э. Садояна, являющейся искренним выражением благодарной памяти о самоотверженных женщинах России.

Перу Э. Садояна принадлежит и другая камерная опера—«Эй, кто-нибудь!», лирическая трагедия для меццо-сопрано, баритона, женского вокального ансамбля и эстрадно-симфонического оркестра. Законченное в 1982 году, предназначенное для камерного музыкального театра, это произведение исполнялось на концертной эстраде и в виде телеспектакля. Опера написана на основе произведения Вильяма Сарояна. Как рассказывает композитор, сперва он создавал ее на основе армянского перевода (Хачика Даштенца, 1963), но затем решил обратиться к оригиналу (на английском языке), чтобы глубже передать в музыке стиль, характер и интонационную специфику творения В. Сарояна. Как известно, в пьесе В. Сарояна рассказывается о любви молодого человека, осужденного по ложному обвинению к заключению в тюрьму, и девушки—скромной работницы этой тюрьмы. Трагически складывается их судьба: молодого человека убивают, а девушка кричит, умоляет прийти на помощь: «Эй, кто-нибудь!».

Опера «Эй, кто-нибудь!», написанная композитором как опера-диалог, в отличие от русского колорита «Воспоминаний М. Н. Волконской», интонационно ближе американской музыке. Здесь слышатся интонационные обороты, ассоциирующиеся с песнями Поля Робсона, с «Порги и Бесс» Гершвина, со спиричуэлс и т. д. В оркестр введены электрогитары, электронный саксофон, эстрадный ударный комплекс, на который в кульминации возлагается важная драматургическая роль. Э. Садоян стремится наиболее органично передать в музыке содержание литературного текста, следовать за речевыми интонациями, часто усиливая их эмоциональное звучание. Поэтому большую (и быть может, чрезмерную) роль в вокальных партиях его моноопер играет речитативно-декламационное начало, лишь в смысловых кульминациях перерастающие в более развитые и развернутые монодические формы.

В 1985 году Э. Садоян закончил свою новую монооперу «Древо жизни» («Густине»), написанную для баритона и симфонического оркестра. В либретто, созданном самим композитором, использованы письма выдающегося чешского писателя Юлиуса Фучика, которые он отправил из фашистской тюрьмы «Панкрат» своей жене Густине. Письма эти — исповедь человека мужественного, стойкого, непокоренного духом, влюбленного в жизнь, уверенного в победе правды, справедливости, светлого будущего человечества. Исполненные искреннего чувства любви к жене-другу, обличающего гнева к ненавистному фашизму, неистребимого стремления к свободе, они насыщены большим драматизмом. Композитор стремился передать в музыке оперы столкновение противоборствующих сил: любви и ненависти, светлых гуманистических идеалов и бесчеловечной жестокости фашистских застенков. Соответственно партитура содержит, с одной стороны, страницы музыки, полной глубокого лиризма, искренних теплых чувств, то ласковых, нежных, то взволнованных, протестующих, призывных.



Другой пласт музыки призван создать ощущение мрачных, жестоких застенков фашистских тюрем. Здесь господствуют жесткие, мрачные звучания, «адские» пассажи, рез-

кие механические ритмоформулы, политональность, сонористика, шумовые эффекты (сирена).

Вокальная партия в основном речитативно-декламационна, но местами приобретает напевно мелодический характер. Значительную драматургическую роль играет симфонический оркестр; он создает общую атмосферу окружающей узника обстановки, передает психологические переживания героя. В опере имеются три лейттемы—Фучика, Густине, фашизма. В соответствии с развитием действия на кульминации, желая придать выражению лирических чувств особую возвышенность и обобщающую силу, композитор использовал приемом коллажа тему побочной партии из 1-ой части Пятой симфонии Бетховена.

Моноопера «Древо жизни» с успехом исполнялась в концертном плане в Есентуках, Пятигорске и Кисловодске (6—7—8 февраля 1986 г.)¹ и в Ереване (20 марта 1986 г.)² в Доме камерной музыки.

Моноопера Э. Садояна имеет эпиграф—замечательные слова Ю. Фучика из «Репортажа с петлей на шее». «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!» Уместно привести текст письма жены Юлиуса Фучика, Густине Фучиковой, адресованного композитору Эдуарду Садояну: «Уважаемый Эдуард Драстаматович, с большой радостью я прочитала Ваше письмо и сообщение о прекрасном подарке, которым оказалась для меня ваша моноопера «Густине».

Я считаю ее выражением Вашего уважения и любви к Юлиусу Фучику, преданному другу советского народа, незабываемому борцу за идеалы социализма и коммунизма, против фашизма и войны, за счастливое мирное будущее человечества.

Я очень благодарна Вам за этот большой знак признательности и надеюсь, что мне удастся ее прослушать.

От всей души Вам, дорогой Эдуард Драстаматович, желаю много творческих успехов, крепкого здоровья и личного счастья. Ваш верный друг Густа Фучикова».

Прага, 2.04.1986.

¹ Исполнители: симфонический оркестр Кисловодской филармонии (дир. С. Власов) и солист Ереванского театра оперы и балета им. Спендиарова Сергей Шушарджан.

² Исполнитель С. Шушарджан, партию ф-п М. Мелик—Степанян.



В 1980 году на сцене Государственного театра оперы и балета имени Спендиарова была показана опера молодого композитора Вардана Аджемяна—младшего представителя семьи Аджемянов, давшей ряд видных деятелей армянского театра и музыки. Вардан Аджемян родился в 1956 году. В 1978 году он окончил Ереванскую консерваторию имени Комитаса, по классу профессора Л. М. Сарьяна, а в 1981 году—аспирантуру (там же). Он является автором ряда симфонических, камерных сочинений, комической оперы «Смерть Кикоса» (1978 г.) Отличное, полное юмора и национального колорита, проникнутое глубоким пониманием быта и нравов армянской деревни либретто (по мотивам сказки Ованеса Туманяна) написал дед композитора, известный режиссер Вардан Аджемян.

Жанр комической оперы издавна пользовался особой симпатией армянской музыкальной общественности. Вспомним комические оперы Чухаджяна—сочные музыкальные комедии нравов, остросатирическую с элементами гротеска оперу «Кач Назар» Аро Степаняна, социально обличительную оперу «Господин Минтоев в Париже» Артемия Айвазяна. Следует помнить и то, что сам Комитас обращался к жанру комической оперы, создав очень смешные оперные сцены на основе пароняновских «Жертв деликатности»,—очень остроумные, с меткими характеристиками и чутким претворением в музыкальных интонациях и всей стилистике особенностей армянской разговорной речи.

Таким образом, новая комическая опера молодого композитора возникла в русле давно сложившихся жанровых традиций, к сожалению, в последнее время редко привлекавших внимание композиторов Армении. Сам композитор особенно отмечает близость своих творческих устремлений в области оперы «Кач Назару» Аро Степаняна, «Женитьбе» и «Сорочинской ярмарке» Мусоргского и оставившей на него сильное впечатление опере «Мавра» Стравинского. «В этой опере меня поразило все: мастерство и раскрытие образов, стройность формы, легкость и изящество музыкального развития, богатство выразительных средств, их яркое национальное своеобразие»,—говорит В. Аджемян¹.

Следуя этим замечательным образцам, В. Аджемян создал свою оперу, отмеченную лаконизмом, легкостью, под-

¹ Из беседы композитора с автором книги.

линным юмором и национальной самобытностью музыкального языка. Композитору удалось меткие характеристики действующих лиц, каждый из которых отмечен своим кругом интонаций и манерой высказывания. Таковы, например, интонации трех сестер, трех дочерей крестьянина Мато, лирические, восторженные, возвышенные, импульсивные—фантазирующей Паро, передающие эмоциональные перепады ее настроений от радости «ожидания» и «встречи» с вымышленным возлюбленным, женихом и до «отчаяния», горестного оплакивания после «смерти» мальчика. Так же различны интонационные характеристики и других: медлительные, часто повторяющиеся на одной ноте интонации—Варсо, легкие стакаттированные—Заро, ворчливые—их отца Мато, его жены Тамадин, попа, с характерными церковными попевками. Кроме того, имеются и отдельные лейтмотивные характеристики—Кикоса, Мато.

Сочно, с хорошим ощущением колорита народных празднеств передана в опере картина свадьбы, проходящая через все действие как своеобразный рефрен. То издали доносятся ее звучания на фоне оstinатного ритма (дама), то постепенно приближаются, то выступают на первый план, контрапунктируя траурной сцене оплакивания «погибшего» сына Паро. Это одна из наиболее ярких, кульминационных по своему значению сцен.

Опера содержит небольшие арии (ариэты), множество ансамблей. Полное контрастов, смен ситуаций, картин, настроений действие связано непрерывным сквозным развитием. Музыкальный язык оперы «Смерть Кикоса» отличается близостью к ладоинтонационному ритмическому строю армянской народной музыки (песне, танцу), а также речевым интонациям народного говора. «Я всегда стремился быть там, где звучит народная музыка, стремился уловить ее ладовое, мелодическое, ритмическое своеобразие, слушая много свадебной музыки, вслушивался в оттенки народного говора»¹,—говорит В. Аджемян. Характерно проявляется, в частности, это в эпизоде игры дудукистов и отклика хора «вай, вай». «Смерть Кикоса»—особый вид «малой оперы».

¹ Из беседы композитора с автором книги.



Музыкальный язык оперы довольно разнообразен. Большую роль в нем играет речитативное (основанное на речевых интонациях), декламационное, органично переходящее в напевное, кантиленное начало.

Показательна в этом отношении полная контрастов партия Паро, где речитативные реплики сменяются патетическими взлетами мелодии, эмоционально напряженной драматизированной кантиленой, в которой слышится тема Кикоса и проходит в виде коллажа мелодия из первой арии Ануш из одноименной оперы Армена Тиграняна.

Говоря о стилистике оперы, надо отметить как ее важную особенность двуплановость музыкально-сценического действия. О серьезном говорится постоянно с иронией, усмешкой, а о смешном — подчеркнуто серьезно. Это проявляется в интонациях, ритмах, гармонии, небольших полифонических эпизодах (например, дуэт пьяного попа и Паро), в необычных применениях тембров вокальных и инструментальных (например, звучание в музыке шестивия гобоя в необычном, предельно высоком, «крикливом» регистре, придающем комическую окраску действию).

Завершается опера финальным квинтетом, — своеобразным гимном радости и красочности жизни. Создавая оперу «Смерть Кикоса», композитор предусматривал ее постановки и на сцене оперного театра, и в виде телеоперы. Причем второй вариант представлялся ему наиболее соответствующим характеру и стилю оперы. Как уже говорилось,

на оперной сцене «Смерть Кикоса» уже была поставлена (хотя и была сохранена в репертуаре недолго); в телевизионном же еще предстоит ее поставить.



Значительный интерес представляет творчество композитора Бориса Ивановича Архимандритова. Армянин по происхождению, он родился в 1932 г. в Тбилиси. Там же окончил музыкальное училище им. Э. Аракишвили (класс композиции М. Мшвелидзе), а затем, в Ленинграде, консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (класс композиции Б. А. Арапова). С городом на Неве прочно связана дальнейшая жизненная и творческая судьба композитора.

Б. Архимандритов зарекомендовал себя как серьезный и оригинально мыслящий композитор, автор множества интересных сочинений различных жанров: камерных, симфонических, ораториально-кантатных, музыкально-сценических. Живя в Ленинграде, он постоянно поддерживает связь и с Арменией, некоторые его сочинения связаны с армянской поэзией (в частности, Ав. Исаакяна, А. Граци)¹.

Творчество Б. Архимандритова отмечено философской, гражданской, публицистической склонностью автора к программности, сюжетной театральности, образной конкретности и вместе с тем обобщенности, психологической углубленности. В этой связи можно назвать хотя бы его кантаты: «Хор пуль» по поэме Е. Исаева, «Суд идет», «Ковровщица» (по Б. Брехту), «Звезда» по В. Маяковскому, «Посвящение Кавказу» (по А. Пушкину), «Баллада о декабристах» (слова А. Герцена и Н. Асеева), концерт для хора и фанфар «На поле Куликовом» (по А. Блоку) и другие.

На протяжении своего творческого пути композитор не раз обращался и к музыкальному театру. Причем здесь привлекают внимание широта и своеобразие его литературных интересов. В 1962 г. им была написана опера-оратория «Живите» (дипломная работа). В 1964 г. она была показана

¹ Подробнее о Б. Архимандритове см. в статьях: Бонч—Осмоловская Е. Страницы творческой биографии (в журнале «Советская армия», 1975, № 10) и Н. Пригожина. Сборник «Композиторы Российской Федерации», Москва, 1987, с. 120.

на студии Ленинградского телевидения. В 1966 году Б. Архимандритов пишет оперу для Сыктывкарского театра об установлении Советской власти в Коми АССР, а в 1971 году, по заказу Ленинградского Малого оперного театра,—хореографическую поэму «Тулуз Лотрек», воссоздающую фрагменты жизни и творчества выдающегося художника. «Создать образ художника через его творения—приблизительно так можно выразить идею этого сочинения»,—пишет Н. Пригожина¹. И далее: «В балете ведущую роль играют две сквозные темы—самого Лотрека и некоей роковой женщины (лейтмотив любви)», второй темой и завершается все произведение. Самым значительным музыкально-сценическим произведением Архимандритова явилась опера «Лиса и виноград» (1972). Либретто Ю. Димитрина по пьесе известного бразильского писателя Гильермо Фигерейдо. Опера «Лиса и виноград» повествует о жизни, борьбе и драматической судьбе замечательного греческого баснописца Эзопа (VI в. до нашей эры). Эзоп—раб философа Ксанфа, завоевавший себе свободу и сохранивший ее даже ценой смерти. Эзопа, несмотря на безобразную внешность, полюбила жена Ксанфа—красавица Клея, увлеченная его талантом, смелостью, вольнолюбием.

Умно, с художественным тактом, находя соответствующие выразительные средства, композитор раскрывает сложный духовный мир Эзопа, его гордость, независимость, смелость, стремление к свободе. Его образ как своеобразный рефрен в своем развитии проходит через всю оперу, связывая и объединяя всю музыкально-сценическую драматургию. «В его партии преобладают сдержанно-приподнятые, исполненные благородства интонации. Именно ему отдано наибольшее количество сольных высказываний (четыре басни, монологи, финал первого акта, обращения к толпе и зверям)»². Эзоп имеет и свою выразительную лейттему. Причем в зависимости от действия и драматургической необходимости лейттема эта развивается, модифицируется. В начале и конце, а также на протяжении всей оперы Б. Архимандритов очень уместно ввел как своеобразное обрамление «греческий хор в звериных полумасках». Как известно, в иносказаниях эзоповских басен центральную роль играют звери. И в опере они сопутствуют печальной судьбе своего творца, вплоть до трагического финала.

¹ Цит. издание с. 138.

² Цит. изд. с. 147.

Определенную роль играет в опере и хор учеников философов. Убедительна и музыкальная характеристика красавицы жены философа Ксанфа—Клеи, распознавшей за уродливой внешностью Эзопа богатство его личности и страстно полюбившей его. Она показана в музыкальном и сценическом действии: прекрасной, обольстительной, влюбленной и вместе с тем мстительной. Ее музыка многозначна, имеет множество оттенков—от нежно-ласковой мелодии до гневной, резкой речитации. Свои музыкальные характеристики имеют и Ксанф, Хризип, Агостос, ученики философов и другие.

Опера содержит законченные номера—монологи, ансамблевые, хоровые, оркестровые эпизоды и в то же время ее пронизывает сквозное симфоническое развитие.

События повести Фигерейдо и оперы Архимандритова относятся к глубокой древности. Но своим содержанием—ее гуманистической направленностью, ненавистью к насилию, рабству, надругательству над личностью и утверждением идей свободы и непреложной ценности достоинства человека—они созвучны и нашему времени. Вот еще один пример связи времен!

В опере много мест, отмеченных большим драматизмом, сильными контрастами. Музыкально-сценическое действие целенаправленно развивается к финалу, где, органично взаимодействуя, все линии подводят к трагическому и, вместе с тем, жизнеутверждающему завершению. Когда в результате всех сюжетно-драматических коллизий Эзоп встал перед выбором «жить рабом» или «умереть свободным», он со словами: «Лучше смерть, чем ошейник!»,—бросается со скалы

ГЛАВА VI

ОБРАЩЕНИЕ К ДЕТЯМ

Уже с первого тома «Армянского музыкального театра» не раз затрагивались вопросы, связанные с обращением армянских композиторов в своем оперном и балетном творчестве к детской теме. Эта область национального музыкального театра получала свое развитие с самых ранних этапов его становления. Речь шла о простейших формах детских опер и балетов, созданных еще в начале века (первые десятилетия нашего столетия) композиторами Антоном Маилян, Азатом Манукяном, Степаном Демурияном, позже Мартыном Мазманияном и другими. Далее отмечалось создание более крупных произведений этого жанра, отличающихся более высоким уровнем профессионального мастерства (например, оперы «В лучах солнца» Анушавана Тер-Гевондяна, «Красная шапочка» Г. Мелик-Мурадяна и балет «Мойдодыр» Бориса Саккилари). Причём, почти во всех случаях подчеркивалось, что в своем подходе к созданию детских опер и балетов армянские композиторы исходили из стремления способствовать гражданскому, нравственному воспитанию юного зрителя-слушателя. Как в сюжетах, чаще всего заимствованных из народных сказок, произведений выдающихся писателей (Газарос Агаян, Ованес Туманян и другие), так и в самой музыке внимание детей привлекалось к таким нравственным ценностям, как добро, справедливость, дружба, трудолюбие, скромность и т. д. Иногда затрагивалась и такая важная, актуальная тема нашего времени, как интернациональная дружба детей и юношества. В то же время в этих произведениях осуждались эгоизм, лень, грубость, безделье, ложь, злоба, вражда, вплоть до колониального гнета (опера «В лучах солнца»). Музыка большинства этих произведений опиралась, в той или иной степени, на истоки армянской народной песни (и танца) и на традиции классической, особенно русской музыки.

Новыми значительными достижениями в создании ар-

мянских опер и балетов для детей отмечены 70-е годы. Имеются в виду прежде всего получившие широкую известность и завоевавшие большую популярность у юного зрителя балет Карэна Хачатуряна «Чиполлино» и опера Эдуарда Хагагортияна «Шапка с ушами».

О композиторе Эдуарде Арамовиче Хагагортияне речь шла уже во втором томе «Армянского музыкального театра», в связи с характеристикой созданного им в 1957 году балета на революционную тему «Сона». Напомню лишь несколько сведений, имеющих прямое отношение к освещению здесь его детской оперы. Э. Хагагортиян родился в 1930 году в Тбилиси. Музыкальные способности, увлечение музыкой проявились очень рано. Самые сильные впечатления его детских лет были связаны с посещением концертов, а затем и оперного театра, куда его возили родители. «Он (оперный театр—Г. Т.) был для меня храмом,—вспоминает Эдуард Хагагортиян.—В день, предшествовавший спектаклю, я стремился лечь спать как можно раньше, чтобы скорее приблизить это счастливое событие». В самом раннем возрасте он берет первые уроки по скрипке, а к девяти годам уже пытается сочинять музыку. Далее—учеба на композиторском отделении Музыкального училища в Ереване, в композиторском классе Г. И. Егизаряна в Ереванской консерватории имени Комитаса (1950—1955), серьезное изучение армянской культуры, участие в фольклорных экспедициях в различные районы Армении для записи образцов народной музыки. «Эти впечатления оказались неисчерпаемым источником творчества на всю жизнь,—вспоминал впоследствии композитор.—Главное было не столько в мелодиях, ритмах, интонациях, сколько во всем том, что их порождает,—в складе жизни народа, его обычаях, психологии, улыбках, в запахах и красках неповторимой природы родной страны».

Дипломной работой Хагагортияна был балет «Сона», поставленный позже на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени А. Спендиарова.

Очень много дали Э. Хагагортияну годы занятий в аспирантуре Московской консерватории имени Чайковского в классе А. И. Хачатуряна. Позже он становится ассистентом Арама Ильича в этом классе, ведет большую и разностороннюю педагогическую и общественную работу в Москве (заместитель председателя правления Московской организации Союза композиторов РСФСР, заместитель глав-

ного редактора издательства «Советский композитор»).

Э. Хагагортян является автором многих камерных и симфонических сочинений (в том числе четырех симфоний, оратории, сюиты, концертов, квартетов и т. д.), музыки для театра и кино (художественного и документального)—«Гроза», «Тысячелетний соловей», «Двенадцать», «Каса Маре», «Комиссар Мегрэ и старая дама»—и музыкального театра: хореографическая картина «Соловей и роза», одноактный балет «Заре навстречу» (1954), балет «Сона» (1955), детская комическая опера «Кот и пес» (по одноименной сказке Ованеса Туманяна, 1955). Большой творческой удачей композитора явилось создание им в 1976 г. детской комической оперы «Шапка с ушами» (либретто Натальи Сац и В. Полякова по Ов. Туманяну), в которой частично использован литературный и музыкальный материал оперы «Пес и кот». Яркий, красочный, веселый и поучительный спектакль «Шапка с ушами» был поставлен на сцене прославленного Московского детского музыкального театра¹. Соответственно сюжету сказки Ованеса Туманяна, действие оперы происходит в мире зверей, но иносказательно она «раскрывает извечный конфликт добра и зла». Доверчивый Пес приносит Коту-скорняку мех для того, чтобы заказать себе шапку; Кот—плут и вор—обманывает клиента, оставляя его без шапки и без меха. Отсюда, как гласит народная мудрость, и повелась старинная вражда кошки и собаки. В опере в междуусобицу вовлечены самые разные звери и птицы. И, как водится, каждый из них—прототип определенного человеческого характера. Так Кот—хозяин, Кошка, Кисанька и Рыжая кошка олицетворяют мещанство, стяжательство, духовное убожество. Под стать им Козел—«неотразимый франт», Баран—воплощение тупости, Свинья—хамства. Этим антигероям противостоят Дворцовый пес—«работяга и просто душа-собака», честный Петух, старый и мудрый Ворон»². И все это находит очень точное и выразительное воплощение не только в сценическом, визуальном ряде, но, что, конечно, так важно для оперы, в самой музыке Хагагортяна—динамичной, остроумной, очень мелодичной, ритмически разнообразной,

¹ Дирижер Л. Гершкович, режиссер К. Осколков, худ. оформление К. Андреева.

² Александров А. Жизнерадостный спектакль. «Советская музыка», 1977, № 9, с. 138.

метко передающей и типические черты персонажей, и перипетии развивающегося сюжета, и ощущаемый на протяжении всего музыкально-сценического действия «дух иносказания»—в судьбах, поступках, поведении, нравах зверей; и дети, и взрослые постоянно ощущают «дела людские». Это придает опере особое воспитательное значение: зрители сразу же симпатизируют одним (хотят им следовать) и высмеивают, осуждают других; и эта оценка незаметно, но органично входит в сознание детей, выполняя свою неназойливую дидактическую, нравственную функцию.

В своей рецензии на оперу «Шапка с ушами» Родион Щедрин писал: «Композитор сумел очень живо, ярко переложить на музыку мир образов аллегории-притчи. Актеры с очевидным удовольствием поют и играют эту оперу-сказку, в которой торжествует народная мудрость, а музыка привлекает динамизмом, ясностью, броскостью вокальных и оркестровых красок... В новом спектакле привлекает также непрерывность драматургического музыкального развития, ансамблевое мастерство композитора. Особенно хорош финал—заключительный хор всех действующих лиц»¹. Высоко оценил оперу Э. Хагагортяна в своей рецензии и Арно Бабаджанян. В частности, он писал, что опера эта «...сделана добротнo, в ней нет скучных мест, действие развивается стремительно и жизнерадостно, с большой выдумкой, озорством... При этом яркое воплощение получили все типичные компоненты «большого оперного представления»—арии, песни, ансамбли, хоры, оркестровые и танцевальные эпизоды. А прочно «цементируют» их в единое симфоническое целое сквозные темы—лейтмотивы, которые при многократном повторении легко запоминаются, и я слышал, как дети, уходя со спектакля, покидая зрительный зал, весело напевали только что услышанные арии, песни»².

Э. Хагагортян создает для каждого героя, персонажа оперы свой круг интонаций, характерных мелодических, ритмических оборотов, оркестровых тембров. Причем «автор стремится воссоздать не только манеру высказывания каждого действующего лица, но также его пластический облик, поступь, повадки, для чего использует бога-

¹ Щедрин Р. Поют герои сказки. «Известия», 1976, 30 ноября.

² Бабаджанян А. Умно, весело, изящно. «Вечерняя Москва», 1977, 8 января.

тый комплекс метроритмических, агогических, тембровых средств»¹.

Музыка оперы динамична, остроумна, задорна, отмечена ярким национальным колоритом, связью с армянской народной песней. Композитор широко пользуется приемами звукоподражания, пародирования. «Юный зритель живо узнает в пении солистов и звучании оркестра «язык» птиц и зверей, кошачье мяуканье, кукареканье Петуха, кудахтанье Курицы, хрюканье Свиньи, крики Осла...»

Если музыка, характеризующая положительных героев, отличается народным колоритом, интонациями армянской народной песни, то в соответствии с драматургической необходимостью характеризуя образы противоположного плана, композитор использует современное танго, биг-бит и т. п. А в ариозо Рыжей кошки—реминисценции из оперы «Кармен» («Хабанеру»). И хотя пресса отмечала отдельные небольшие просчеты постановки (известную схематичность отдельных персонажей, местами черты натуралистической изобразительности и излишне подчеркнутой дидактики), в целом спектакль получился ярким, красочным, интересным и завоевал большую популярность у зрителя. «Руководитель постановки Н. Сац и режиссер К. Осколков поступили совершенно правильно, когда доверились изобразительной, зрелищной музыке и развернули на ее основе яркий калейдоскоп небольших жанровых мизансцен, которые подвели действие к кульминации (скандал на свадьбе) и финалу (сцена суда)»,—писала Г. Буденная². Кстати, она же удачно подметила известную творческую «хитрость» Э. Хагагортыана: «...арии у него очень похожи на песни, речитативы—на обычную речь, а диалоги—на обычные разговоры. Хитрость дала ожидаемый результат. Детям нетрудно слушать такую музыку (здесь будет кстати сказать, что все актеры обладают великолепной дикцией)»³.

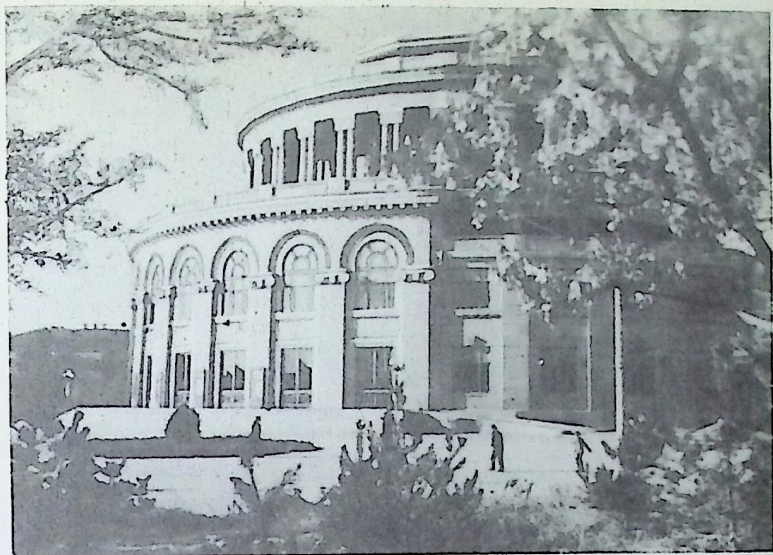


Одним из лучших произведений советского музыкального театра для детей явился балет Карэна Суреновича

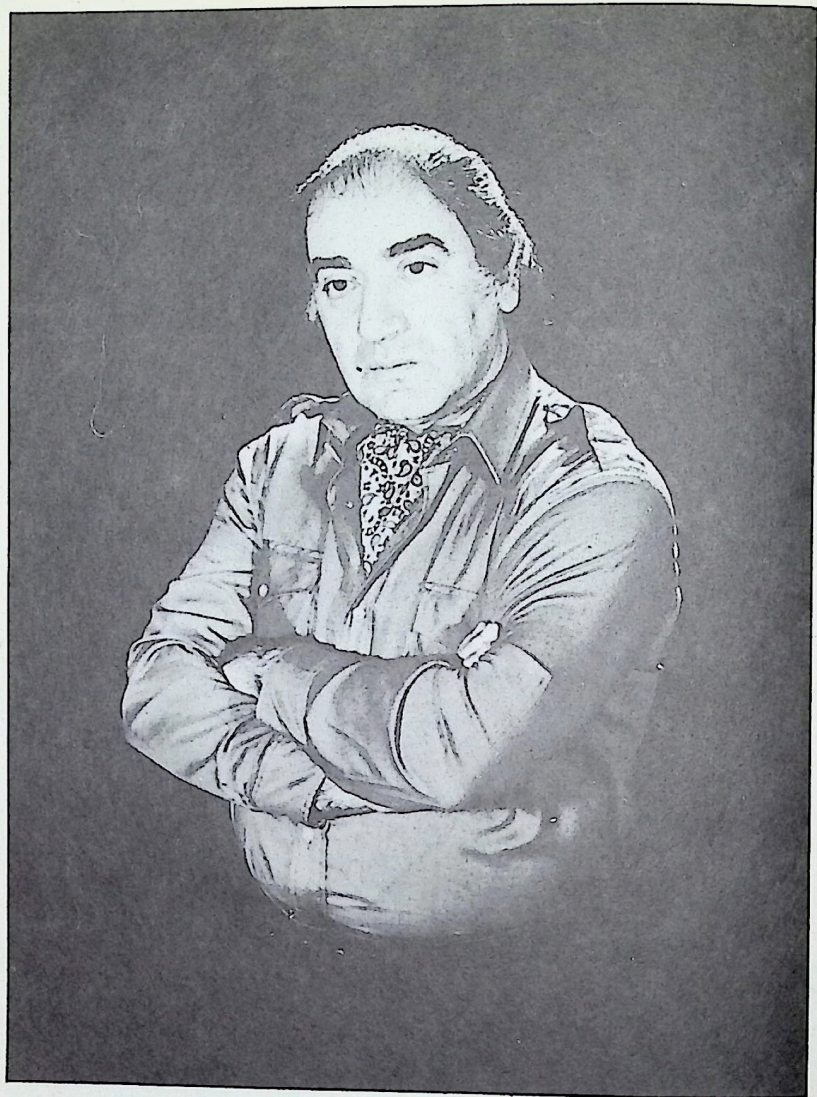
¹ Александров А. Жизнерадостный спектакль. «Советская музыка», 1977, № 9, с. 139.

² Буденная Г. «Шапка с ушами». «Музыкальная жизнь». 1977, № 5, с. 18.

³ Там же.



Театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова.

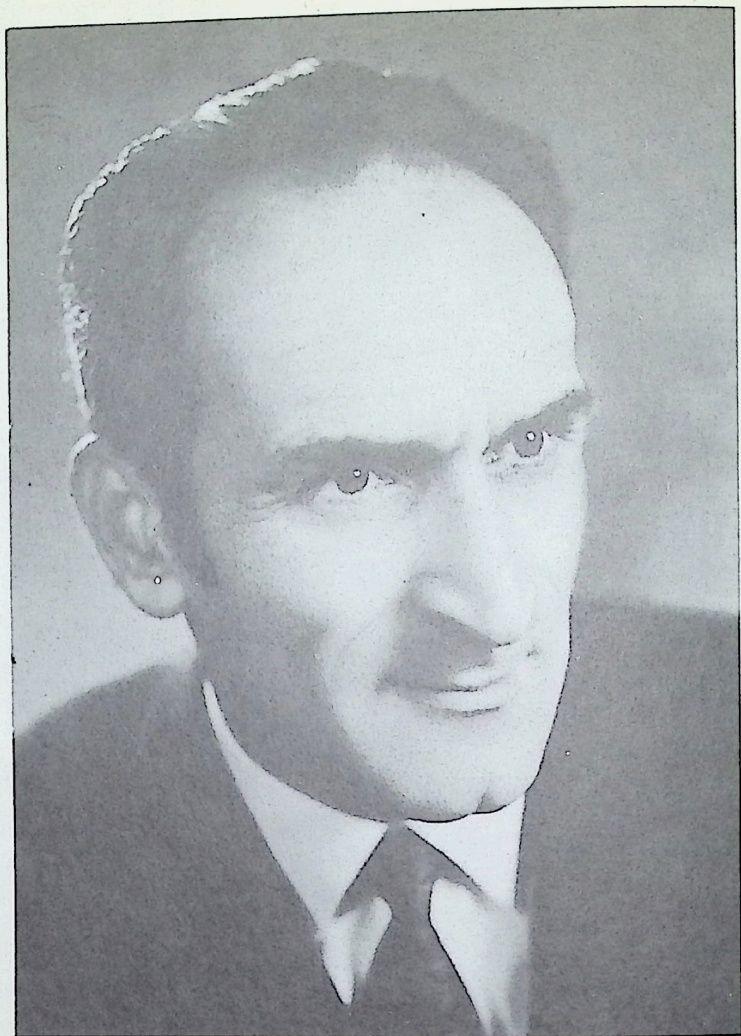


А. Тертерян

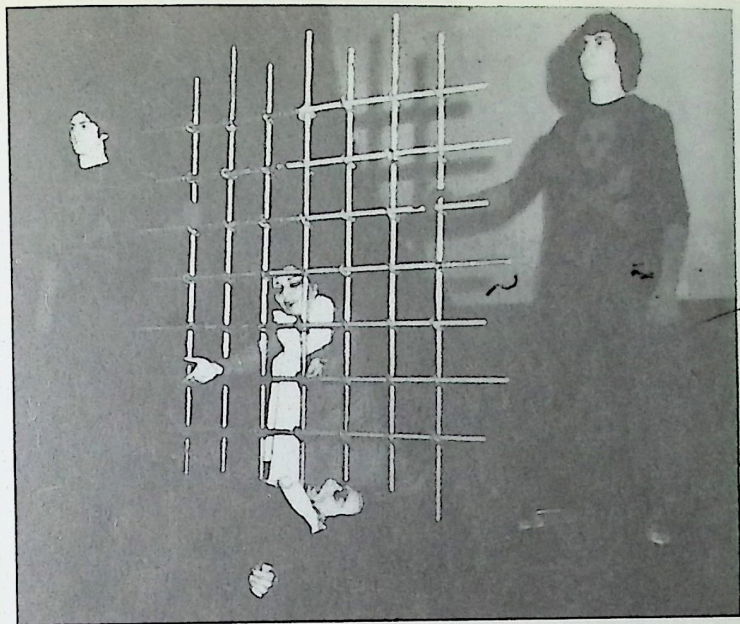
В. Бальян



С. Шакарян



Г. Ахинян



Сцена из оперы «Навстречу солнцу». Поэт—М. Еркат, девушка—
О. Закарян.

АРМКОНЦЕРТ | БОЛЬШОЙ ЗАЛ | 6
ФИЛАРМОНИИ | 1979 г. 14.10.79 г.

Заслуженный коллектив,
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
АРМЕНИИ

ЗАСЛУЖЕННЫЙ КОЛЛЕКТИВ, ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА
АРМЕНИИ

ОГАНЕС ЧЕКИДЖЯН
СОСТАВИТЕЛЬ - Народный артист СССР и Арм. ССР

БАБКЕН НЕРСЕСЯН
ЭММА САРКИСЯН
ЖАННА ДАВТЯН
РОБЕРТ БАБУРЯН

В ПРОГРАММЕ:

В. БАЛЯН - Песня (композитор Е. ЧЕКИДЖЯН)
Г. АЗИЗЯН - Капелла «Свет Н-ка»
А. АРМАНОВИЧ - Капелла «Мелодия»
А. ХАЧАТУРЯН - Ода Песне

В концерте принимают участие артисты из Москвы и Ленинграда

КОНЦЕРТ | БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ | 10
им. А. ХАЧАТУРЯНА | Октябрь 1979 г.

ЕСТИВАЛЬ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

посвященная 60-летию установления Советской власти в
мечте и образовании Коммунистической партии Армении

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИО АРМЕНИИ

руководитель и гл. дирижер - народный артист Арм. ССР, профессор
ИФАЗЛЬ МАНГАСАРЯН

художественная академическая русская
КАПЕЛЛА им. А. ЮРЛОВА

гл. дирижер и гл. дирижер - гл. дирижер ансамбля ГОСОР

ЮРИИ УХОВ

ПРОГРАММА:

БЕТХОВЕН - Симфония № 3 (Героическая)
Г. СВЯТОСЛАВОВ - Симфоническая поэма в 3-х частях
«Мелодия»
З. БАЛЯН - Песня «Мелодия» (композитор Е. ЧЕКИДЖЯН)
По мотивам поэмы Е. ЧЕКИДЖЯНА

исполняет
БАБКЕН НЕРСЕСЯН

1979 г. 14.10.79 г.

Билеты: 20 руб.

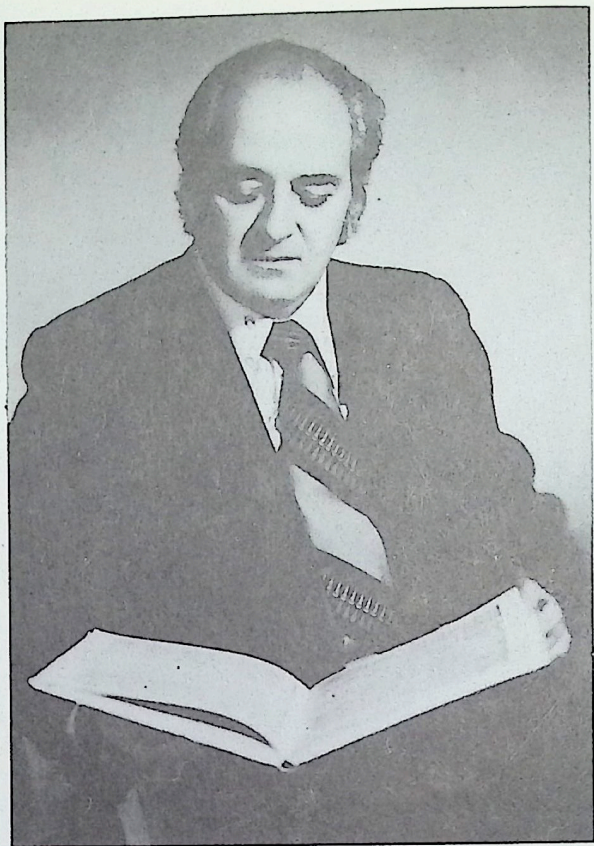
20 руб.

Билеты: 20 руб.

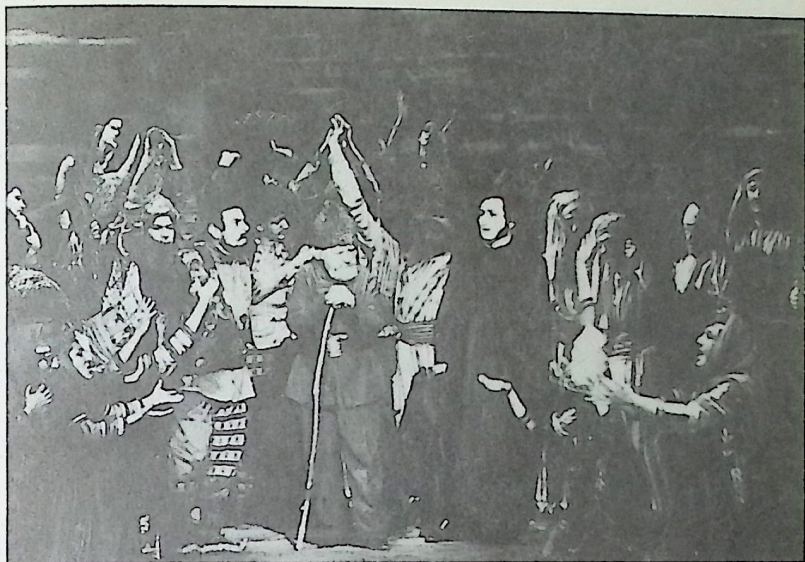
Афиша концертного исполнения «Поэтория».



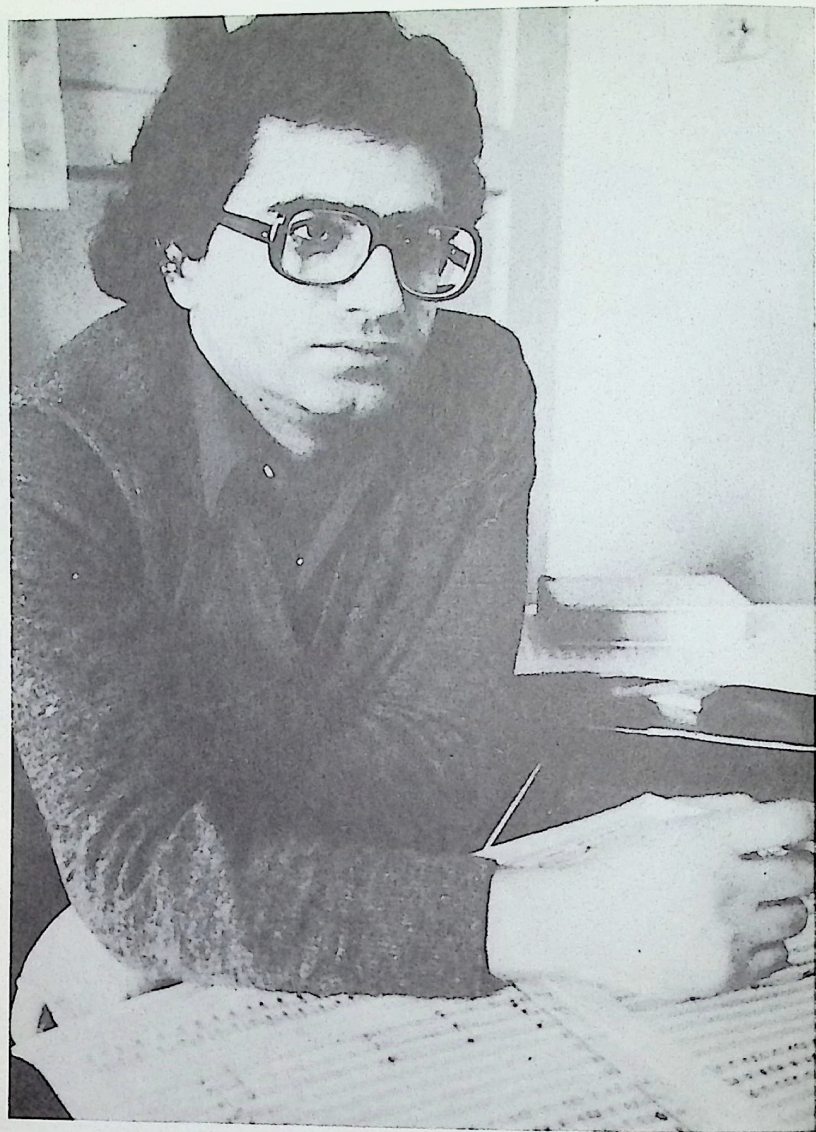
Сцена из оперы-балета Э. Оганесяна «Давид Сасунский».
Давид—В. Галстян.



Э. Оганесян

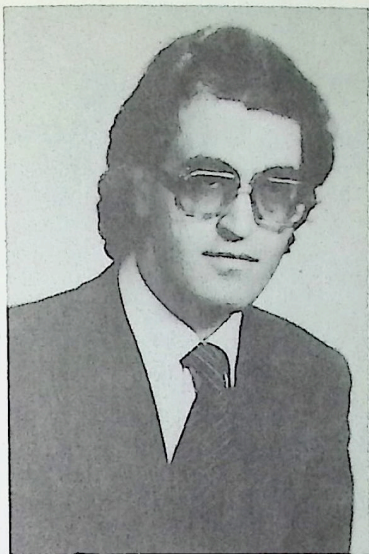


Сцена из оперы «Путешествие в Арзрум».

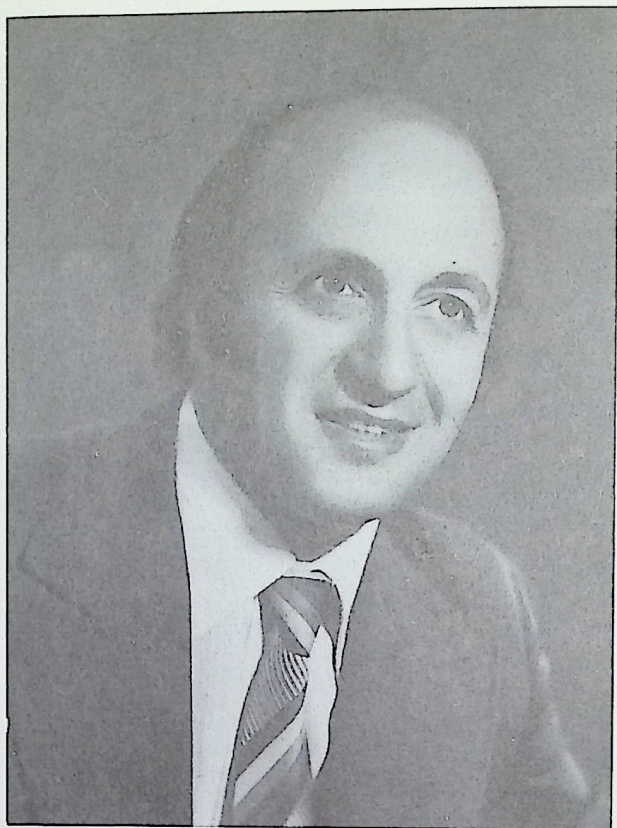


В. Бабаян

Е. Еркяня



В. Аджемян



Э. Садоян



YERVANT YERGANIAN
Folk Opera Ballet

«MOGATS MIRZA»

ARMENIAN FOLK INSTRUMENTAL ORCHESTRA & CHOIR

MANUEL YERGANIAN, CONDUCTOR

JOVHANNES BADALIAN & ARZAK YERGANIAN, SOLOISTS

Афиша оперы «Мокац Мирза».



Сезон 1982 — 1983 гг.
КАРЕЛЬСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ
ЗАЛ ФИНСКОГО ТЕАТРА

5
МАЯ
1983 г.

ШЕСТОЙ КОНЦЕРТ АБОНЕМЕНТА № 1,
ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ АБОНЕМЕНТА № 3

САД О Я Н — «Записки Марии Волконской», моноопера
ГЕРШВИН — Сюита из оперы «Порги и Бесс»
Л И С Т — Концерт № 2 для фортепьяно с оркестром
ИСПОЛНИТЕЛИ:

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
КАРЕЛЬСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИО

ДИРИЖЕР — ЗАСЛ. ДИР. РАЙОНА НАССР

ЭДВАРД ЧИВЖЕЛЬ

Засл. артист НАССР

З. ПЕТЧЕНКО

(сопрано)

Засл. артист НАССР

О. БЕЛОНУЧКИН

(чтенно)

Лауреат международных конкурсов

ЛАЗАРЬ БЕРМАН

(фортепьяно)

Вступительное слово — лектор-музыковед Наталья САЛНИС

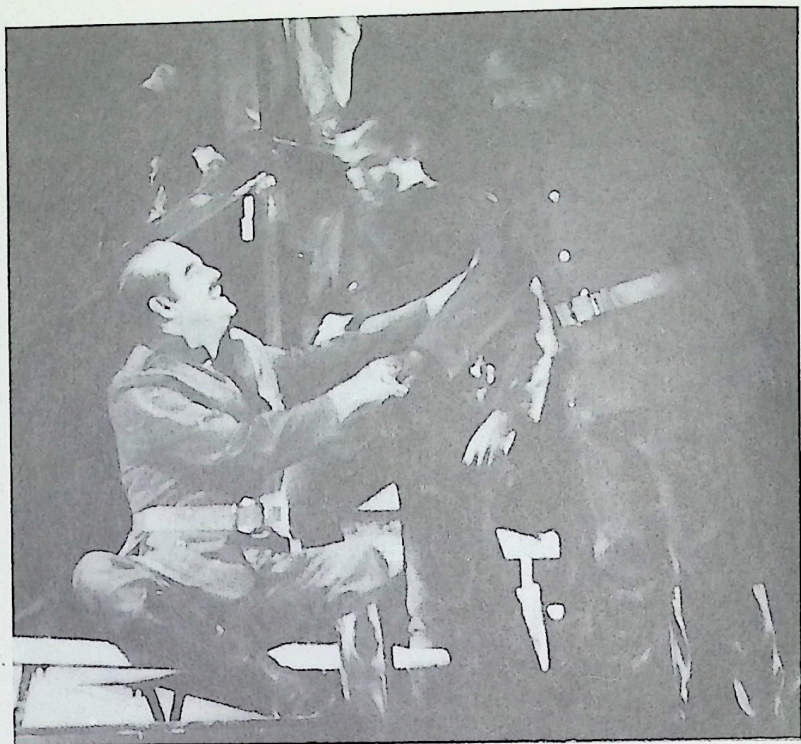
Вход по абонементам № 1 и № 3

Начало в 20 час.

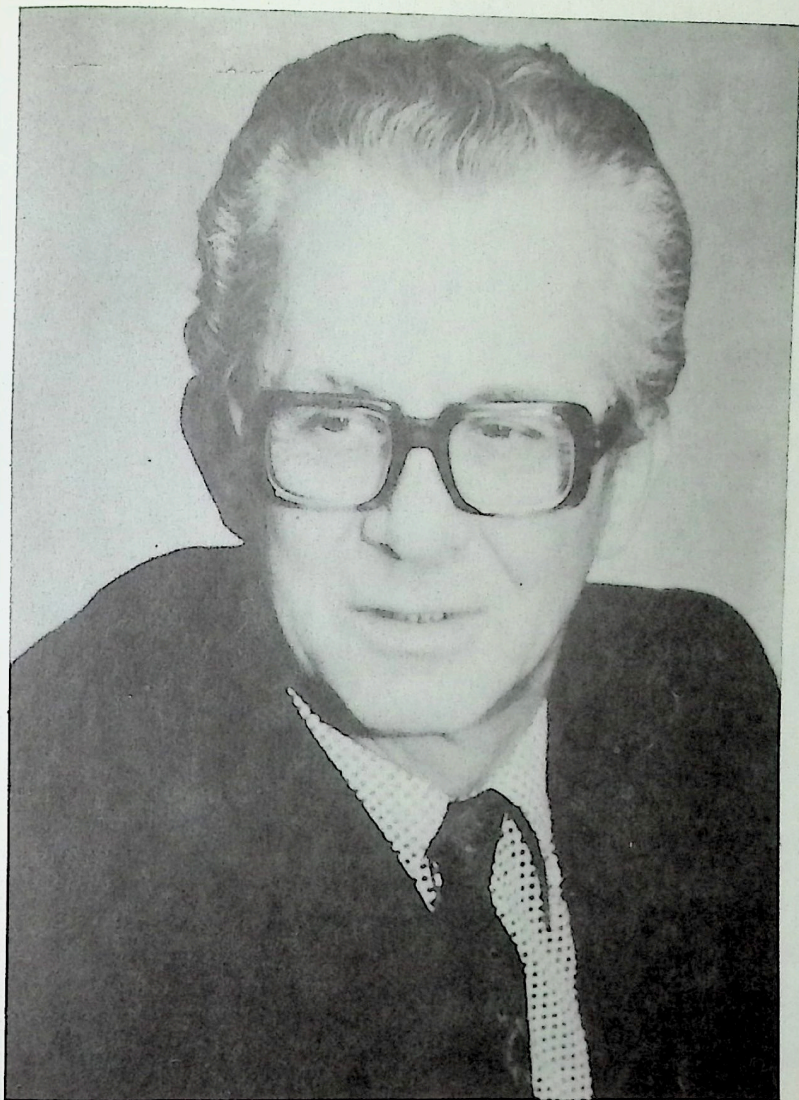
Афиша концертного исполнения монооперы «Записки Марии Волконской».



Ю. Қазарян с режиссером.



Сцена из оперы «Эрнест Хемингуэй».



К. Хачатрян

С. Джербашян

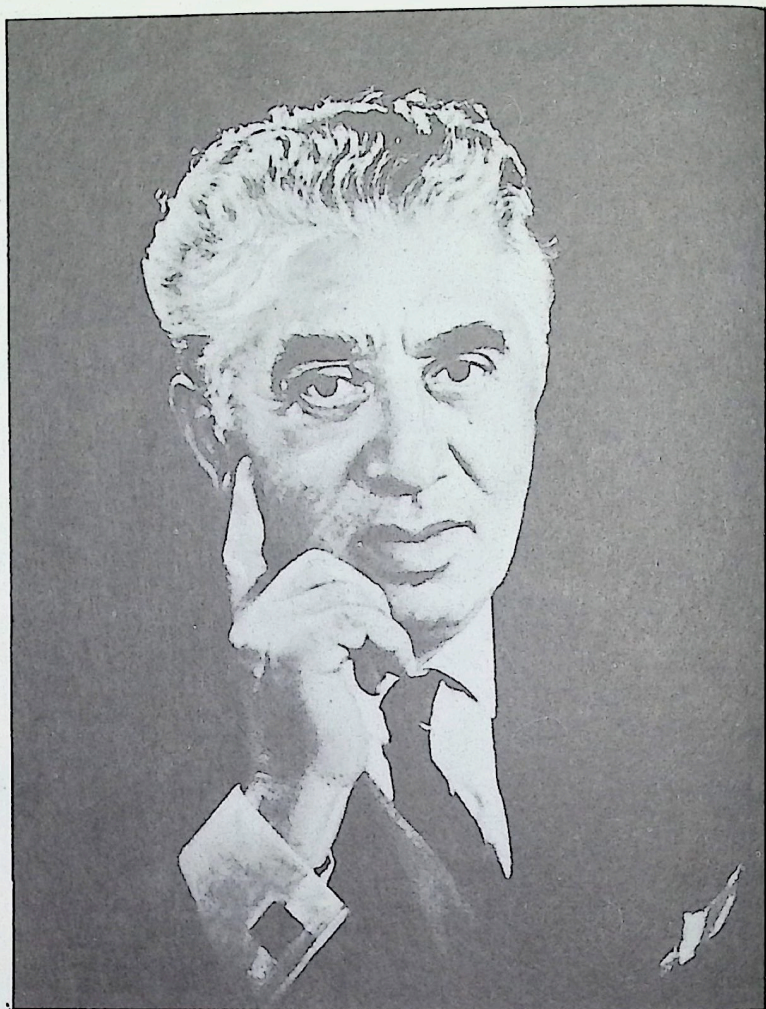


Ю. Давтян





Сцена из оперы «Шапка с ушами».



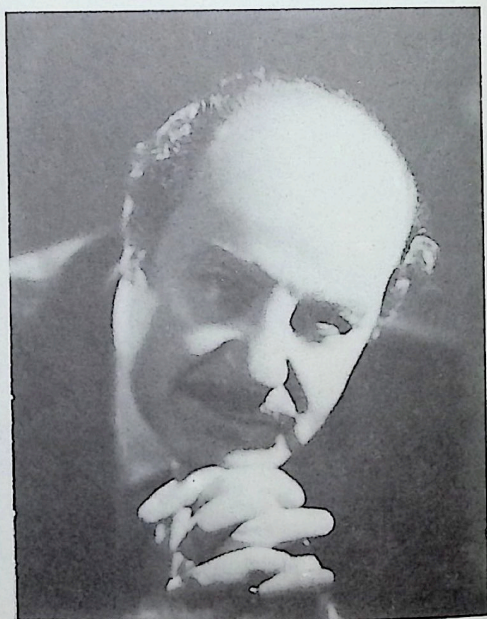
А. Хачатурян

Э. Мирзоян

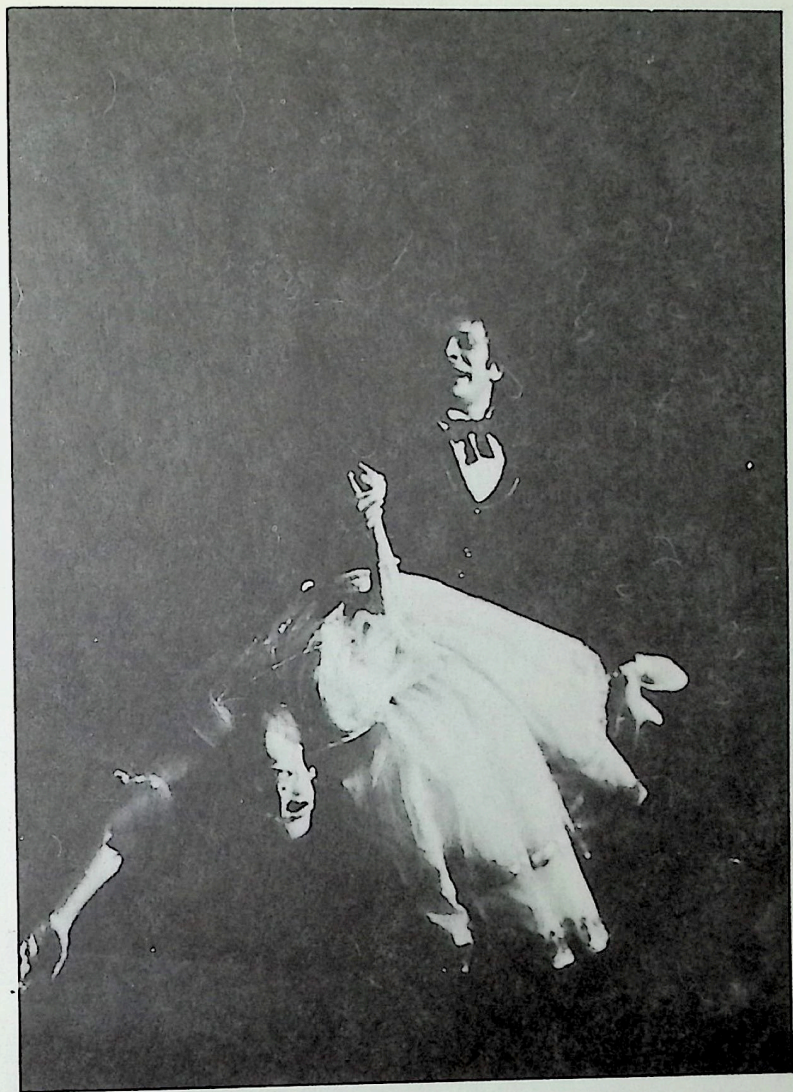


Ю. Геворкян

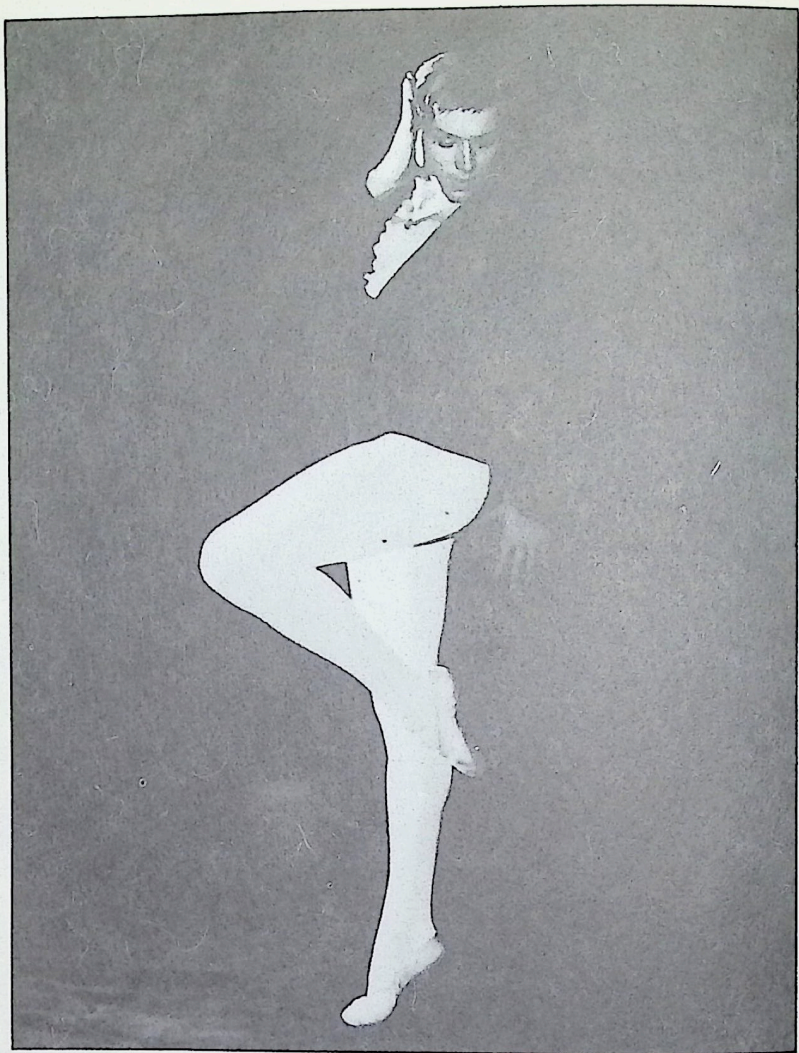
А. Катанян



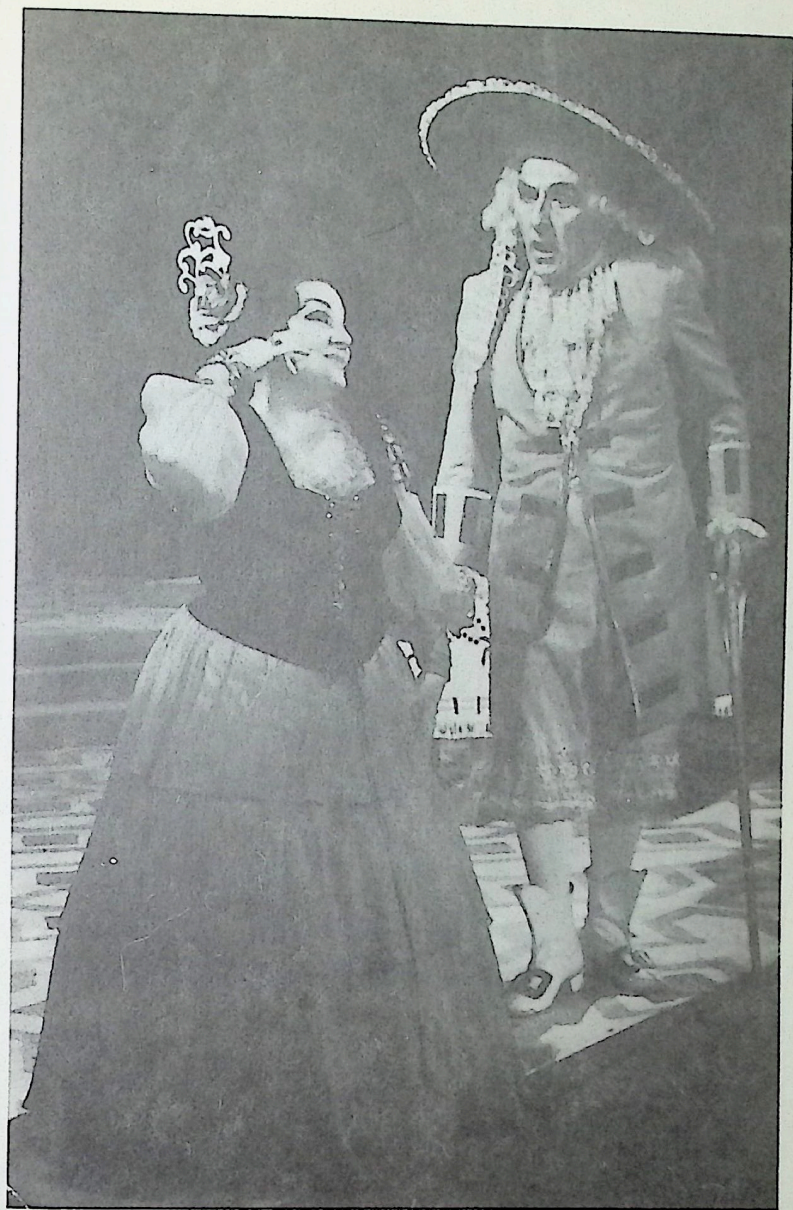
Я. Восканян



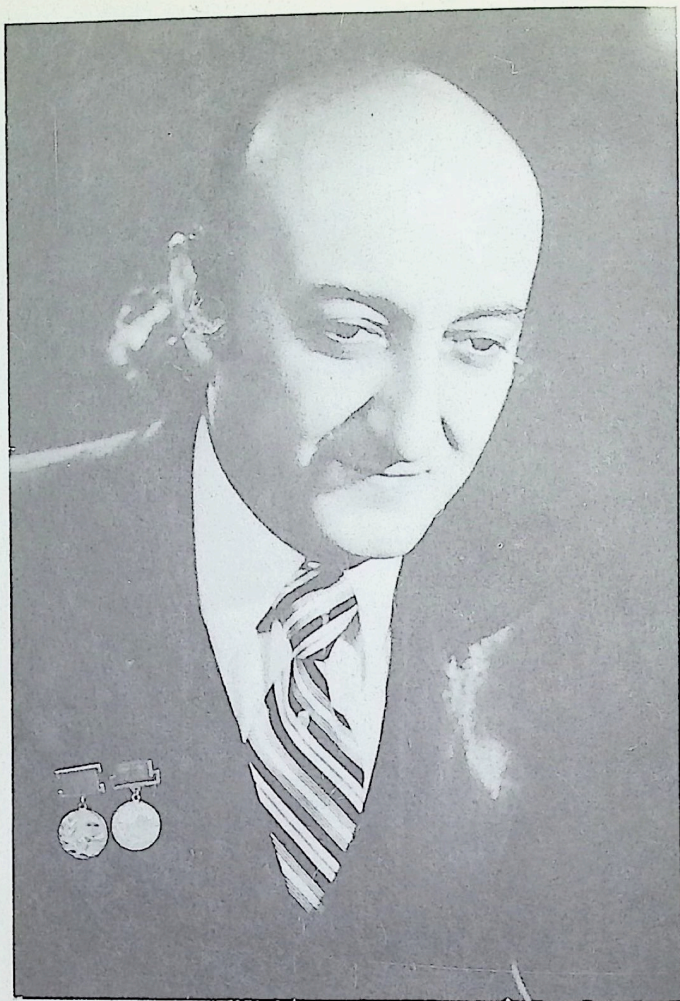
Сцена из балета «Маскарад».



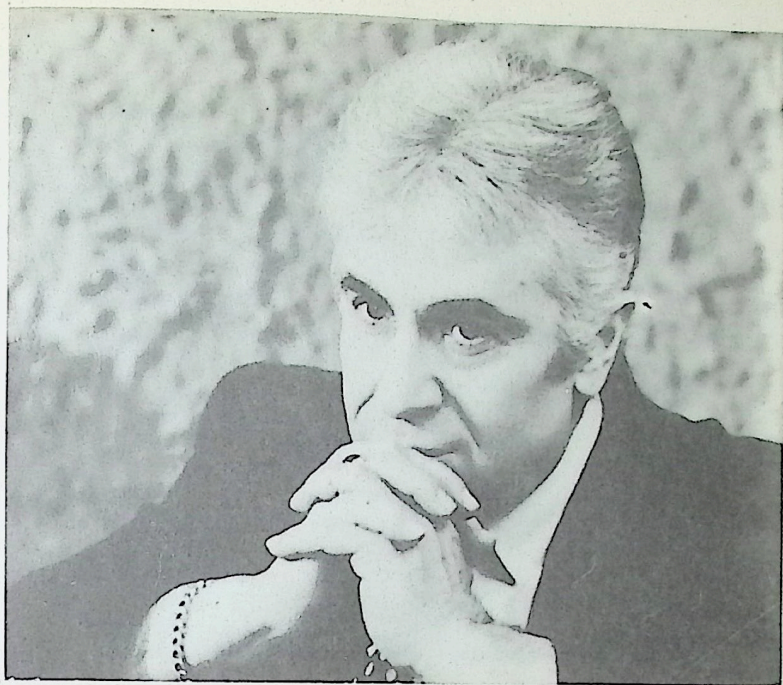
Сцена из балета «Гамлет». Гамлет—С. Борисов.



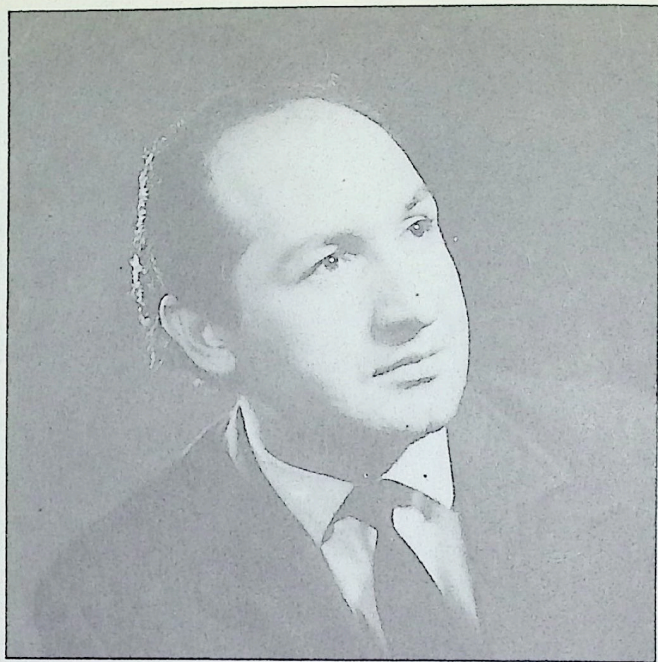
Сцены из оперы «Севильский цирюльник».
Розина—Г. Гаспарян. Дон Базилио—К. Маркосян.



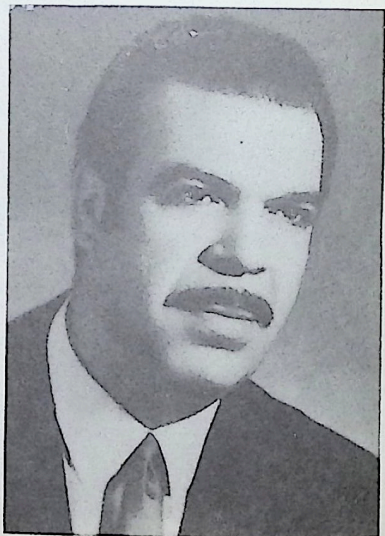
О. Чекиджян



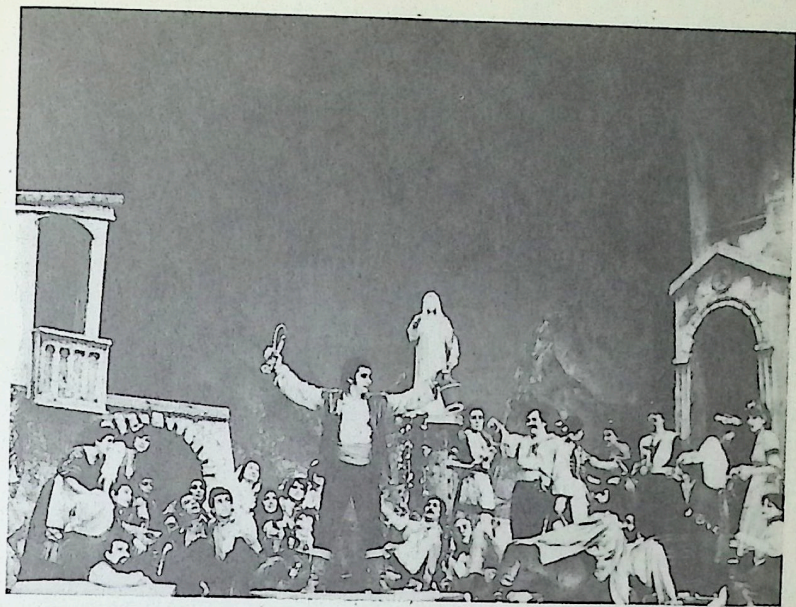
Т. Левонян



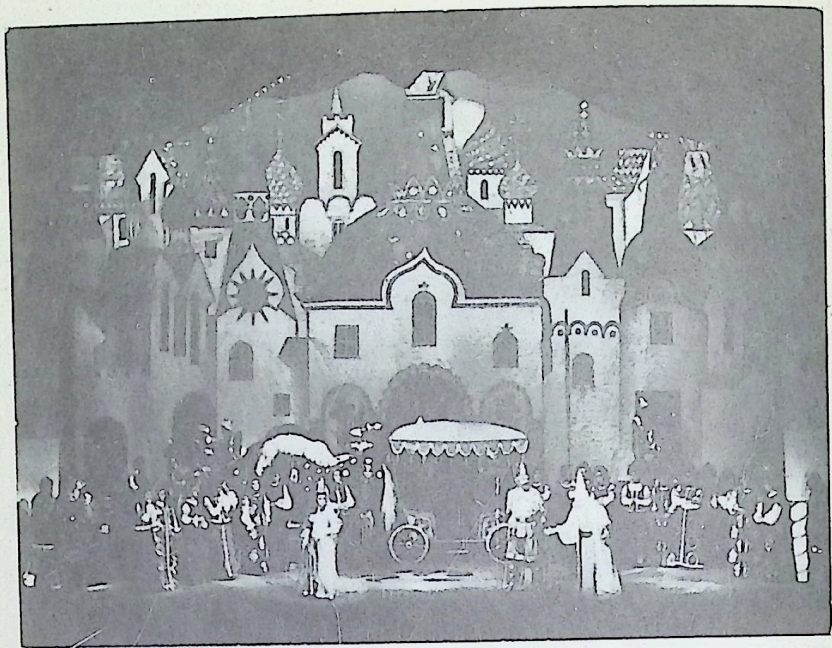
В. Багратуни



Р. Мангасарян



Оперная студия Ереванской консерватории.
Сцена из оперы «Сельская честь».



Сцена из оперы «Золотой петушок».



В. Котоян

Хачатуряна «Чиполлино». Композитор яркой и самобытной творческой индивидуальности, К. Хачатурян является видным деятелем современной советской музыкальной культуры. «К. Хачатурян—художник остро современный. Его искусство будит мысль, заставляет задуматься над многими важнейшими проблемами, стоящими перед человечеством,—пишет Е. Долинская.—В сочинениях разных жанров композитор неоднократно обращается к темам защиты мира, дружбы народов, борьбы колониальных стран за свободу. К. Хачатуряна—художника и гражданина—интересует прежде всего человек, его духовный мир, его мечты и надежды. Симфонии и оратории, сонаты и квартеты воспринимаются как взволнованные размышления нашего современника о жизни, о судьбах людей, о родной стране»¹.

К. Хачатурян родился в 1920 г. в Москве, в семье известного деятеля советского музыкального театра, брата Арама Ильича Хачатуряна—Сурена Ильича². Мать Карэна—Сарра Михайловна Дунаева-Хачатурян, разносторонне образованная женщина, была театральным художником. Квартира родителей К. С. Хачатуряна, как вспоминает Арам Хачатурян, «была своеобразным артистическим клубом, где встречались многие видные деятели искусства... В числе его (С. И. Хачатуряна—Г. Т.) близких друзей были артисты Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, Е. М. Сушкевич, Б. М. Афонин, С. Г. Бирман, С. Кочарян, Р. И. Симонов, С. В. Гиацинтова...»³. Здесь, в семье родителей, в атмосфере постоянных художественных интересов, рождалась и формировалась страстная приверженность, любовь Карэна к театру и музыке⁴. Музыкальное образование Карэн получил сперва в Музыкальной школе Гнесиных (в классе рояля О. Ф. Гнесиной и детской группе по сочинению Е. О. Месснера), затем—в музыкальном училище при Московской консерватории по классам фортепиано и сочинению (у Г. И. Литинского), которое успешно заканчивает в 1941 г.

¹ Долинская Е. Карэн Хачатурян. М., 1975, с. 4.

² Учился в учебно-режиссерской группе МХАТа, многие годы работал в его Первой студии, был режиссером детского театра, организатором театральной студии при Доме культуры Армении в Москве.

³ Хачатурян А. Из воспоминаний. «Советская музыка». 1973, № 6, с. 36, 38.

⁴ О доме С. И. Хачатуряна подробно см. в цит. выше книге Е. Долинской.

Все эти годы связаны для К. Хачатуряна со множеством ярких и самых разнообразных впечатлений. Это и симфонические концерты под управлением Б. Вальтера, О. Клемперера, А. Коутса, Н. Голованова, А. Гаука, Е. Мравинского, Э. Ансерме и других, и выступления выдающихся музыкантов-исполнителей. В огромной мере способствовало расширению музыкального кругозора молодого музыканта и его вовлечение в сферу жизненно важных проблем современной музыки, его приобщение к новому «миру звучаний» в произведениях Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Шебалина и других. Как и ранее, с особым интересом К. Хачатурян относился к театру, особенно музыкальному.

В 1941 году К. Хачатурян поступает на композиторское отделение Московской консерватории. Однако война на целых пять лет прерывает его учебу. Он принимает активнейшее участие в работе Ансамбля песни и пляски МВД, пишет строевые песни, марши, оркестровые пьесы, участвует в создании политических спектаклей-обозрений¹.

Сразу после окончания Великой Отечественной войны К. Хачатурян возобновляет занятия в Московской консерватории и в аспирантуре в классе Д. Д. Шостаковича, а позже и Н. Я. Мясковского. Именно эти композиторы, а также А. И. Хачатурян оказали решающее влияние на формирование его творчества. Многие были близко ему в творчестве И. Стравинского.

С тех пор начинается активная разнообразная музыкальная и общественная деятельность К. Хачатуряна. Он много пишет, причем в самых различных жанрах. Его перу принадлежат: симфонические (в том числе шесть симфоний), камерно-инструментальные сочинения, песни, романсы, музыка к драматическому театру, кинофильмам и т. д. Причем во всем этом многообразии произведений проявляется ярко индивидуальная творческая личность композитора, его интерес к значительным художественным замыслам, охватывающим широкий круг образов от эмо-

¹ «В оформлении постановок принимали участие крупнейшие деятели искусств: писатели-сценаристы Н. Р. Эрдман, М. Д. Вольпин, режиссеры С. И. Юткевич, Р. Н. Симонов, хормейстеры А. В. Свешников, А. С. Степанов, балетмейстеры А. М. Мессерер, К. Я. Голейзовский, композиторы Д. Д. Шостакович, Д. Б. Кабалевский, В. И. Мурадели, С. А. Кац, М. И. Блантер, С. Н. Василенко, И. О. Дунаевский и другие». — Долинская Е., цит. книга, с. 16.

ционально-экспрессивных, напряженно-драматических, до острохарактерных, скерцозных, от героических, гражданских до углубленно-психологических, лирических. Его музыке присущи отточенность мастерства, выразительность мелоса, музыкального тематизма, острота ритма, богатство гармонии и оркестровых красок. Композитор постоянно стремится к обновлению выразительных средств, композиционных приемов, вплоть до применения отдельных приемов додекафонной, серийной техники, применяемых свободно, творчески, в соответствии со своими реалистическими замыслами. Творчески подходит он и к народной музыке, претворяемой им очень опосредованно.

Одним из лучших сочинений К. Хачатуряна, в котором с большой силой проявились лучшие черты его музыки, явился балет «Чиполлино». Тема юности, молодежи, детства далеко не случайна в творчестве К. Хачатуряна. Писавшие о нем неизменно подчеркивали, что он «большое значение придает художественному воспитанию подрастающего поколения. Обладая даром красочно запечатлеть в звуках мир ребенка, он постоянно обращается к сочинениям для детей: будь то симфоническая сюита или фортепианная пьеса, музыка к мультипликационному фильму или веселому спектаклю»¹. Краткий разбор балета «Чиполлино» (по сказке Дж. Родари) заимствован (с разрешения автора) из упоминавшейся книги Е. Долинской «Карэн Хачатурян».

Сказочные истории Джанни Родари, в которых вымысел переплетается с реальностью, мечта с действительностью, возможное с невозможным, полюбились детворе разных стран мира.

В сказке о приключениях Мальчика-луковки и его друзей Хачатуряна привлек ее гуманистический смысл: любовь к простому человеку, трудолюбивому и искреннему в противовес людской злобе, пошлости и корыстолюбию.

Над музыкой балета композитор работал в 1972—1973 годах по заказу Новосибирского театра оперы и балета. Либретто написал Ген. Рыхлов.

Учитывая особенности детского восприятия, Хачатурян не побоялся обратиться в балете к предельно простым выразительным средствам, среди которых основную роль играют броские и прекрасно запоминающиеся мелодии. Такова, например, одна из основных тем спектакля, харак-

¹ Долинская Е. Карэн Хачатурян, цит. изд., с. 43.

теризующая его главного героя Чиполлино—«мальчика с веселым и смышленным лицом»¹. Песенное и танцевальное начало здесь слиты воедино. Истинное дитя улицы, любимец народа (а впоследствии и его бесстрашный защитник)—таким предстает Чиполлино в первых номерах балета («Выход и танец Чиполлино» в первой картине).

Казалось бы, трудно представить, что озорная, искрящаяся юмором и весельем музыка «Чиполлино» написана тем же художником, который недавно знакомил слушателей с такими значительными по проблематике произведениями, как Виолончельная соната, Квартет, Оратория.

Вместе с тем рождение детского балета и его непосредственное «соседство» с сочинениями высокого драматического накала—закономерная веха творческого пути художника, постоянно стремящегося к расширению жанровых границ своего искусства².

Образы балета-сказки в музыке К. Хачатуряна постепенно подготавливались и созревали в многочисленных партитурах мультипликационных фильмов, среди которых особенно выделилась полюбившаяся детворе лента «Чиполлино», послужившая важнейшим тематическим «фондом» для будущего балета, а также в симфонических сюитах сказочного содержания и в серии детских фортепианных пьес.

В основе драматургии балета—противопоставление резко различных планов. Возвышенная сфера сердечной доброты, преданности дружбе, искренности Чиполлино, его престарелого отца Чиполлоне и их друзей контрастирует низменному миру алчности принца Лимона и его приспешника Помидора. В балете остро сталкиваются скерцозность и нежный лиризм, фантастика и грубая житейская проза. Но определяющими в образной атмосфере спектакля являются всепобеждающая жизнерадостность и искреннее веселье.

Сказочные персонажи спектакля составляют три контрастные группы, получающие свою индивидуальную музыкальную характеристику. На первом плане Чиполлино и его окружение, образы которых раскрываются в серии номеров-портретов, танцев-действий. Полон лирической грациозности танец Редиски (во втором действии)—«девочки

¹ Родари Дж. Чиполлино.—«Сказки», Л., 1969, с. 43.

² Напомним в качестве примера о временной близости оперетты «Простая девушка» и Виолончельной сонаты.

лет десяти. Волосы у нее были заплетены в косичку, которая была похожа на хвостик редиски»¹. Кокетливая подружка Чиполлино характеризуется мелодией, близкой детским песенкам, но с нетипичным для них, нарочито комичным сопровождением.

Выделяются своей яркой театральностью медленный танец неудачника Тыквы (в первом действии), дерзнувшего построить свой домик на неприкосновенной территории принца Лимона, и музыкальный портрет жеманного меланхолика графа Вишенки (во втором действии), написанный с большим юмором.

В характеристике других положительных героев спектакля композитор активно использует различные танцевальные жанры—вальсы, польки, галопы и марши.

Большой удачей К. Хачатуряна являются народные сцены, в которых заметно проступает колорит итальянской народной музыки. Вот, например, темпераментная, стремительная тарантелла, открывающая сказочное представление и постоянно звучащая в красочных многофигурных сценах спектакля.

Атмосферу веселых потасовок, уличной суеты воспроизводит и еще один важный массовый танец—озорное скерцо (второе действие), пронизанное энергичным действенным ритмом.

Если для характеристики положительных героев Хачатурян пользуется методом «обобщения через жанр», то в зарисовке враждебных сил большую смысловую функцию выполняет «обличение через жанр», то есть привлечение банальной интонационно-жанровой сферы. Например, нарочито «стертые» или, напротив, подчеркнуто вульгарные интонации появляются в музыкальных номерах, рисующих надменного принца Лимона, свиту Лимончиков, коварного Помидора и полицейских (их роль выполняют Грибы-поганки). Музыка разоблачает их тупость, ограниченность и самодовольство.

Собирательный музыкальный портрет этих «злых сил» дается в марше Лимона (первое действие), по-театральному чопорном марше-шествии, рисующем надменного принца. Показательно, что и литературный портрет сказочного владыки и его свиты включал своеобразную «музыкальную характеристику» (которая, естественно, не осталась

¹ Родари Дж. Чиполлино. Цит. изд., с. 43.

незамеченной композитором): «На окраину прибыл сам правитель со свитой Лимонов, Лимонишек и Лимончиков. Принц Лимон был одет во все желтое с ног до головы, а на желтой шапочке побрякивал у него золотой колокольчик. У придворных Лимонов колокольчики были серебряные, а у солдат-Лимончиков—бронзовые. Все эти колокольчики звенели не переставая, так что получалась великолепная музыка»¹.

Третий образный план балета связан с характеристикой графа Вишенки и его окружения. Перед зрителями как бы оживают типичные представители аристократического мира. В сцене придворных увеселений (бал во втором акте) композитор пользуется музыкальной стилизацией. Ироничность, комическая церемонность воспроизводимой им галантной старины достигается путем остроумного «современивания» мелодики, ритмики и фактуры западноевропейской танцевальной музыки XVII—XVIII столетий. Сошлемся в качестве примера на «Танец Вишенок».

В «Чиполлино» Хачатурян обратился к классическим традициям балета с большим количеством завершенных номеров и с ведущей ролью танца. Особое внимание уделил композитор проблеме музыкального единства спектакля, его сквозному симфоническому развитию. Яркие трансформации важнейших тем, введение сцен-реприз способствуют цельности драматургии. Показательна, например, структура первой картины. Объединяющим ее музыкальным материалом становится стремительная народная тарантелла, частые возвращения которой приближают форму всей сцены к многочастному рондо.

Тонко разработанная в балете система лейтмотивов связана прежде всего с музыкальной характеристикой центральных героев спектакля. Среди них наибольшее симфоническое развитие получают лейтмотивы Чиполлино (один связан с его веселыми проделками, озорством, другой характеризует решимость бороться), девочки Редисочки, графа Вишенки, принца Лимона.



В 1974 году на сцене Театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова была поставлена опера С. Джербашяна «Гикор» (либретто Р. Капляняна по Ов. Туманяну).

¹ Родари Дж. Чиполлино. Цит. изд., с. 10.

Степан Хачатурович Джербашян — один из наиболее одаренных армянских композиторов (1917—1973) — окончил Ереванскую консерваторию им. Комитаса по классу композиции профессора Э. Мирзояна (в 1952 г.). Он является автором множества песен, камерных, симфонических, музыкально-сценических произведений, в том числе музыкальных комедий «Еразик» и «Я, моя квартира и...» Его музыка всегда привлекала лирической теплотой, иногда достигавшей большого драматизма и экспрессии, близостью армянской народной, в частности городской музыки. Хорошо писал о нем Р. Степанян: «Степан Джербашян лирик в творчестве, автор многих популярных сочинений, человек скромный и большого душевного богатства, поэт по натуре и неутомимый труженик в работе. Один из наиболее национальных наших композиторов. В музыке его так много света и так мало теней, порой удивляет дар композитора находить столь различные краски для почти равных по значению образов и картин радости, веселья, молодости, удали, счастья, любви, вечного жизнеутверждения»¹.

«Гикор» — одно из самых популярных, художественно совершенных, отмеченных подлинной народностью и жизненной правдой произведений Ованеса Туманяна, рассказавшего трогательную и печальную повесть о жизненных испытаниях и переживаниях крестьянского мальчика, брошенного судьбой в город. Этот рассказ с детских лет прочно запал в память С. Джербашяна. Позже, уже будучи композитором, он не раз обращался к мысли передать содержание туманяновского «Гикора» в музыкальных образах. Так возник замысел его оперы «Гикор», над которой он работал многие годы. Преждевременная смерть прервала работу композитора; почти законченным оказался лишь клави́р оперы. И только благодаря дружеской творческой помощи композитора Г. Ахиняна, осуществившего окончательную редакцию, инструментовку оперы, а также написавшего ряд симфонических номеров (увертюра, «Гроза» и другие) она смогла летом 1974 года увидеть свет ра́мпы на сцене Ереванского театра оперы и балета. Новая же постановка в этом театре была осуществлена в 1983 году².

¹ Степанян Р. Дар жизнеутверждения. Газ. «Коммунист» (Ереван), 1967, 14 марта.

² Дирижер Торикян, М. Мкртчян, режиссер Н. Саркисян, художник С. Арутюнян.

Бережно, с большим тактом подошел С. Джербашян к музыкально-сценическому воплощению этой жемчужины творчества великого поэта, стремясь передать на оперной сцене и судьбу мальчика, и бытскую обстановку, в которой протекала его жизнь и, быть может, главным образом внутренний мир переживаний Гикора. Написанная языком выразительным, ясным, доступным, очень напевным, опера полюбилась не только юному, но и взрослому зрителю-слушателю. Особенно привлекает в музыке оперы мелодический дар композитора. В опере много ярких запоминающихся мелодий, органично связанных с народными истоками. Так, например, в сочной жанровой сцене в Лорийской деревне, на родине Гикора (1-ая картина, почему-то не вошедшая в спектакль) ясно чувствуется интонационная близость армянской крестьянской песне, а в сцене на Тифлисском базаре (например, куплеты кинто)—тифлисскому музыкальному фольклору, хотя композитор почти нигде не цитирует подлинных образцов народного творчества.

В опере «Гикор» нет развернутых арий, ансамблей. В основном это—песенная опера. Песня лежит в основе музыкальной характеристики действующих лиц и окружающей обстановки. Кроме того, композитор прибегает к лейтмотивным характеристикам (темы, мотивы Гикора, Хамо). Заканчивается опера «Гикор» обличающим маршем—фонебром, в котором автор стремился выразить «гнев и протест поколений» против «насилия над Человеческой личностью».

Опера «Гикор» прочно вошла в репертуар театра оперы и балета имени Спендиарова и пользуется заслуженным успехом у юного зрителя.

ГЛАВА VII

СИМФОНИЯ В БАЛЕТЕ

На путях сюжетно-тематического обновления и жанрово-композиционного расширения современный музыкальный театр (в первую очередь балет) все чаще обращается к симфонической музыке. Как одно из подтверждений этому можно назвать интересные и плодотворные опыты музыкально-хореографического «прочтения» симфоний Шостаковича (в частности, Седьмой симфонии в Ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова). Примеры этому можно найти и в практике Ереванского театра оперы и балета Спендиарова, осуществившего постановки балетов на музыку симфонической картины Спендиарова «Три пальмы», «Героической баллады» Арно Бабаджаняна (о них шла речь в предыдущем томе) Третьей симфонии Авета Тертеряна и Симфонии для камерного оркестра с литаврами Э. Мирзояна.

Народный артист СССР, профессор Эдвард Михайлович Мирзоян—выдающийся армянский композитор, музыкально-общественный деятель, многие годы возглавляющий Союз композиторов Армении и педагог, воспитавший не одно поколение молодых музыкантов, создавший свою «композиторскую школу» и являющийся заведующим кафедрой композиции Ереванской консерватории.

Формированию многогранной творческой личности Э. Мирзояна способствовало многое: и годы обучения в Ереванской консерватории (в классе В. Г. Тальяна), и общение с выдающимися деятелями культуры (К. Сараджевым, М. Сарьяном, А. Хачатуряном, Д. Шостаковичем и другими), и многосторонняя деятельность, неразрывно связанная с жизнью нашего общества. Э. Мирзоян является автором ряда интересных сочинений различных жанров: симфонической, камерной, театральной и киномузыки. Творчество композитора отмечено значительностью замысла, тонким лиризмом, ярким национальным колоритом, высоким мастерством. Некоторые, наиболее значительные

произведения композитора имеют непреходящее художественное значение и сыграли видную роль в развитии армянской советской музыки. В первую очередь это относится к упомянутой выше его Симфонии для оркестра с литаврами, получившей широкую известность как в Советском Союзе, так и за рубежом. В этой симфонии Эдварда Мирзояна, написанной еще в 1962 году, не только ярко проявились некоторые особенности, характерные для творческих исканий советских и, в частности, армянских композиторов в 1960-е годы, но и во многом определились некоторые новые тенденции развития армянского симфонизма в последующие годы, вплоть до нашего времени. Это прежде всего интерес к психологически углубленному содержанию, к острым драматическим коллизиям, цельности и законченности художественной концепции, тяготение к интенсивному симфоническому развитию, многообразию тематических связей, полифонизации музыки. В противовес господствовавшему в армянском симфонизме изобилию красок, повышенной эмоциональности, а порой и некоторой декоративности, симфония Мирзояна отличается большей сдержанностью, сосредоточенностью чувств и их выражения. При всем богатстве образов, тематического материала, она удивительно лаконична. Никакого излишнего «нажима кисти», ничего внешнего. В глубоко индивидуальном авторском стиле симфонии органично сочетаются черты необарокко, национальной самобытности и черты современной композиторской лексики.

Драматургия цикла построена на острых взлетах и падениях и вместе с тем отличается большой целенаправленностью. Каждая часть раскрывает новые стороны содержания: размышления, драма в I-ой части, танец-шествие, скерцо, гротеск во II-ой, напряженность мысли и лирические чувства в III-ей, наконец, обретенное мужество, уверенность, сила — в финале симфонии. Единству симфонии во многом способствуют тематические связи частей, последовательное проведение лейттем, лейтаккордов, лейтритмов и лейттебров. Особое значение имеет начальная лейттема из I-ой части; преобразуясь, она появляется в III-ей (в драматически обостренном звучании) и в IV-ой (в героическом облике) частях этого произведения¹.

¹ Более подробный разбор симфонии см. в нашей статье в книге «Советская симфония за 50 лет». Л., 1967, с. 192.

Язык симфонии—«плоть от плоти» армянской народной музыки (крестьянской и городской). Народные интонации стали элементами собственной музыкальной речи композитора—национально самобытной и ярко индивидуальной. Это проявляется во всем ладоинтонационном, ритмическом строе музыки. Вместе с тем в симфонии нашли отражение и все усиливающиеся связи армянской музыки с новейшими явлениями советского симфонизма, особенно с творчеством Шостаковича, Хачатуряна, а также некоторыми течениями прогрессивной зарубежной музыки (Бартока, Бриттена). Музыка симфонии «до краев» насыщена мелосом большого дыхания. Мелодическое развитие лежит в основе всех гармонических и полифонических образований этого произведения, написанного в гомофонно-полифоническом, линейном стиле, характерном для симфонической музыки последнего времени. И еще одна черта, быть может, самая главная,—содержание круга образов, интонационный язык этой лирико-драматической симфонии очень современны, в них отражены жизнь, борьба, мысли и чувства советского человека. Проявляющиеся же в симфонии некоторые неоклассические черты воспринимаются творчески переосмысленными, подчиненными раскрытию образов, рожденных нашим временем.

Театр оперы и балета им. Спендиарова, несомненно, правильно поступил, обращаясь к этому глубоко содержательному, интересному произведению. Его общая идейно-художественная концепция, его образы, драматургическая направленность, давали большие возможности для создания интересного, значительного музыкально-хореографического спектакля «Симфония света»¹.

К сожалению, постановщики спектакля не сумели найти сценического воплощения, адекватного музыке Симфонии. Действие балета лишь очень отдаленно и очень условно соотносится с музыкой Мирзояна. Высокий этический

¹ Дирижер А. Катанян, балетмейстер А. Асатрян.

строй последней, ее глубокий лиризм, драматизм, поэтичность остались за пределами визуального, пластического ряда и в очень малой степени вошли в образный мир балета. Балет скоро сошел со сцены, и Симфония Мирзояна ждет нового хореографического решения.

Здесь же уместно сказать и о том, что достижения современной армянской симфонической музыки настолько значительны, интересны и отмечены новаторскими открытиями, что армянский музыкальный театр мог бы смелее и чаще обращаться к ней как к своеобразному импульсу и источнику создания новых музыкально-сценических произведений.

ГЛАВА VIII

«МАСКАРАД» А. ХАЧАТУРЯНА НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Балеты А. И. Хачатуряна, как и все творчество его, — выдающееся, примечательное явление художественной культуры XX века. Смело, с исключительной убедительностью и впечатляющей силой решает гениальный композитор в них новаторские, выдвинутые перед искусством самой жизнью, сложные социальные, нравственные, психологические проблемы. Прогрессивно мыслящий советский музыкант, он был одним из тех композиторов (вместе с Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем), в творчестве которых формировалась новая эстетика, выдвигались новые, рожденные временем задачи, входили в музыкальное искусство новые темы, образы, новые стилевые закономерности и выразительные средства. Именно таким глашатаем новой музыки предстал Хачатурян в мировой музыкальной культуре. Как каждый большой художник, он отразил в своих произведениях что-то самое близкое, дорогое ему. У Хачатуряна это были темы борьбы за свободу и достоинство человека, за дружбу народов и ненависть к тирании, насилию, предательству, это темы возрожденного Востока, духовной красоты и героизма нового человека. Таков композитор во всех своих сочинениях, таков он и в своих балетах.

Ни один период истории армянского балета не проходил без участия замечательного творчества Арама Хачатуряна. Еще на подступах к становлению национального балета Арам Ильич Хачатурян был одним из первых композиторов, который вплотную подошел к органичному слиянию народной танцевальной музыки Армении с развернутыми формами и методами развития симфонической музыки. Сперва это происходило на почве симфонического творчества (Танцевальная сюита, Фортепианный и Скрипичный концерты, Первая и, позже, Вторая симфонии). Огромную роль сыграли в рождении собственно армянского музыкально-хореографического искусства его балеты «Счастье»

(1939), «Гаяне» (1942). «Спартак» (1954) же явился вершиной армянского балета. Более того, «Гаяне» и «Спартак» по достоинству вошли в число лучших советских балетов, в музыкально-театральную классику XX века¹ и продолжают до настоящего времени быть украшением репертуара лучших театров нашей страны и за рубежом.

Кроме того, А. И. Хачатурян не раз задумывался над созданием на основе своей музыки и других балетных спектаклей. Как вспоминает Э. Оганесян, еще в пятидесятые годы главный балетмейстер Ереванского театра оперы и балета им. А. А. Спендиарова «В. А. Варковицкий хотел создать три одноактных балета на музыку Хачатуряна — «Маскарад», «Валенсианская вдова» и «Сталинградская битва»². Это творческое содружество не состоялось. К тому же композитор высказал мысль, что сюжет «Маскарада» невозможно уложить в один акт, надо делать полнометражный балет. У меня, кроме сюиты «Маскарад», есть немало и другой музыки на эту тему, если покопаться в архивах Вахтанговского театра». Тогда, сказав, что эту работу должен сделать кто-нибудь из его учеников, А. Хачатурян обратился к Э. Оганесяну: «Вот, пожалуйста, сделай, а я буду критиковать и поправлять тебя».

Позже, в 1974 году, А. И. Хачатурян, делясь со мною своими дальнейшими творческими планами, говорил, что давно ждет того, чтобы наконец была осуществлена его мечта и создан балет «Маскарад» на его музыку. «Знаешь, — сказал он, — это по-настоящему моя тема и она мне очень дорога»³. Самому А. И. Хачатуряну так и не довелось осуществить своей мечты. И лишь после его смерти, в знак любви, уважения к своему учителю и восхищения его творчеством, балет «Маскарад» на музыку Хачатуряна создал в 1981 г. Эдгар Оганесян. Эту работу Э. Оганесян выполнил с большим вниманием, тактом и вкусом. Почти одновременно балет «Маскарад» был поставлен, впервые в 1982 г., в Одесском театре оперы и балета, а затем в Ереванском театре оперы и балета. В основу музыки балета легла музыка

¹ Подробно о месте балетов А. Хачатуряна в развитии музыкально-хореографического искусства, а также о их стиле и драматургии см. в специальных главах нашего труда «Армянский музыкальный театр, тт. II и III.

² Рождение балета. Газ. «Коммунист», Ереван, 1982 г., 4 июля.

³ Из беседы А. Хачатуряна с автором этой книги.

Хачатуряна к спектаклю «Маскарад», написанная еще в 1941 году.

Хачатуряном создана превосходная музыка к спектаклю, в которой удивительно тонко переданы и ощущение эпохи, среды, и сущность драматического конфликта, и характеры действующих лиц, особенно Нины и Арбенина. Широкую известность получили: полный грусти романс Нины, поэтичный «Ноктюрн», блестящий «Галоп», проходящая словно *motto* через всю музыку лейттема браслета и, наконец, замечательный, всемирно популярный «Вальс». «Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если б сказать Вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, Вы не поверите. Это Лермонтов. Это его победительная и прекрасная скорбь, торжество его стиха, его мысли,—писал один из лучших знатоков Лермонтова Ираклий Андроников. И далее он отмечал, что эта музыка «глубоко современна и по фактуре, и по ощущению Лермонтова, совершенно свободна от какой-либо стилизации, от попыток «подделать» так, чтоб трудно было отличить эту музыку от подлинного произведения эпохи»¹.

Музыка А. Хачатуряна не только органично вошла в «плоть и кровь» спектакля, но, более того, сыграла значительную роль во всей его идейно-художественной концепции и во многом способствовала его успеху.

Действительно, нельзя не воздать должное Э. Оганесяну, проделавшему огромную работу над новым балетом А. Хачатуряна. И большинство музыкальных номеров, «связок», написанных им самим, органично сливается с музыкой его учителя. Но все же иногда творческий почерк Э. Оганесяна выявляется настолько рельефно и четко, что возникает и известная стилевая двуплановость.

Эдгар Оганесян проявил высоко уважительное, бережное, любовное отношение к музыке Хачатуряна. Кроме широко известных «Вальса», «Мазурки», «Ноктюрна», «Романса» и «Галопа», он использовал также отдельные фрагменты из Пролога, Эпилога, тему браслета. Кроме того, в партитуру балета вошли фрагменты из музыки Хачатуряна к драматическому спектаклю по пьесе Б. Лавренева «Лермонтов» и отдельные эпизоды из Сонаты для виолончели соло (главная тема), Сюиты для двух фортепиано («бассо остинато»).

¹ Андроников И. Вальс Арбенина.—«Огонек», 1960, № 1, с. 32.

Вместе с тем для создания целостной музыкально-хореографической концепции Э. Оганесяну пришлось написать довольно много и своей музыки. Это и законченные номера (например, «Монолог-воспоминание Арбенина», «Клятва» и др.), и целые сцены, картины (Третий акт с симфонически развитым «Траурным полонезом»). «Для балета «Маскарад» я написал немало страниц партитуры,—говорит Э. Оганесян,—но фактически не сочинил ни одной своей темы. Все, что сделано мною,—это свободные симфонические композиции на темы Арама Ильича»¹.

Создание композитором партитуры целостного крупного произведения на основе музыки другого автора—акт, граничащий с самопожертвованием. Он требует не только уважительного, бережного отношения к первоисточнику, тщательного изучения стиля интерпретируемого композитора, но и внутренней скромности, способности самому «уйти в тень», полностью подчинить себя задаче максимально полного воплощения художественных достоинств творческого оригинала. И это тем более трудно, когда такую сложную задачу ставит перед собою автор, сам представляющий собой яркую творческую индивидуальность, со своим складом музыкального мышления, интонационного почерка. Правда, несколько облегчило работу единство «композиторской школы». Композитор сам писал: «Трудностей, конечно, было много. Но гениальная музыка Хачатуряна, всегда вдохновляющая меня, помогла мне и в этой работе. Эта музыка настолько танцевальна, настолько мелодична, что любые трудности кажутся преодолимыми. Действительно, театральная сцена имела великолепные традиции трактовки образа Арбенина: Мордвинов, Остужев, Папазян, Вагаршян... В период работы я, по мере возможности, старался творчески осмыслить опыт этих мастеров, как театральной сцены, так и кинематографа, стремился найти тот желанный синтез, в котором драматическая игра сочеталась бы с хореографической техникой исполнения»².

«Сложнейшая задача решена Э. Оганесяном великолепно. Сейчас, когда уже осуществлена постановка балета «Маскарад», кажется совершенно естественным именно

¹ Цитируется по статье: К. Сарьян. «Выдающаяся премьера юбилейного года». «Музыкальная жизнь», М., 1982, № 19, с. 4.

² Из беседы с А. И. Хачатуряном (записала М. Тахтаджян). Газ. «Коммунист», Ереван, 1982, 25 июля.

хореографическое воплощение музыки: «Вальса» или «Мазурки», балетных гротесковых вариаций», «Галопа», даже таких музыкальных номеров, как «Романс» и «Нискпюрн». Оказывается, они полностью отвечают требованиям балетных лирических дуэтов и монологов. Создается полная иллюзия, что Арам Ильич писал музыку именно для большого балета»¹.

Э. Оганесян тщательно работал над архивом Театра имени Вахтангова, где он нашел много чрезвычайно интересных и ценных материалов. «Сюрпризом для меня явилось использование Арамом Ильичом в прологе и финале вахтанговского спектакля «Маскарад» средневекового хора «Дизс ирэ» — «Судный день». Этой темой, кстати, пользовались многие классики для выражения неизбежности, фатальности. Это дало мне основание сделать тему хора стержнем всего третьего акта, когда Арбенин, одолеваемый сомнениями, неизбежно идет к трагическому концу. Постепенно для меня стал вырисовываться метод, которым я должен был пользоваться в работе: в музыкально-интонационном языке — опираться на стиль «Маскарада» и некоторых других ранних произведений Хачатуряна, в драматургическом же выстраивать музыку по принципам балета «Спартак», включая вокальное и хоровое звучание. Самым трудным было создание единого драматургического целого. Ведь все же мы имели дело с отдельными фрагментами. Не менее сложным было подчинение драматургической партитуры законам хореографии. Очень интересными и умными партнерами в этой работе проявили себя балетмейстеры Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов, люди влюбленные в произведения и в личность А. Хачатуряна»².

В творческом наследии А. И. Хачатуряна много музыки, написанной для драматического театра. Композитор очень любил эту область музыкального творчества. «Я всегда соединяю имя Хачатуряна с театром, и дело здесь не только в том, что многие (притом превосходные) его сочинения крепко связаны с театром, музыкальным и драматическим, вся музыка композитора, включая его замечательные симфонии и инструментальные концерты, пронизана внутренним драматизмом, она всегда действенна, и в высоком смысле слова театральна»³. Эти слова, принадлежащие крупно-

¹ Цит. по статье К. Сарьян.

² Рождение балета. Газ. «Коммунист», Ереван, 1982, 4 июля.

³ Сб. «Арам Хачатурян», Ереван, 1972, с. 64.

му советскому режиссеру Ю. Завадскому, характеризуют одну из специфических особенностей музыки Хачатуряна. Одновременно следует подчеркнуть и другое—огромную роль в его творчестве танца, танцевального начала, пластики движения. И эту особенность можно проследить в его камерных, симфонических, театральных произведениях. Музыка Хачатуряна становилась неотъемлемым компонентом спектакля, играющим активную роль в выявлении драматического замысла, ярко обрисовывающим эпоху, время действия, способствующим раскрытию характеров, психологических переживаний. Она развивается по законам не только театра, но и сквозной симфонизированной музыкальной формы.

Арамом Хачатуряном написано очень много музыки к спектаклям драматического театра, пьесам армянских, русских (в том числе и советских) и зарубежных писателей. Некоторые из них способны стать основой самостоятельного музыкально-сценического представления. В первую очередь, это относится, наряду с «Маскарадом», рассмотренным выше, к пьесе «Валенсианская вдова» Лопе де Вега, музыку к постановке которой Хачатурян написал в 1940 году. Эта, созданная в эпоху Возрождения, блистательная комедия, в которой ситуация, перипетии, интриги служат утверждению гуманистической идеи, прославлению силы, достоинства и духовной красоты человеческой личности, была чрезвычайно близка композитору.

Хачатурян создал искрометную, праздничную музыку, не только полностью соответствующую стилю и характеру пьесы, но и открывающую новые возможности музыкально-интонационного воплощения образов классической драматургии. Отдельные музыкальные номера—вступление, ноктюрн, серенада трех влюбленных, шуточная песня Урбана, ариозо Валентино, серенада Камино, танцы—объединены логикой сквозного развития. Композитор удачно передал национальный испанский колорит и характеристики действующих лиц. В музыке хорошо схвачен дух времени, в ней много танцевальности, комедийного и подлинной лирики. Особенно удался композитору образ Леонарды. И думается, что вслед за «Маскарадом» на основе музыки Хачатуряна должен появиться в ближайшее время новый балет (а может быть, и опера, мюзикл) «Валенсианская вдова». В этом заинтересованы наши театры оперы и балета, музыкально-хореографические ансамбли и наша музыкальная общественность. Опыт же, накопленный в

процессе работы над постановками балета «Маскарад», позволит учесть и положительные стороны подобных начинаний и трудности, возникающие в период их осуществления.

После одесской премьеры балет «Маскарад» был поставлен в Ереванском театре оперы и балета имени А. А. Спендиарова, в постановке А. Рыженко и В. Смирнова-Голованова, дирижера Я. Восканяна, В. Чарчогляна, художника Э. Стенберга, художника по костюмам Н. Поваго. В главных ролях выступили: В. Галстян—Арбенин и Э. Мнацаканян—Нина. Спектакль прошел с большим успехом, был хорошо принят аудиторией и прочно вошел в репертуар театра.

ГЛАВА IX

НЕВЕСЕЛАЯ СУДЬБА ВЕСЕЛОГО ЖАНРА

Музыкальная комедия—оперетта имеет довольно прочные традиции в армянском музыкально-театральном искусстве. Эта область музыкально-сценического искусства пользовалась неизменным интересом и симпатией широкой общественности и особенно ее наиболее демократических кругов. Более того, с самого своего возникновения она в комедийной, буффонадной форме затрагивала серьезные, актуальные для своего времени темы. В дореволюционное же время она прибегала порою к «эзоповым», иносказательным приемам. Ранее мы обращали внимание, например, на воинственную песню Леблебиджи (из оперетты Тиграна Чухаджяна «Леблебиджи хор, хор ага»), воспринимавшуюся современниками как повстанческая, патриотическая песня, призывавшая к борьбе с турецкими завоевателями¹. Чухаджян был, несомненно, основоположником и классиком армянской оперетты, по достоинству назван современниками «армянским Оффенбахом».

Вслед за ним были и другие композиторы, восходившие как к народному комедийному искусству, так и к традициям самого Чухаджяна. Неистощимым источником тем, сюжетов, образов для армянских музыкальных комедий являлось творчество известных комедиографов, особенно А. Пароняна. Достаточно вспомнить хотя бы музыкально-комедийные сцены Комитаса².

Дальнейшее развитие этот вид национального музыкально-сценического искусства получил уже в наше время. Композиторы Советской Армении внесли немалый вклад в расширение его тематики, драматургических решений, обогащение выразительных средств. Среди композиторов, наиболее успешно работавших и в этом жанре, ранее нами назывались Артемий Айвазян, Вартан Тигранян, Степан

¹ См. Первый том настоящего труда, с. 165—168.

² См. там же, с. 191.

Джербашян, Александр Долуханян, Ваго Котоян и другие. Причем, в некоторых случаях их оперетты по своим масштабам, музыкальной драматургии приближались к комическим операм («Восточный дантист» А. Айвазяна, «Большая свадьба» В. Тиграняна, «Женихи» В. Котояна). Говорилось ранее и о различных труппах музыкальной комедии и оперетты, Государственном театре музыкальной комедии имени А. Пароняна, о выдающихся деятелях-энтузиастах этого жанра, среди которых, в первую очередь, назывались Шара Тальян, Седмар, супруги Данзас, Т. Сарян, дирижеры Арам Тер-Оганесян, Испир Хараджян и другие.

К сожалению, в рассматриваемом в данном томе периоде говорить о дальнейшем плодотворном развитии армянской оперетты и музыкальной комедии нельзя. В какой-то мере это можно объяснить тем, что, как говорилось выше, театр сейчас ведет «кочевой» образ жизни, не имея своего помещения и вот уже многие годы ожидая осуществления запланированного строительства нового здания театра музыкальной комедии имени А. Пароняна. Но важнее другое—утеря театром творческой инициативы, ясной и целенаправленной репертуарной политики, в которой бы органично сочетались лучшие произведения как классической оперетты, так и новых сочинений советских авторов. Театр потерял из своего репертуара многие хорошие спектакли, пользовавшиеся заслуженным успехом, и в то же время не создавал прочных творческих контактов с современными армянскими композиторами. За последние годы поставлены лишь несколько новых спектаклей—это, во-первых, произведения Ваго Котояна. Имя В. Котояна (родился в 1950 г. в Тбилиси) хорошо известно в армянской музыке, в частности, в развитии национальной оперетты. Воспитанник Ереванской консерватории им. Комитаса, где он учился у В. Тальяна, Х. Кушнарева, Гр. Егиазаряна, он уже многие годы работает в различных жанрах армянского музыкального творчества (симфоническая, вокально-симфоническая, камерная, музыкально-сценическая музыка). В 1954 году по предложению Театра музыкальной комедии имени А. Пароняна была написана оперетта «Женихи» (по мотивам пьесы Тукоева) из колхозной жизни. Хорошо принятая общественностью, она прочно вошла в репертуар театра. Далее, систематически на сцене этого театра стали появляться оперетты В. Котояна: «Золотой браслет» (либретто А. Аджемяна) из жизни советской молодежи на стройке,

«Долина любви» (либретто А. Барсегяна)—о целине; «Пыл пуги» (по мотивам Е. Отьяна, либретто Ар. Барсегяна)—о народном шуте-герое, выступавшем против шаха и Карабахского мелика; «Чар шылы ага» (по мотивам Ер. Отьяна), высмеивающая буржуазное общество, мещанство; «Ошибка Сэфик» (либретто Г. Тер-Григоряна)—водевиль о работнице загса, перепутавшей официальные документы. В последние годы В. Котояном написаны оперетты «Ханума» (по пьесе Хугаева, либретто Григоряна и Арамяна)—армянский вариант (1979 г.) «Тиграныч строит дом» (либретто А. Барсегяна и Г. Джалибекяна), где разоблачаются «темные дела» человека, строящего для себя на государственные средства огромный дэм, который реквизируется и передается детскому саду (1975 г.), и водевиль «Старая и новая история» (1983 г.).

Все оперетты В. Котояна ставились на сцене Театра музыкальной комедии им. Пароняна. Отдельные номера из них вошли в репертуар артистов эстрады, в концертный репертуар вокалистов (Айдиняна, Г. Арутюняна).

Оперетты В. Котояна—это бытовые, лирические комедии нравов, высмеивающие теневые стороны жизни общества (мещанство, тунеядство, стяжательство и т. п.). Большинство из них связаны с современной жизнью.

Музыка В. Котояна очень напевна, изобилует выразительными, запоминающимися мелодиями, лейттемами, лейтмотивами, песнями, ариеттами, ансамблями, танцами, оркестровыми увертюрами. В некоторых случаях композиции оперетт В. Котояна по развернутости формы, остроте драматургии, использованию выразительных средств приближаются к комическим операм. Можно указать хотя бы на развернутый финал (квартет, хор, танцы) в «Женихах», пролог, финал—в «Долине любви», увертюры почти во всех его опереттах.

Еще с юных лет В. Котоян очень любил жизнерадостное, веселое искусство оперетты. Его привлекали как классические оперетты И. Штрауса, И. Кальмана, Легара, Ж. Оффенбаха, Чухаджяна, так и оперетты советских композиторов Дунаевского, Милютина, А. Айвазяна. Ему хотелось создать свои оригинальные произведения в этом жанре. «Мне хотелось создать свои по характеру, стилю, языку произведения, связанные преимущественно с современностью, актуальными темами, где действовали бы живые люди и где были бы органично связаны в музыке классические традиции, современные приемы письма и, что

мне кажется очень важным, национальные особенности. Связям с армянской народной музыкой я всегда придавал большое значение. Тогда же, когда этого требовал сюжет, я обращался и к музыке других народов: осетинской (в «Женях»), русской («Долина любви»), где я использовал замечательную русскую песню («Ах, ты, степь широкая»)¹.

Кроме В. Котояна надо отметить и других авторов, работающих в этом жанре: Г. Ахиняна, создавшего оперетту «Кавказ Тамаши» (по Чаренцу), В. Бальяна («Люди завода», «Невеста с севера»), М. Вартазаряна («Парижский жених», Ереванский театр музкомедии имени Пароняна, 1984 г.).

Говоря о своей работе в области музыкальной комедии, В. Бальян отмечал: «Веселый жизнерадостный жанр оперетты меня увлекал давно. Первую «пробу пера» в этом жанре я проявил еще студентом консерватории, написав музыку на либретто К. Саркисян «Люди завода». Это была современная пьеса об их буднях и радостях, очень, как мне казалось, здоровая и оптимистичная. Значительно позже я написал оперетту «Невеста с севера» по пьесе Жоры Арутюняна. Наличие лирических сцен, комических ситуаций, драматических коллизий, заканчивающихся, по правилам классических оперетт, благополучным концом,— все это было благодарным материалом для оперетты, где есть и арии, и дуэты, хоры и ансамбли. Придумал я и специальный пролог и эпилог, используя тексты некоторых авторских ремарок.

Наконец, третьей моей работой в этом жанре был мюзикл «Такси, такси...» по пьесе Г. Аветисяна. Здесь подход был уже иным—наряду с песнями, танцами, хорами есть речитативы, музыкальные диалоги»².

Последнее время в области музыкальной комедии (в ее различных видах) довольно активно и интересно работает Роберт Амирханян (родился в 1939 г.). Музыкальные способности Р. Амирханяна проявились рано. Первым, кто по-настоящему обратил внимание на композиторские способности молодого музыканта, был известный композитор Каро Закарян, у которого он и закончил музыкальное училище (в Ереване). Далее—завершение Ереванской консерватории (в 1969 году) по классу профессора Э. М. Мирзояна.

¹ Из беседы В. Котояна с автором данной книги.

² Из письма Вл. Бальяна автору книги от 21.V.1983.

Как рассказывает сам композитор, его формирование как музыканта, композитора шло в различных направлениях: познания особенностей родной армянской музыки (народной песни, танца, искусства ашугов, творческого опыта Комитаса, Спендиарова, Хачатуряна и других); приобщения к традициям классической музыки—зарубежной и особенно русской; вслушивание в современное музыкальное творчество.

Уже с юных лет молодого композитора особенно влекла к себе область песенного творчества, получившего столь яркое развитие в произведениях Комитаса, Романоса Меликяна, Аро Степаняна, Арама Хачатуряна, Арно Бабаджаняна и других. Композитор-лирик, он, вместе с тем, с большим интересом всегда относится к комедийному началу, к юмору, сатире, гротеску, а отсюда—и к музыкальной комедии.

Среди сочинений Р. Амирханяна—Фортепианный концерт, Струнный концерт, Соната для двух фортепиано с оркестром и другие, множество песен—лирических, гражданственных, героических..., кино и театральная музыка.

В 1976 году Р. Амирханян написал музыкальную комедию «Восточный дантист» по комедии А. Пароняна. Уже в этом своем первом музыкально-сценическом произведении молодой композитор проявил способность передавать в музыке сочность бытовых сцен, острых комедийных ситуаций, мягкий лиризм и меткие характеристики действующих лиц. Основываясь на армянских народно-песенных танцевальных интонациях, композитор стремился создать более развитые музыкальные формы. Таковы, например, ариозо Тапарникоса, сцена вакханалии. Поставленная режиссером Каплянцаном в Ереванском драматическом театре, эта музыкальная комедия явилась во многом новой попыткой музыкально-сценического воплощения комедии выдающегося армянского комедиографа. Напомним, что еще в 50-е годы в Ереванском театре музыкальной комедии, а позже и в театре оперы и балета имени Спендиарова шла одноименная музыкальная комедия (комическая опера) Артемия Айвазяна.

Интересен был замысел следующего музыкально-сценического произведения Р. Амирханяна—мюзикла «Мещанин во дворянстве» по бессмертной комедии Мольера. Мюзикл был поставлен в 1979 году в Театре музыкальной

комедии¹, а также записан в виде радиомонтажа. Создавая музыку к этому спектаклю, композитор избегал стилизации под эпоху. Лишь в отдельных местах, «легкой ретушью» создавая интонационное ощущение «времени действия», использованы формы менуэта, гавота. В целом же живая, остроумная музыка написана современным музыкальным языком, очень напевным, мелодичным, чутко передающим развитие сценического действия, комедийных ситуаций, характеризующих героев. Запоминаются песня Журдена, сцена бала-маскарада и другие номера.

Необычен, условен, ассоциативен по замыслу последний мюзикл «Шах и мат» (либретто Т. Шахназарова). По мысли авторов, шахматная доска—«арена жизни», а через сложную «игру», движение, противоборство фигур раскрывается модель полного противоречий современного общества. Выход на современность придает замыслу мюзикла «Шах и мат» публицистическую направленность (усиливающуюся использованием стихов Паруйра Севака). Соответственно и музыка Р. Амирханяна многопланова, ибо включает в себя номера самых различных жанров и форм, восходящие к традициям классики, в частности, Чухаджяна—с одной стороны, и к современной эстрадной и симфонической музыке—с другой.

Был создан также ряд мюзиклов. Один из них, созданный В. Бальяном, назывался «Такси, такси...» (по пьесе Г. Аветисяна), «Динг-донг»—детский мюзикл (сл. Н. Микаеляна), 1981 г., «Волшебная лампа Алладина» (Ереванский театр кукол, 1981), «Приключения Сура и Сама» Э. Багдасаряна, Ю. Казаряна—«Как кот ремеслу учился»—детский мюзикл (либретто Г. Чичинова и А. Григоряна, Русский драматический театр им. Станиславского, 1981 г.). Как положительное явление следует отметить возобновление в театре им. Пароняна оперетты В. Тиграняна «Большая свадьба» (1984).

Оперетта, музыкальная комедия относятся к специфическому виду искусства, требующего от всех его участников не только таланта, подлинного артистизма, высокого мастерства, но и высокого вкуса, разносторонней культуры. К сожалению, последнее далеко не всегда присутствует, и тогда спектакли перестают отвечать требованиям истинного искусства, приобретают черты вульгарности, пошлости.

¹ Дирижер Л. Абрамян, режиссер Р. Казанчян, художник Энибекян.

Думается, что перед Театром музыкальной комедии имени Пароняна стоит важная и неотложная задача не только вернуть свои лучшие традиции, но и смело открывать новые пути развития, создавать яркие, высокохудожественные спектакли. Ведь этот вид искусства обладает большим жанровым разнообразием, широкими выразительными возможностями. Амплитуда его распространяется от веселой буффонады, искрометного смеха до глубоко искреннего лиризма, от сочных бытовых картин—до высокой поэзии. Ему присущи и обличающая сатира, и гротеск, и публицистическая острота. А за всем этим—и обличение зла, насилия, пошлости, мещанства, стяжательства, эгоизма, и утверждение жизни, свободы, любви, дружбы, высоких нравственных принципов. Остроумная, изящная, выразительная музыка лучших оперетт обладает большой силой воздействия и представляет значительную эстетическую ценность. Это всегда следует помнить тем, кому доверено развивать это жизнеутверждающее искусство. Большие творческие возможности армянских композиторов, исполнителей остаются в значительной мере не использованными. Театру имени Пароняна следовало бы обратить серьезное внимание на налаживание тесных контактов с Союзами композиторов, писателей, организацию систематической подготовки молодых кадров, проведение целенаправленной репертуарной политики и достижения нового, высокого уровня художественного мастерства.

Хочется верить, что театр им. А. Пароняна вернет свой былой высокий художественный уровень, выйдет на новые творческие рубежи. Тем более, что близится время завершения строительства нового здания театра. К тому же театр приступил к ряду новых постановок. С большим успехом прошла премьера новой постановки оперетты В. Тиграняна «Большая свадьба».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предыдущем, третьем томе «Армянского музыкального театра» (в частности, в 1-ой главе и в заключении) отмечалось, что на рубеже 60—70-х годов нашего столетия в армянском оперном и балетном творчестве наметились новые тенденции, черты, причем настолько ярко и четко, что стало возможным говорить о начале нового этапа в развитии национального музыкально-сценического искусства. Они проявлялись в значительном расширении идейно-образного содержания, тематики, в обращении к полижанровости, к новым формам взаимодействия искусств, в неустанных поисках обновления музыкального языка, композиционных форм, выразительных средств, овладении современной композиторской техникой, совершенствовании мастерства и т. д. Новые формы более опосредованного решения приобретали извечные эстетические творческие проблемы: художник и народ, художник и современность, композитор и музыкальный фольклор, диалектика национального и интернационального, традиций и новаторства и т. п. Говорилось и о том, что шире становились географические границы исполнения армянских опер и балетов.

В настоящем, четвертом томе большинство из этих устойчивых тенденций, особенностей получили дальнейшее развитие, в чем легко можно было убедиться, читая предыдущие главы. Вместе с тем, несмотря на сравнительную непродолжительность рассматриваемого периода, он должен быть осмыслен не только как продолжение предыдущего, но и как самостоятельное историко-художественное явление, представляющее значительный интерес и своими новыми тенденциями, новой проблематикой (на различных уровнях). Развиваясь в неразрывной связи с социальной, культурной жизнью республики, с ее литературой и искусством, армянский музыкальный театр в эти годы, как в этом можно было убедиться, решал на национальной почве, в своей национальной форме и многие общие творческие

задачи, встававшие перед всем советским многонациональным музыкальным театром.

Следует отметить, что именно в последние годы особенно активно и результативно выступило и творчески созрело новое молодое поколение армянских композиторов. Закончившая (в подавляющем большинстве) Ереванскую государственную консерваторию им. Ксмитаса, получившая хорошую композиторскую школу, накопившая известный жизненный и творческий опыт, талантливая композиторская молодежь смело обратилась к решению ряда интересных, актуальных и сложных задач, в частности, в области музыкально-сценического искусства. Предыдущие главы дают ясное представление о плодотворности взаимодействия, давшего интересные творческие результаты, композиторов различных поколений: старшего, среднего (А. Хачатурян, Гр. Егiazарян, К. Хачатурян, Гр. Ахинян, Э. Хагагортян, Э. Оганесян, А. Тертерян, А. Шакарян, Ю. Казарян, В. Балян) и молодого (Е. Еркaнaн, В. Бабаян, Э. Садоян, В. Аджемян и другие).

Другая особенность, на которую мы не раз обращали внимание в книге,—большое расширение международной, национальной, исторической перспективы в сюжетах, темах, к которым обращаются армянские композиторы. Окидывая мысленным взором современное армянское оперное и балетное творчество, замечаем, что композиторы обращаются к историческому прошлому Армении—древней, средневековой, XIX века (оперы Еркaнaнa «Шушаник», «Мокaц Мирза», опера-балет Э. Оганесяна «Давид Сасунский», Ю. Геворкяна «Северное сияние»), древнегреческим трагедиям, легендам (балеты «Эдип», «Орест» Е. Еркaнaнa, «Пигмалион» В. Бабаяна), к истории Англии (балет «Монологи Ричарда III» А. Тертеряна и опера-балет «Мария Стюарт» Э. Оганесяна), к культуре Германии на рубеже XVIII—XIX веков (оперы «Землетрясение» А. Тертеряна и «Письма Бетховена» В. Бабаяна), к России начала XIX века (оперы «Путешествие в Арзрум» Э. Оганесяна и «Записки М. Волконской» Э. Садояна), наконец к XX веку—к Великой Октябрьской социалистической революции, поэзии Чаренца (опера «Навстречу солнцу» Тертеряна, телебалет «Неистовые толпы» В. Бальяна), к Э. Хемингуэю (опера «Эрнест Хемингуэй» Ю. Казаряна), Дж. Родари (балет «Чиполлино» К. Хачатуряна), Ов. Туманяну (оперы «Шпка с ушами» Хагагортяна, «Смерть Кикоса» В. Аджемяна), работают над операми и балетами на сюжеты: Н. Хикмета,

Г. Лорки (А. Мнацаканяна), Шанта (опера «Старые боги» Г. Арменьяна). К теме, связанной с одной из крупнейших строек одиннадцатой пятилетки, обратился в опере «Цовинар» Г. Ахинян.

Стали появляться произведения не только на армянском, русском языках, но и на других, связанных с литературными первоисточниками либретто,—немецком, английском. Здесь же стоит еще раз напомнить и о другом аспекте расширения географических границ, а именно о постановках музыкально-сценических произведений армянских авторов во многих городах Советского Союза (в Москве, Ленинграде, Одессе, Днепропетровске, Баку, Новосибирске, Киеве, Петрозаводске и других) и за рубежом (в ГДР, Дании, на Кубе и т. д.). Если же иметь в виду балеты Арама Хачатуряна, то их сценическая история охватывает чуть ли не все континенты.

Как и раньше, армянских композиторов интересуют темы большого общественного значения, глубоких мыслей и сильных страстей, сложные социальные и психологические конфликты. Но их раскрытие стало более разнообразным и многозначным. Наряду с эпическим, историко-освободительным, революционным, народно-массовым аспектами стали все интенсивнее развиваться и другие, в частности, отмеченные большим интересом авторов к философским, психологически углубленным, нравственным проблемам, категориям (жизнь—смерть, добро—зло, свобода—насилие, истина—ложь, верность—предательство, любовь—ненависть и т. д.). Все большее самостоятельное значение стала приобретать тема этической и эстетической ценности искусства.

А все это, в свою очередь, не могло не отразиться и на жанровом обогащении армянского музыкально-театрального искусства. Наряду с монументальными, «широкоформатными» героико-эпическими (опера-балет «Давид Сасунский»), трагическими, историко-романтическими (балет «Монологи Ричарда III», опера «Землетрясение») произведениями стали появляться оперы одного героя («Эрнест Хемингуэй»), спектакли более камерные (мини-оперы, балеты), где в основе лежит раскрытие судьбы, душевного мира, мыслей и переживаний одного человека), мемуарные, эпистолярные, монологические, диалогические произведения («Воспоминания Марии Волконской», «Гу-произведения («Письма Бетховена»); народные оперы (фольксопера

«Мокац Мирза»), философские оперы и балеты («Орест», «Царь Эдип»), комические, детские (опера «Шапка с ушами», балет «Чиполлино» и т. п. За последнее время в армянской музыке, в том числе и музыкально-театральной, усилился интерес к романтическому аспекту трактовки темы (революционная романтика, романтика истории, природы, человеческих чувств и т. д.).

Создание камерных музыкально-сценических произведений «малых форм», моноопер—явление новое в армянском музыкальном театре, очень характерное именно для рассматриваемого периода и связанное, главным образом, с творческими исканиями молодого поколения композиторов.

Активно продолжают в армянском музыкальном театре поиски (и нахождения) новых форм синтеза искусств, сближения и взаимообогащения жанров: оперы, балета, оратории, симфонии, камерной музыки, драматического театра, поэзии, кино, телевидения, театра мимов, теней. Об этом говорилось почти во всех главах книги. Интересно обратить внимание и на взаимодействие различных жанров в творчестве отдельных композиторов. Так, например, балет «Монологи Ричарда III» А. Тертеряна имеет некоторые общие черты с его Шестой симфонией, балет «Царь Эдип» Еркяняна—с его Четвертым струнным квартетом, балет «Пигмалион» В. Бабаяна—с его же Третьей симфонией и т. д.

Особо актуальное значение приобретает проблема современного прочтения и претворения в музыкально-сценических произведениях классической литературы, как уже говорилось, от Софокла, Шекспира, Эсхила до Е. Чаренца, Э. Хемингуэя, В. Сарояна, Н. Хикмета, Ю. Фучика и др. Это, несомненно, также способствует сюжетному, идейно-тематическому, образному обогащению современного национального оперного и балетного творчества.

Сопричастность всему, что происходит вокруг нас, чем живет наша страна, что волнует и тревожит человечество конца XX века, одним словом, живое чувство современности—одно из важнейших условий для плодотворного развития искусства. И по тому, в какой мере это условие осуществляется, следует судить о прогрессе художественного творчества.

Выше не раз говорилось о решении этой творческой проблемы армянскими композиторами. Причем речь шла не только о хронологически современной теме, но и совре-

менной позиции, современных формах и средствах художественного воплощения тематики, связанной с прошлыми временами. Современность в искусстве — категория не только хронологическая, временная, но и, быть может, в первую очередь социальная, мировоззренческая. Она определяется не только общественно значимой тематикой нашего времени, но и той современной, передовой позицией художников, теми их социальными, нравственными, эстетическими принципами, идеалами, с которыми он подходит к художественному исследованию и отображению явлений прошлых, даже самых отдаленных времен. Такое истолкование событий, литературных памятников прошлых веков рождает мысли, волнующие наших современников. В этом еще одно проявление закона «связи времен» и бессмертия искусства, благодаря чему бывшие творения становятся явлениями художественной жизни наших лет. Раньше мы говорили в этой связи, например, о балетах «Спартак» Хачатуряна, «Прометее» Аристакесяна. Сейчас же в качестве примера назовем оперу-балет «Давид Сасунский» Э. Оганесяна, балеты «Орест», «Царь Эдип» Е. Еркяняна, «Монологи Ричарда III» А. Тертеряна.

Все более разнообразными, нетрадиционными становятся драматургия и композиционное строение новых опер и балетов. Появляются произведения с номерным или сквозным строением (иногда сочетающие оба эти принципа), с концентрической или рассредоточенной (с элементами кадровости), эпико-повествовательной или лирико-драматической драматургией. Но при всем этом проявляется склонность авторов не столько к детализированному, сколько к обобщенному раскрытию образов, к активному симфоническому развитию, широкому использованию развернутых форм (вариации, рондо, соната), целенаправленному становлению музыкально-сценического действия от экспозиции, завязки, через сильные контрасты, кульминации к финалу. Активную роль в этом процессе играет и общая полифонизация оперной и балетной музыки. Причем приемы полифонического письма применяются очень разнообразно. Это и законченные формы канона, имитации, фугато и приемы подголосочной, а также линейной контрастной полифонии, которая часто становится действенным средством драматического, сквозного развития, противопоставления образов, интонационных пластов, лейтмотивов, тем, вокальной, хоровой партий, ансамблей, оркестра. Все большую роль в музыкальной драматургии, и в формо-

образовании играют и другие композиционные приемы, средства выразительности: мелодика, ритм, гармония, оркестр (драматургия тембров). Обращение к «малым формам» камерных опер и балетов обусловило поиски, соответствующие новым творческим задачам, драматургических, композиционных форм, интонаций—более лаконичных, концентрированных, способствующих «выразить многое в малом». Нельзя не отметить постоянно возрастающий уровень «технической» вооруженности армянских композиторов.

Как всегда, одной из важнейших и неизменно актуальных проблем является проблема музыкального языка. Сама жизнь, новые задачи, встающие перед искусством, постоянно требуют его интонационного обновления. Эти задачи ставятся особенно остро тогда, когда наступает какой-либо новый этап в развитии данного искусства («интонационные кризисы»—Б. В. Асафьев). Как мы уже говорили, в армянской музыке начало такого нового этапа обычно связывают с рубежом 60—70 годов, и именно тогда и началось то интонационное обновление, которое продолжается по сей день. Кстати, надо подчеркнуть жизненную, социальную детерминированность этого обновления. Важно, чтобы этот процесс проходил органично, естественно вытекая из новых задач искусства, а не умозрительно, абстрактно, по влечению к моде. Одним казалось, что обновление должно основываться исключительно на применении различных новейших, современных систем, композиторских приемов, таких как додекафония, сериальность, алеаторика, сонористика, пуантилизм и т. п. Ортодоксальное, умозрительное применение принципов этих систем, ставших одно время модными, часто приводило не к обогащению, а к «отчуждению» музыкального языка. Но свободное, творческое применение некоторых приемов, закономерностей этих систем, подчинение их жизненно оправданным, реалистическим целям в сочетании с народно-национальными особенностями музыкального языка, с творческим опытом музыкальной классики, давало зачастую интересный художественный эффект и в целом действительно способствовало расширению выразительных возможностей советской музыки. Вспомним в этой связи ряд превосходных сочинений Р. Ицедрина, Б. Тищенко, К. Караева, Д. Канчели, а в армянской музыке—А. Бабаджаняна, Э. Оганесяна, А. Тер-Теряна, Т. Мансуряна и др.

Другие связывали интонационное обновление с обращением к музыке барокко, классицизма, а последнее время и романтизма (своеобразный вариант необахчанства, неоклассицизма, неоромантизма, отмеченные высоким этическим началом, глубокой духовностью, логичностью развития музыкальной мысли)¹.

К концу 70-х и в 80-е годы это проявление «тотального» обновления, особенно захватившее молодых композиторов, постепенно устоялось, было как бы пропущено сквозь «критическое сито». В частности, из новейшей «техники» было усвоено лишь наиболее рациональное, прогрессивное. Но, конечно, основным и наиболее естественным источником интонационного обогащения современной армянской музыки остается народная музыка — неисчерпаемый клад — народное, художественно-образное мышления, живая интонационная летопись жизни, истории, быта, труда, борьбы народа, его мыслей, чувств, идеалов, эстетических представлений. Именно здесь лежит, прежде всего, основа национальной самобытности, своеобразия армянской музыки. Постижение особенностей народного музыкального мышления, интонационного языка получает дальнейшее развитие и вширь и вглубь. В орбиту внимания композитора входят все новые (вплоть до самых древних) пласты музыкального фольклора, начиная от старинных песнопений и более поздних песен — крестьянских, городских, революционных и, наконец, до современных. Причем методы претворения жанровых, ладоинтонационных, метроритмических особенностей народной музыки в композиторском творчестве становятся все более свободными, опосредованными, разнообразными. Композиторы стремятся постичь не только приемы народного интонирования, но и принципы народного музыкального мышления. На путях диалектического единства и органичного взаимодействия народно-интонационной основы, классических (национальных и мировых) традиций и современных новаторских творческих исканий складывается новое музыкально-театральное искусство советской Армении. Ранее (в предыдущих томах) не раз говорилось о различных формах взаимодействия компонентов, входящих в синтетическое целое оперы,

¹ Эти обращения являлись отчасти реакцией на распространение бездуховности, чрезмерной приземленности, анархии, крайней субъективности, господствовавших в некоторых направлениях современной музыки.

балета: музыки, сценического действия, слова, жеста, танца, пластики движения, декоративного искусства, света и т. п. Знакомясь с музыкально-театральными произведениями, созданными за последние десять лет, не можешь не заметить наряду с уже устоявшимися формами и некоторые новые, например: обращение к разговорной прозаической речи, приемам искусства мимов, акробатики, большим самостоятельным оркестровым или хоровым эпизодам, включение в партитуру фонографических записей и т. д.

Углубляется наметившийся ранее процесс переосмысления, драматизации традиционных форм оперного и балетного искусства. Расширяются, обогащаются музыкальные композиционные формы, выразительные средства: мелодические, декламационные, речитативные формы, сольные (от песни, романса—до развитых арий, монологов), ансамблевые (от дуэтов—до многоголосных, хоровых). Отдельные номера, эпизоды, объединяются в картины, сцены. Немало интересного найдено и в области драматургической функции ритма, гармонии, полифонии, оркестра.

О новых особенностях соотношения музыки и поэтического текста могут дать представление речитативные, музыкально-декламационные, распевно-кантиленные эпизоды, например, в опере-балете «Давид Сасунский» Э. Оганесяна, в опере «Землетрясение» А. Тертеряна, в моноопере «Письма Бетховена» В. Бабаяна и др. сочинениях. Расширяются и средства оркестра. Отметим смелое сопоставление групп, мощное туттийное нарастание в «Давиде Сасунском», меткие имитации народных инструментов в «Цовинар», многопластовые тембровые созвучия в «Оресте», «Царе Эдипе», напряженно звучащие оркестровые комплексы, кластеры и т. п. в «Землетрясении» и «Монологам Ричарда III».

Мы говорили о музыкальном «обновлении», но это относится и к театрално-сценическим, режиссерско-постановочным, декоративным решениям, где ощущаются некоторые черты, идущие и от театра Брехта, Станиславского, Меерхольда, традиций бытового, революционного и психологического театра, где порою намечались интересные искания в области хореографии, сценографии. Но в целом эти поиски новых решений протекают недостаточно смело и систематично.

Успешно продолжает развиваться и совершенствоваться мастерство деятелей армянского музыкального театра. В лучших новых операх и балетах, в этих сложнейших ви-

дах музыкально-сценического искусства, подчиненных законам не только музыки, но и театра, чувствуется свободное владение их авторами композицией, драматургией, формой, лепкой образов, массовых сцен, раскрытием характеров героев, музыкально-театральным симфонизмом.

Правда, и здесь не все равноценно. Так, например, ранее отмечались: некоторые стереотипы в характеристике героев, например, в опере «Цовинар», иногда—заметные стилистические «швы», «перепады» в балетах «Маскарад», «Зависть», не всегда достаточно логично заполненное и драматургически обоснованное строение либретто. И надо сказать, что как бы ни был высок общий уровень мастерства авторов опер и балетов, проблема его совершенствования всегда остается на повестке дня как одна из самых актуальных, насущно важных. Причем считаю возможным еще раз подчеркнуть, что мастерство—это не только «техническая» вооруженность композитора, либреттиста, их свободное и уместное владение всеми ресурсами передового современного музыкально-сценического искусства, это и передовое мировоззрение, прогрессивная социальная, эстетическая позиция, глубокое знание жизни, глубина мысли и искренность чувств, способность к широте художественных обобщений и образной конкретности мышления.

Достижения армянских композиторов в области создания новых музыкально-театральных произведений, несомненно, значительны и убедительно свидетельствуют об активности их творческих устремлений, исканий. Однако, при всем этом, надо сказать, что они все же еще не во всем отвечают все возрастающим требованиям, предъявляемым к искусству—в том числе и музыкально-сценическому—временем, народом, партией. Еще много актуальных тем, выдвинутых нашим временем, остается вне внимания композиторов. Среди них, например, такие важные, как покорение космоса, международная солидарность в борьбе против империалистической экспансии, жизнь и свершения наших воинов: не созданы еще оперы о подвиге советского народа в годы Великой Отечественной войны, об участии сынов армянского народа в борьбе французского Сопротивления против фашистских захватчиков, и, может быть, об участии французских летчиков (эскадрилья «Нормандия») в битве советского народа против немецко-фашистских войск. Вряд ли есть необходимость перечислять в этой связи возможные темы, связанные как с прошлым, так и с современностью.

Композиторам, либреттистам необходимо пристальной всматриваться в окружающую жизнь, познавать ее процессы, тенденции развития, рожденные ею животрепещущие проблемы, более внимательно и чутко постигать внутренний духовный мир нового человека... И сама действительность тогда подскажет новые творческие проблемы, новые темы. Композитор, либреттист, разумеется, здесь важнейшие фигуры, но большое значение в этом процессе имеют и искренняя заинтересованность, активное участие и творческая помощь Союзов композиторов, писателей, и, быть может, особенно Театра оперы и балета им. А. А. Спендиарова. К сожалению, этот выдающийся очаг национальной музыкально-театральной культуры, сыгравший огромную роль в становлении и развитии армянского оперного и балетного искусства, в последнее время как-то отгородился от этой функции, от своего участия в решении этих задач, имеющих важное государственное значение. Допустимо ли, чтобы из 20 опер и балетов, созданных армянскими композиторами, за последние 10—15 лет (среди которых были и очень интересные, новаторские, способные внести заметный вклад в советское музыкально-театральное искусство) на сцене этого театра увидели свет ramпы лишь одно-два произведения. Театр обязан и сам заинтересованно участвовать в создании новых опер, балетов, в экспериментировании, помогать авторам, делить с ними риск, горечь неудач и радость творческих открытий. Такова была прекрасная традиция Театра оперы и балета им. Спендиарова. Не будь ее, быть может, не было бы и таких опер, балетов, вошедших в «золотой фонд» национального музыкального театра, как «Аршак II», «Ануш», «Алмаст», «Лусабацин», «Давид Бек», «Намус», «Арцваберт», «Гаянэ», «Вечный идол», «Антуни», «Огненное кольцо» и многие другие.

Допустимо ли и то, что многие из произведений армянских советских композиторов, шедшие на сцене театра, по непонятным причинам выпали из его репертуара. Вряд ли это способствует созданию стойкого интереса публики к произведениям советских авторов, и не рождает ли это своеобразного отчуждения от автора. Положение должно быть срочно исправлено, и в репертуарную политику театра внесены коренные изменения. Хочется надеяться, что прославленный Академический театр оперы и балета им. А. А. Спендиарова не только возвратит свою былую роль в обогащении репертуара новыми, значительными в идей-

но-художественном отношении произведениями советских авторов, но и достигнет в этом отношении новых высот. В апреле 1986 года состоялся VII съезд Союза композиторов СССР, где были подведены итоги пятилетнего периода развития советской музыкальной культуры. Разумеется, на нем шла речь и о музыкальном театре.

В связи с выступлением на съезде председатель Союза композиторов Армении Э. Мирзоян говорил: «Удивительно ли, что в этих условиях нашим композиторам приходится ждать годы и годы, чтобы увидеть свою оперу или балет на сцене. Работа же без реальной перспективы «живого звучания», без заинтересованности исполнителей не вдохновляют авторов».

XXVII съезд КПСС подчеркнул громадную роль искусства в дальнейшем социалистическом строительстве страны, в духовном, нравственном обогащении народа, в его приобщении к высоким художественным ценностям. В этой связи и перед армянским музыкальным театром встают новые, все более важные и ответственные задачи. И нет сомнения, что деятели музыкально-сценического искусства республики приложат все усилия, чтобы поднять свою работу, свои творческие искания и достижения на новый уровень требований, выдвинутых партией, народом, временем, требований, соответствующим происходящему во всей нашей стране процессу перестройки, демократизации, утверждения творческого начала, учета человеческого фактора.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАССМАТРИВАЕМЫХ В КНИГЕ ОПЕР И БАЛЕТОВ

К ГЛАВЕ I

Опера «НАВСТРЕЧУ СОЛНЦУ» А. Тертеряна
Либретто Т. Левоняна (по Е. Чаренцу)

В полумраке—с трудом различимый бледный диск, освещающий бесконечность, где плывут в дымке облака. На сцену выходят люди, которые с тревогой следят за игрой теней на солнце. На нем виднеется символ насилия: дверь от темницы, которая, постепенно увеличиваясь, железной решеткой закрывает все солнце. Виднеются человеческие тени—ассоциативные картины угнетенного многовековым страданием человечества. Видно, как они шагают за железной решеткой.

Народ на сцене отождествляется народу на солнце. Человеческие тени множатся, в их руках появляются факелы и оружие... Солнце постепенно начинает пламенеть... Тени достигают гигантских размеров, и решетка разлетается на куски. Начинается марш толпы.

Из толпы выходит женщина, гордая, воодушевленная, она поет о силе, сплоченности, стремлении масс. И тут же видны жестокие истязания, которым банда контрреволюционеров подвергает восставший народ. Но революцию не одолеть. На том месте, где пал один восставший, возникают десятки. Банда убийц в ужасе отступает. И снова марш народа на фоне городов, сел, железнодорожных узлов.

Поэт, охваченный было иллюзией личного, отрешенного от событий века, счастья, постигает, что высший смысл поэзии—в слиянии с народом и его борьбой. Революционное движение захватывает в своем нарастающем порыве всех—мужчин и женщин, молодых и старых, страдающих и влюбленных. На переднем плане один протягивает руку другому, и это рукопожатие солидарности с молниеносной быстротой передается всем. Это движение превращается в танец, в марш, выражающие силу, подъем, непобедимую мощь. Последняя борьба умирающего мира. Ряды народа крепки и сильны.

Телебалет «НЕИСТОВЫЕ ТОЛПЫ» В. Бальяна
Поэтический текст Е. Чаренца*

I

Всем, близким и далеким, всем, моим товарищам, бойцам,
Далеким солнцам и мирам,
Всем тем, чьи души в непроглядной мгле
Горят, чтоб мрак развеять на земле,
Где рядом жизнь и смерть, как тьма и свет.
Их душам жертвенным—привет, привет!

* Пер. М. Павловой.

II

Был вечер от огня багряно-ал,
Вдали закат багровый, догорал,
Как яд, из солнца выжатый, ползла
Над полем окровавленная мгла.
Как яростный пожар, пылал закат,
И солнце изрыгало кровь и яд.

III

Здесь, в этом поле без границ, закатным залитым огнем,
Неистовые толпы бой, смертельный бой вели с врагом.
Из городов и деревень, степей далеких, ближних сел
Они с надеждой шли сюда.

VII

Сражаясь, шли они вперед в огнях последнего луча,
И суежилась смерть вокруг, в полях вечерних хохоча,
И пела песнь свою, смешав со свистом пули своей напев,
И толпы двигались вперед, боязнь и боль преодолев.
Все было песней—каждый взгляд и сердце каждого бойца,
Подобно утренней заре, горели пылкие сердца,
И солнца старого закат был словно песня над землей,
И с несней все так же шли неистовые толпы в бой.

IX

«... Из городов, степей и сел, со всех концов родной земли
Надежды полные сердца на это поле мы несли.
Здесь бой сейчас, и смерть, и мрак, но не сгибаясь под огнем,
Как знамя красное, сердца навстречу смерти мы несем.
Тысячелетний солнца шар окрасил красным наш поход,
Нам в этот час вечерний мир кровавую улыбку шлет.
С восторгом в сердце бьемся мы, нам песня облегчает шаг,
Встал против нас весь старый мир, как наш тысячелетний враг.
Но мы идем, и смерть сама с улыбкою встречает нас—
Сегодня многих здесь, увы, ждет их последний грозный час.
Как наша красная тоска, он беспощаден, этот бой,
Стреляй, стреляй же во врага, неистовый товарищ мой!..»

XV

Средь темной ночи их душа сама, как эта ночь, темна.
С какою огненной тоской восхода солнца ждет она!
В огромном сердце их туман, но в том тумане есть просвет,
Где голубые небеса и горизонту края нет...
В их ясных голубых глазах, покрытых сумраком ночей,
Сто тысяч зорь, сто тысяч утр, сто тысяч солнечных лучей...
В их мышцах—мощь сырой земли, она дала им столько сил,
Им стоит только пожелать—изменятся пути светил,
Им стоит только пожелать—и столько совершат чудес:
Взметнут планеты в небеса, иль солнце уберут с небес!
Железным мужеством сильны, не знающим пути назад,
Неистовые толпы мир
На новый лад преобразят!

Опера «ЦОВИНАР» Г. Ахиняна

Либретто В. Багратуни и В. Шахназаряна
Поэтический текст В. Давтяна

Древний Урартский фриз, с изображением царя Аргишти I, сидящего на льве. Под фризом, как пасть льва, открыт вход в тоннель. Кончилась смена. Из тоннеля появляются строители. С ними Цовинар, Зарэ, Василий, Вахтанг. Рабочее общежитие. Ребята после работы отдыхают. Бригадир Василий поет о родном Доне, веселый Вахтанг—о кахетинском вине. Заходит начальник смены Баграт и поднимает всех на работу. Лишь Зарэ, устав от трудной работы, решает оставить забой и уехать домой.

Времянка... Баграт и Цовинар рассматривают и обсуждают проекты стройки. Цовинар на берегу озера. Она слышит издали голос разбушевавшейся стихии. Начинается буря. Бушует ураган. Цовинар спешит сообщить товарищам о приближающейся опасности. Покинувший стройку и товарищей, Зарэ—в горах. Встречаются Зарэ и Цовинар, которая обвиняет его в малодушии и жалеет, что полюбила недостойного человека. Зарэ тщетно уговаривает ее вместе уехать в город. Внезапно раздается страшный взрыв. Зарэ бросается назад к забую, чтобы спасти своих товарищей. Вместе с другими рабочими он начинает копать землю. Они спасают товарищей, оказавшихся в обвале. Опера заканчивается радостным хором строителей—победителей природы, гимном свободному труду.

Балет «ЗАВИСТЬ» Ст. Шакаряна

Либретто Т. Искусдаряна и М. Мартиросяна

В таинственной тишине лаборатории молодые физики Шушан, Заруи, Ваич и Сурен готовят к опыту сложнейшую аппаратуру. Но внезапно успешно начатый эксперимент прерывается, машина выходит из строя. Молодые ученые-физики в тревоге: в чем причина неудачи, катастрофы?

Этот вопрос мучает всех участников драмы: и влюбленных Шушан и Сурена, и Заруи, глубоко страдающую от неразделенной любви к Сурену, и Ваич, влюбленного в Заруи.

Сложный клубок человеческих отношений еще более запутывается, когда в душе Сурена появляется зависть к другу, коллеге, нашедшему тайну неудачи в эксперименте. Коварна и бесплодна зависть, она иссушает умы и сердца слабых духом людей. Она не знает жалости, дружбы, любви, когда человек один на один с ней.

Может случиться непоправимое: одержимый завистью Сурен полон злобы, мести; он запутывает схему приборов. Но образы друзей перед его глазами, они—живой укор совести.

Сурен борется с завистью, он побеждает ее.

Нельзя остановить торжество разума и духа.

К ГЛАВЕ II

Опера-балет «ДАВИД САСУНСКИЙ» Э. Оганесяна
Либретто В. Галстяна и Э. Оганесяна

(по мотивам армянского народного эпоса)

Народ Сасуна славит великих героев-богатырей Сасунского рода.

Празднество. Народ Сасуна ждет рождения нового сасунского богатыря—Давида. Трудовой народ, веками подвергавшийся набегам мсырских государей, связывает с рождением Давида надежды на свободу и независимость.

Хор повествует о странствиях Мгера Старшего, о том, как царица Мсыра Исмил-хатун сладкими речами, вином и лаской завладела Мгером и родила от него наследника мсырского престола—Мсра-Мелика.

Раскаявшийся Мгер возвратился в Сасун, но Армаган, его жена, поклялась сорок лет не впускать к себе Мгера... Однако Сасуну нужен наследник-богатырь, способный после Мгера Старшего противостоять Мсырскому царству. Народ требует: «Мгер, Армаган, будьте мужем и женой, и да родится сын у вас!»

Приветствуемый сасунцами, рождается Давид. Родители Давида, нарушившие клятву, погибают. Народ прощается с Мгером и Армаган...

...«Давида взял Дзен-Оган, стал для него отцом. Все жены города Сасуна дитя хотели накормить, но младенец груди ничьей не брал.—Что же нам делать? Как нам дитя спасти? В Мсыре, где Мгер прожил семь лет, кормилица есть для Давида!»

И Давида отправляют в Мсыр, к Исмил-хатун.

Исмил-хатун в своем дворце приветливо встречает Дзен-Огана с младенцем Давидом.

Мсра-Мелик встревожен добротой матери: «Мать, Давид чужеземец, не давай ему груди своей!» Но у Исмил-хатун свои расчеты: вырастет Давид и будет помощником Мсра-Мелику, а вместе они завоюют весь мир!

Мсра-Мелик проводит свои дни в военных играх, готовится к походам и завоеваниям. Порой его развлекают прекрасные танцовщицы: мсырские, нубийские, кабилские.

Давид растет не по годам, а по дням. Простодушный и добрый, он заводит игры с мсырскими княжичами, но сталкивается с их высокомерием. Давид начинает армянский традиционный танец «Кочари», хочет вовлечь в танец и княжичей, но они дразнят его. Эта насмешка кончается для них печально, ибо сила Давида огромна...

Давид хочет принимать участие в военных играх Мсра-Мелика, но Мелик не допускает его к играм. Юный Давид выхватывает палицу Мелика и забрасывает ее дальше всех. «По городу гром прошел, перепугался люд городской. Мелик сказал: «Эгей! Это упрямый сасунский род! Чую, нас он в беду вовлечет. Этак отымет Давид и царство мое. Я должен его убить!» Но Исмил-хатун заступается за Давида—ведь он еще дитя.

Мелик понимает, что Давид в дальнейшем будет помехой его честолюбивым замыслам. «Пусть Давид пройдет под моим мечом!» Исмил и Козбадин уговаривают Давида в знак примирения исполнить повеле-

ние Мсра-Мелика. Но Давиду слышится сасунская песня: воспользовавшись смертью Мгера Старшего, войска Мелика нагрянули в Сасун, опустошили город, разорили землю, увели в плен сасунцев... Возмущенный коварством Мелика, гордый Давид отказывается пройти под мечом.

Чмышник-султан, прекрасная царица города Чмышк, подвластного Мсра-Мелику, задается целью соблазнить Давида, подчинить его Мсыру.

Из Сасуна доносится мощный голос дяди Давида, Дзенов-Огана. Огану приснился недобрый сон: взошла Мсыра звезда и поглотила звезду Сасуна, лишь бог знает, жив Давид или нет!.. Голос Огана, голос сасунской земли, оказывает на Давида могучее воздействие. Давид покидает Мсыр и возвращается в родные сасунские горы.

Мсра-Мелик отправляет в Сасун сборщиков податей, снаряжает военный отряд во главе с Козбадином: Давид должен быть наказан!

В Сасуне бесчинствует мсырский отряд. Сасунцы надеются на скорое возвращение Давида.

Возвращается Давид. Он разбивает мсырский отряд, изгоняет сборщиков податей, выпроваживает Козбадина, возвращает народу добро. Наступает мир.

... Весть о подвигах Давида и его богатырской силе разнеслась далеко. Дошла она и до Хандут, дочери царя Капуткоха. «Краса Хандут весь свет объяла. И царь персидский Шапук руки ее просил. И сорок витязей сватались к ней. Но сказала Хандут: «Если кто для меня, так Давид, никто другой, как Давид!» И гусаны-сказители указывают ей путь в Сасун.

Хандут бросает Давиду золотое яблоко—символ любви и супружества. Сасунцы ликуют.

Но не будет в Сасуне покоя и счастья, пока есть Мсра-Мелик. Старая крестьянка наставляет Давида: «Мелик готовится в поход на Сасун! Требуй у Огана Меч-молнию отца твоего, Мгера!» К старой крестьянке присоединяется сасунская невеста: «Давид, требуй ратные доспехи Мгера! Требуй Меч-молнию!»

В Мсыр возвращается Козбадин с остатками своего отряда. Мсра-Мелик разгневан. Козбадин оправдывается—удальцом стал этот Давид, других таких удальцов нет.

Мсра-Мелик решает: «Война! Разгромлю Сасун, разрушу, чтоб имени «Сасун» не слышал мир. Все, кто носит оружие, да придут! Война!»

Исмиль-хатун встревожена: «Сын, не ходи в Сасун, не ходи на Давида войной!» Но Мсра-Мелик непреклонен. Начинается нашествие на Сасун.

Войска Мсра-Мелика вторглись в пределы земли сасунской. Страшен разгул захватчиков. Народ Сасуна в смятении: «Давид! Эй-вах, Давид! Требуй у Огана ратные доспехи Мгера! Требуй Меч-молнию! Сасунский буян, репоед Давид! Требуй Меч-молнию!»

Давид понимает, что пастушеский посох и охотничий лук ему не помогут, даже при его недюжинной богатырской силе.

Дзенов-Оган сомневается, не хочет открыть тайну доспехов и оружия Мгера. Уж слишком молод Давид! Достоин ли он силы и славы отца своего? Совладеет ли Давид с оружием Мгера? Но Огану приходится уступить настойчивому требованию народа. Давиду вручают Меч-молнию.

Давид врывается в стан врага, рубит и крушит войско Мелика. Тогда к Давиду обращается Старый мсырский воин: «Давид! Ведь это—люди, существа живые! Они—обездоленный, бедный люд! Мы не враги тебе! Мелик насильно нас привел. Твой враг—Мелик! Давид отвечает Старому мсырскому воину: «Ну, старик, хорошее слово ты мне сказал,—исполню слово твое!»

Мелик и Давид готовятся к поединку. Каждый из них должен нанести по три удара. Давид великодушно уступает Мелику, как старшему, право первому нанести удары. Три могучих удара наносит Мсра-Мелик по Давиду. Земля содрагается от них. Но Давид несокрушим.

Наступает очередь Давида, он готовится к удару. Из шатра Мсра-Мелика выбегают мсырские танцовщицы, в вихревом танце они преграждают путь Давиду. Появляется Чмшчик-султан, которая просит Давида пощадить Мелика и отказаться от первого удара. Давид уступает... Вторично Давид готовится к удару, но на этот раз путь ему преграждает Исмил-хатун: «Давид, я кормила тебя, я поила тебя, подарил тебе этот удар!» Давид снова уступает... Ему остается право лишь на один-единственный удар по Мелику.

Мсра-Мелик приглашает Давида в шатер, уговаривает: «Сядь, отдохни, помиримся, поговорим!»

Давид простодушно принимает приглашение и становится жертвой коварства Мелика.

«Железная с кольцами сеть натянута в яме была, и в кольца те попал Давид и вырвать рук и ног из них не мог!»

«В тот вечер Давид к Хандут не вернулся. Подумала Хандут, что Давида убили, скорбь о Давиде сердце сожгла. Оделась Хандут, пошла: «Пойду, Давида тело земле предам». Дзенев-Оган тоже уверен, что Давида нет в живых: «Жена, убили Давида!» Сасунцы оплакивают Давида, клянут свою горькую участь: «Эй-вах! Давида убили... Придут чужеземцы, разрушат Сасун, сасунский народ в плен возьмут...»

Давид в заточении, в железных цепях. До него доносятся скорбные песни сасунцев. Он слышит клич Дзенев-Огана: «Эгей, Давид! Ты жив или нет? Эгей, Давид, вставай, встряхнись!» И тогда «встряхнувшись», рванулся в цепях Давид,—вместо ямы открылось поле перед ним».

Разорвав цепи и вырвавшись на волю, Давид устремляется к Мсра-Мелику. Он наносит ему сокрушительный удар. Мелик повержен в прах. Отныне Сасун навсегда свободен и независим. Исмил-хатун оплакивает Мсра-Мелика.

Чмшчик-султан просит Давида вернуться к ней. Давид отвергает ее. «Не смешаю я с правдой лживое, скверное—с чистым».

Хор сасунцев поет:

Идите по домам, сидите у себя спокойно.

Не вздумайте ходить войной на Сасун!

Коль нападете вновь на нас, то знайте:

По чести встретит вас Давид,

Вас Молния-меч сразит!

Остатки мсырского войска вместе с Исмил и Чмшчик навсегда покидают Сасун.

Сасунцы торжествуют. Давид выполнил завет своего отца Мгера: победил Мсра-Мелика, дал родному Сасуну свободу, мир, благоденствие. Звезда Сасуна вновь сияет и никогда уже не погаснет!

Народ Сасуна славит своего героя-богатыря Давида Сасунского. Тысячу лет гусаны-сказители будут слагать бессмертные песни о Давиде Сасунском.

Опера «ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ» Эдгара Оганесяна
Либретто по мотивам Пушкина

Военный лагерь русских войск на фоне городских строений Арзрума (Эрзерума). Командующий русской армией граф Паскевич прикрепляет большие знаки отличия генералу Раевскому, армянскому вонну добровольцу Артемию и другим участникам победного штурма Арзрума. Он вручает также турецкую трофейную саблю А. С. Пушкину.

Петербург. Зал во дворце. Высший свет столицы. Звучит полонез. Танцы, оживление. Царь приветствует появление Пушкина. На его вопрос: «Пушкин, что теперь пишешь?»—поэт отвечает: «Историю Пугачевского бунта».—«Я сам буду твоим цензором»,—говорит царь. Генералу же Бенкендорфу поручает наблюдать и руководствовать своими советами...

Наплывом сменяется действие. Репрессии над декабристами, с одних срывают погоны, других под конвоем уводят, здесь же жены декабристов. Под виселицей Рылеев и другие. И вновь дворец. Бенкендорф сообщает царю о том, что Пушкин и Грибоедов были в переписке с декабристами. Пушкину отказано в выезде за границу, Грибоедов же «сысылается» в Персию («полномочным министром России»). На балу появляется Натали Гончарова. Царь танцует с ней, танцующий высший свет становится между Пушкиным и Н. Гончаровой. Поэт стремится вырваться: меняются декорации, Кавказ. И как крик отчаяния Пушкина—стихи «Кавказ». (Ариозо «Кавказ подо мною, один в вышине...»).

В горах Пушкин встречает арбу с гробом Грибоедова. В памяти поэта встает многое, связанное с Грибоедовым. Ссылка Грибоедова в Персию, его женитьба на Нине Чавчавадзе. Желая успокоить Грибоедова, сосланного царем на дипломатическую должность в Персию, Пушкин произносит: «Ваша комедия «Горе от ума» поставила Вас наряду с первыми поэтами России! Но ведь и Ваш Туркменчайский трактат уже вошел в историю.!» И словно в ответ—ариозо Грибоедова о Туркменчайском трактате, об освобождении двух областей (Эриванской и Нахичеванской), о возвращении на родину сорока тысяч армян и т. д.

Тегеран. Двор русского посольства. Группа армян, ожидающих решения о репатриации. Хор тихо, задумчиво поет «Река Аракс помельчала...» Появляется А. С. Грибоедов в парадном мундире посланника. Обращаясь к армянам, он радостно сообщает, что, согласно Туркменчайскому договору, всем им дается право возвратиться на родину, в Армению. Под звуки зурны и барабана армяне покидают Тегеран.

Нина читает новые стихи Грибоедова. Его нежные признания жене. Две армянки из гарема Аллар-хана ищут спасения в русском посольстве. Грибоедов отправляет Нину, двух армянок, Артемия в сопровождении конвоя в Тавриз. Нападение персов на русское посольство. Бой, гибель Грибоедова.

Армения. Пушкин восторженно взирает на горы, равнины древней страны.

Лагерь Паскевича при Евфрате. Мужской хор за сценой поет народную патриотическую песню, знакомую нам про Прологу первого дей-

ствия. Артемий приветствует Пушкина. Армяне подносят Пушкину хлеб-соль. Встреча Пушкина с Н. Н. Раевским. Артемий и русские солдаты раздают оружие армянам добровольцам. Граф Паскевич объявляет поход на Арзрум.

Взятие Арзрума. Русский марш, батальные сцены—фрески. «Полки с развернутыми знаменами и с музыкой пошли на Арзрум..!» (Пушкин). Сраженный, падает русский знаменосец. Артемий подхватывает знамя, водружает на возвышенности, но сам тяжело ранен... Девушка-армянка склонилась над русским знаменосцем.

Арзрум. Пушкин у Раевского, в его палатке. Перед мысленным взором Пушкина проходят все прошедшие события. Повторяется сцена вручения Пушкину трофейной сабли. Отвечая на вопрос графа Паскевича, не устал ли он, поэт отвечает: «Но я видел блистательный поход. И здесь я видел моих друзей—Раевского, Вольховского, Пушина...»

Государь император недоволен поведением генерал-майора Раевского, «позволяющего себе общаться с лицами, принадлежащими к «злоумышленному обществу». Приказ—подвергнуть его аресту. Царь недоволен странствием Пушкина за Кавказом и посещением Арзрума. Граф Паскевич советует Пушкину—«великому поэту России»—немедленно покинуть Арзрум! («Здесь небезопасно»).

Финал. Пушкин медленно удаляется, поднимается все выше в горы.

К ГЛАВЕ III

Балет «МОНОЛОГИ РИЧАРДА III» А. Тертеряна
Либретто В. Галстяна (по Шекспиру)

Ночь, зажигаются фонарики. Колокольные перезвоны, светает. Смена караулов у дворца. Дождь. Выход и монолог Ричарда.

Проклятие Маргариты. Время убийства, преступлений, ужасов.

Трон, на нем король Генрик VI. Убийство Генрика VI. Паника во дворце. Похороны короля. Дуэт обольщения Ричардом леди Анны.

Алые и белые тянут друг у друга корону. Эдвард водружает на голову корону, Кларенса уводят. Убийство Кларенса. Путь Ричарда к трону очищен.

Ричард и Анна. Смерть Анны. Разгул Ричарда, Ричард—святоша. Ричард—король. Монолог Ричарда. Совесть Ричарда. Сумасшествие Ричарда. Хохот Ричарда, хохот оркестра, шушуканье толпы. Смерть Ричарда. Звуки клавесина. Ничего не произошло. Бег истории, времени продолжается.

Опера «ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ» А. Тертеряна
Либретто Герты Штехер
(по новелле Герберта фон Клейста)

Действие происходит в XVII веке... Ночь, городская пустынная площадь. В клетке, в ожидании казни, закованная в цепи, сидит молодая женщина. Тишина, лишь издали слышны звон колоколов, хор ожидающих. Несчастливая женщина, обвиненная за прелюбодеяние в монастыре со своим бывшим учителем, осуждена на смерть. В ее памяти как бы проходят история их любви, учиненный над ними жестокий суд.

И она мысленно оправдывает себя и возлюбленного, произносит: «Но я же любила его!»

Светает, на площади появляется глашатай, объявляющий о начале казни—ритуале, «представлении». Собирается разноразношерстная толпа людей, проходят уличные бродячие музыканты, танцоры, разыгрываются маленькие сценки, вызывающие хохот, слышны хоры карликов-уродов, возгласы монахов, требующих казни. Звучание колоколов все разрастается. В кульминационный момент, когда секира уже занесена над несчастной..., начинается землетрясение! Разверзлась земля, рушатся здания, разбегаются, гибнут люди, слышатся крики ужаса, возгласы отчаяния, стоны. Казнь не свершается.

Сквозь дым, дождь появляется возлюбленный. Он был заточен в тюрьму, теперь рухнувшую. Он полон страданий, винит себя в трагической судьбе любимой. Но, не веря своим глазам, видит приближающуюся к нему возлюбленную. Они вновь друг с другом, они счастливы. Люди, спасшиеся от землетрясения, познавшие ужас смерти и радость жизни, поют гимн: «Жить, жить, мы будем жить!.. Небо послало нам спасение». Глашатай, ранее возвещавший о начале казни, теперь сообщает о начале богослужения. Слышатся хвалебные гимны. Среди поющих и голос героини, он звучит особенно вдохновенно. Начинается проповедь священника; он говорит, что землетрясение послано как кара за грехи земных, напоминая о греховном поступке молодой женщины и учителя. С криками: «Здесь безбожники» толпа в неистовстве, в безумии набрасывается на несчастную женщину и убивает ее. В дальнейшем, осознав содеянное зло, в ужасе толпа постепенно расходится. Наступает тишина. Лишь в отдалении слышатся интонации ее пения, звуки дождя, словно смывающего всю скверну жизни и как бы несущего с собою вечное весеннее обновление.

К ГЛАВЕ IV

Опера «ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ» Ю. Казаряна

Либретто Г. Чигинова

1918 год. Первая мировая война. На передовой позиции—офицер санитарных войск Эрнест Хемингуэй и итальянский солдат. Сильный взрыв отбрасывает солдата на землю. Эрнест подходит к нему, чтобы помочь. Он потрясен: солдат мертв. Эрнест проклинает войну. Он поднимает солдата, встает во весь рост, и, как бы выражая свой протест против зла и насилия, выносит его с поля боя.

Вдали появляется символическая фигура человека, втыкающего в землю деревянные кресты. «Война не щадит никого!»

Палата полевого военного госпиталя. На койках лежат раненые. Среди них—Эрнест Хемингуэй, пожилой полковник, солдаты—Моретти и Гвинчелли. Они осуждают войну и тех, кто на ней наживается. Эрнест рассказывает о своем ранении. В палату входит Луиджи—молодой, красивый офицер итальянской армии. Он поздравляет Эрнеста с наградой за подвиг. Заметив находящуюся в палате медсестру Бетти, Луиджи советует Эрнесту обратить на нее внимание. Эрнест признается, что Бетти нравится ему. Угощая присутствующих коньяком, Луиджи предлагает тост за любовь. Солдат Гвинчелли сообщает всем о том, что он оперный певец и после окончания войны мечтает выступить в «Ла Скала». Моретти подшучивает над ним. В доказательство Гвинчел-

ли поет, пуская «петуха». Все смеются, аплодируют ему. На шум входит медсестра. Она просит Луиджи покинуть палату.

Ночь. В палате спят раненные, не спит лишь Эрнест. К нему приходит Бетти. Эрнест признается ей в любви. Бетти также любит Эрнеста, но тревога не покидает ее—любовь на войне всегда трагична. Вскоре Бетти переводят на другой фронт. Влюбленные разлучены, и единственным средством их общения стали теперь только письма. В них все: от пылкого признания до нелепого конфликта. Эрнест в отчаянии. Жестокая судьба разлучает его с Бетти навсегда.

Кафе на небольшой городской площади. За столиками—люди богемы. Идет веселое, шумное застолье. В кафе входит Эрнест Хемингуэй. Компания молодых людей приветствует его. Эрнест присоединяется к друзьям. Это—так называемое «потерянное поколение», прошедшее войну. Травмированные и опустошенные, они постоянно ищут развлечений, чтобы забыться. Эрнест удивлен. Он не разделяет их настроений.

Входит цветочница с корзиной, полной роз. Она дарит людям радость и цветы. Один из молодых людей грубо отталкивает ее от себя. Цветочница падает. Эрнест возмущен жестокостью. Он ударяет пьяного по лицу. Начинается потасовка. Эрнест покидает кафе. Пьяного выталкивают на мостовую, но тот вновь врывается в кафе.

Тем временем его дружок, сорвав со стены картину, вырезал ножом ее полотно, а затем приставил огромную раму к обезображенному облику пьяного. Тот застывает в фашистском приветствии. Присутствующие в ужасе.

Выхваченный из темноты ярким лучом света, появляется Эрнест Хемингуэй. Он гневно произносит монолог, обличающий фашизм.

Испания времен гражданской войны. Отряд республиканцев ведет подготовку к взрыву моста. Приказ должен быть выполнен даже ценою жизни... Народ чтит память погибших. «Герои стали частицей испанской земли, и те, кто достойно сошли в нее, достигли бессмертия». «Вы знаете, чего бы мне хотелось?»—обращается Эрнест Хемингуэй к людям.—Чтобы никогда и нигде не убивали больше никого. Смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем человечеством. А потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол: он звонит по тебе».

«Ла Вихия»—усадьба Э. Хемингуэя близ Гаваны. Вокруг дома—тенистый сад с экзотическими растениями, которыми так богата Куба. На террасе—Эрнест, его жена Мэри и их кубинские друзья. Эрнест танцует с ними веселый кубинский танец. Он рад друзьям и уверен, что самый сильный человек на свете тот, у кого такие надежные друзья. Пока Мэри угощает гостей холодным кокосовым молоком, Эрнест шутиливо рассказывает историю их женитьбы. Входит старый рыбак Грегорио. Он недоволен недавней ловлей крупной рыбы в океане. Но Мэри считает, что Грегорио настоящий герой: кругом акулы, а он, прыгнув в воду, сумел вогнать крючок поглубже и поймал лучшую рыбу. Появляется Роберто. Он сообщает о приезде американского журналиста. Это Гарри, с которым Эрнест подружился еще в Испании. Радушные хозяева рады гостю. Гарри рассказывает о своем намерении написать правду о молодых повстанцах, воюющих в горах Сьера-Маэстра. Эрнест приветствует это решение. Он верит в победу революции.

В дом внезапно врываются солдаты тирана Батисты. Они ищут двух крестьян-революционеров. Обыскав дом и пригрозив всем присутствующим, солдаты удаляются. Эрнест оскорблен и подавлен. Громко, почти зловеще кричит он вслед солдатам: «Меня не сломить! Я счи-

таю себя кубинцем и всегда буду помогать «барбудос»¹. Мэри успокаивает Эрнеста: он еще много прекрасных книг подарит людям. Надо бороться и выстоять.

Рабочий кабинет Э. Хемингуэя. Эрнест в раздумье. Он не в состоянии написать ни строчки. Такого не бывало никогда. В его воображении предстают его бывшие жены—Хедли, Полин, Марта. Ему казалось, что он был счастлив с ними. Но это была лишь иллюзия: каждая последующая жена усугубляла его одиночество. Женщины, которых он любил, не могли понять настоящего и самого большого счастья для писателя—творческого. Конфликт с воображаемыми женами обрывается. Они исчезают. Озаренная пламенем, у камина появляется девушка, словно сошедшая с картины старинного мастера. Это Адриана Иванчич, ей девятнадцать лет. Ее молодость и красота пробудили в Эрнесте глубокие чувства, придали ему прилив новых творческих сил. Эрнест благодарит судьбу за встречу с Адрианой. Это его последняя любовь, которая вновь вдохнула в него жизнь, помогла услышать биение большого сердца моря.

Рыбацкий поселок Кохимар. Берег океана. Раннее утро. Множество людей идет к берегу, таща мачты к своим лодкам. Звучит песнь кубинских рыбаков. На берегу, готовясь к выходу в море, старый рыбак Сантьяго и мальчик Маноло чинят сеть. Маноло просит Сантьяго взять его на ловлю рыбы. Сантьяго не хочет рисковать. Появляются три рыбака. Они обсуждают предстоящий лов, надеются на удачу. Они не разделяют мнения старого рыбака о щедрости моря: «Море—наш враг и соперник»,—считают они. Рыбаки удаляются. Сантьяго и Маноло стаскивают лодку в воду. Старик, сев в лодку, выводит ее из гавани. На берегу остается мальчик. Он желает старику удачи.

Старик поймал на крючок самую большую рыбу, какую он когда-либо видел. Но рыба не сдавалась. Не теряя сил, она, как на буксире, тянула лодку старика далеко в океан.

Долго продолжалась борьба старика с рыбой. В трудные минуты он вспоминал о мальчике, который очень помог бы ему, если бы был с ним вместе в лодке. В конце концов старику удастся подвести уставшую рыбу к лодке, загарпунить ее и привязать. Теперь он отправится в далекий обратный путь. Но тут его настигают акулы, учуявшие издали запах крови. Старик ведет бой с акулами. Из всех сил наносит он удары веслом, багром, дубинкой. И все-таки акулы съедают у него рыбу, оставив только скелет. Борьба изнурила старика. Теперь ему все равно, лишь бы поскорее добраться до родного берега. Изнемогая от усталости, старик выбирается на скалистый берег. Падает, встает. Пытается идти дальше. Но это превыше его сил.

На берегу мальчик Маноло. К нему медленно подходит Эрнест Хемингуэй.

Хемингуэй. Я бросил вызов стихии и судьбе.
Но ничего на свете не дается легко.
Устал. Человек один не может...

Маноло. Кто же тебя победил, старик?

Хемингуэй. Никто. Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения. Человека можно уничтожить, но его нельзя победить.

Маноло. Теперь мы будем вместе. Я принесу тебе счастье.

Хемингуэй. Ты верный друг, Маноло. Ты—моя юность и надежда.

¹ Барбудос (исп.)—бородачи.

Опера «СЕВЕРНОЕ СИЯНИЕ» Ю. Геворкяна

Либретто В. Давтяна

(по мотивам романа Хачатура Абовяна «Раны Армении»)

Действие происходит в Армении в начале XIX века.

Солнечный летний день. Веселый праздник Вардавар. Девушки танцуют, ведут хороводы, шутливо обливают водою подвыпившего гзыря, Костана. Среди них красавица Такуи. Но у нее тревожно на душе; она грустит о своем возлюбленном Каро, который находится в горах, в отряде смельчака Агаси, борющегося против гнета персидского сардара. Каро должен скоро приехать, и они поженятся. Вдали слышится приближающийся конский топот... Но, оказывается, это не Каро, а ферраши сардара. Они насильно разбирают девушек, а сопротивляющуюся Такуи похищают для гарема сардара. Среди общего плача и стенаний появляется Агаси со своим отрядом. В короткой схватке он убивает главного ферраша. Узнав об этом, отец Агаси, страшись мести сардара, умоляет сына покинуть эти края и обратиться за помощью к России. Все поддерживают старца и клянутся бороться за свое освобождение.

Большая комната в палатах сардара. Гаремные пляски жен сардара. По его приказу все удаляются, и из темницы, где заточены армянские пленники, приводят Такуи. Сардар тщетно пытается вызвать ее расположение. Такуи остается непреклонной, выражает свою ненависть к нему и грозит скорым приходом Агаси и его соратников. Взбешенный сардар приказывает бросить ее в темницу и посылает гонца к Агаси с предложением присоединиться к своему войску для совместной борьбы против русских, обещав за это множество благ. Затем сардар вызывает своих жен, которые снова танцуют для него, а из подземелья доносятся плач и проклятия заключенных.

Эчмиадзинский собор. Католикос Нерсес аштаракский молится о спасении угнетенного родного народа. Входят Агаси со своими воинами, они просят у католикоса благословения на борьбу. Прибывший издалека гонец передает католикосу долгожданное письмо, сообщающее о том, что на помощь армянам двинулась русская армия. С воодушевлением и радостью Нерсес призывает всех вооружаться и идти навстречу русским. Торжественно и радостно звонят колокола. Католикос Нерсес, взяв свой меч, увлекает всех за собою.

Развалины города Ани.

На камнях сидят Агаси и его соратники в ожидании русской армии. Неподдалеку кузнецы куят оружие. Отовсюду стекаются толпы армян, чтобы, соединившись с русскими, участвовать в битве за Эриванскую крепость. Прибывают передовые отряды русской армии.

Генерал Красовский приветствует встретивших его хлебом и солью армян.

Наполняются кубки, и армянское вино освящает дружбу двух народов.

Снова слышится песня кузнецов.

Лагерь русской армии. Вокруг козел с ружьями расположились солдаты. Здесь же Агаси со своим отрядом.

Призывно звучат сигналы трубы, и начинается сражение за Эриванскую крепость, за свободу угнетенного народа. Раздаются ружейные и орудийные залпы, слышатся крики и стоны сражающихся. Сражение закончилось полным разгромом сардара, бежавшего из дворца.

177

Народ, радуясь победе, горько оплакивает русских и армянских героев, павших в жестокой битве. Среди них и Агаси.

Католикос Нерсес просит родную землю принять священный прах героев.

Генерал Красовский говорит, что они отдали свою жизнь за свободу сынов и дочерей Армении. Народ славит героев и благословляет дружбу армянского и русского народов.

К ГЛАВЕ V

Балет «ЭДИП» Е. Ерканяна

Либретто Е. Ерканяна и А. Аревшатяна
(по одноименной трагедии Софокла)

Отцу Эдипа, фиванскому царю Лаю, была предсказана смерть от руки собственного сына, поэтому он приказал убить мальчика. Однако раб, которому было поручено убить маленького царевича, спас ребенка, и Эдип был воспитан коринфским царем Полибом.

Уже будучи взрослым, Эдип случайно узнал о предсказании оракула, и, чтобы избежать его, ушел от Полиба, не зная, что это его приемный отец. По дороге в Фивы он в ссоре убил неизвестного старика, который оказался Лаем.

Эдипу удалось освободить Фивы от чудовища Сфинкса. За это он избирается царем Фив и женится на вдове Лая, т. е. на собственной матери. В течение многих лет Эдип пользовался заслуженной любовью народа. Но вот в стране случился мор. Оракул объявил, что причина этого несчастья в том, что среди граждан есть убийца, которого следует изгнать. Эдип всеми силами стремится найти преступника, не зная, что им является он сам. Когда же Эдипу становится ясна истина, он ослепляет себя, считая, что это заслуженная кара, и в сопровождении дочери уходит из Фив навсегда.

Балет «ОРЕСТ» Е. Ерканяна

Либретто Е. Ерканяна и А. Аревшатяна
(по одноименной трагедии Эсхила)

Сторож на крыше царского дворца ждет световых сигналов, возвещающих падение Трои. Вспоминаются события, приведшие к троянской войне, похищение Елены и принесение в жертву Ифигении. После сообщения Клитемнестры о падении Трои является и сам глашатай из Трои в качестве вестника Агамемнона. Клитемнестра выказывает притворную радость.

Явившийся царь Агамемнон произносит длинную приветственную речь, на которую Клитемнестра тоже отвечает длинной речью, опять с притворными приветствиями. Она расстилает роскошный пурпурный ковер, как подобает восточному владыке.

Вместе с Агамемноном появляется и Кассандра, дочь троянского царя Приама, взятая Агамемноном в плен. Будучи пророчицей, она вспоминает о преступлениях, царивших в этом доме, и в исступлении

предсказывает предстоящую гибель Агамемнона и себя самой. После ее ухода во дворце раздаются крики убиваемого Агамемнона, а появляющаяся после этого Клитемнестра сама дерзко объявляет об убийстве Агамемнона и Кассандры. Ее возлюбленный Эгисф ссорится с непокорными старейшинами, намереваясь вступить с ними в бой, от чего удерживает их властная Клитемнестра.

Проходят годы. После появления на могиле Агамемнона Ореста, сына Агамемнона и Клитемнестры, оставляющего на могиле прядь своих волос, а также хора рабынь, несущих возлияние на могилу Агамемнона вместе с Электрой, у могилы происходит встреча Ореста и Электры, узнающих друг друга, причем Орест объявляет о получении им строгого повеления от Аполлона отомстить за отца. Орест, Электра и хор вспоминают злодеяния Клитемнестры и несчастную судьбу Агамемнона, говорят о тяжелом положении Ореста и Электры и призывают для предстоящей мести в союзники дух отца.

Рабыни рассказывают о дурном сне Клитемнестры, предвещающем ее гибель, а Орест с Электрой составляют план мести.

При встрече с Клитемнестрой Орест, якобы случайный гость, делает ложное сообщение о своей смерти, вызывая притворную скорбь Клитемнестры, посылающей за Эгисфом. Орест, наконец, убивает Эгисфа, а после него и Клитемнестру, хор же прославляет мудрость Аполлона и наступившее торжество справедливости.

Опера «ШУШАНИК» Е. Еркяняна

Либретто Г. Левоняна

(по литературным и историческим памятникам V в.)

События происходят во второй половине V века.

Дочь великого армянского полководца Вардана Мамиконяна Шушаник в тревоге. Уже давно нет вестей от ее мужа, Вазгена, сына бдеша Ашуши. Шушаник, в ожидании мужа, будучи верной последовательницей своих славных предков, открывает школы, всячески способствуя благородному делу просвещения своего народа, сохранения духовных заветов Месропа Маштоца и Саака Партева. При ней постоянно молитвенник, написанный рукою ее прадеда—Саака Партева.

Вскоре появляется вестник и приносит весть о вероотступничестве Вазгена. Поехав в Ктезифон и отрекшись от христианства, Вазген возвращается к себе домой с тем, чтобы к этому же принудить свою жену и детей. Однако решение его наталкивается на негибемую волю Шушаник, которая готова скорее умереть, чем изменить вере своих отцов. Встреча супругов, происходящая при собрании народа, холодна и враждебна. Шушаник не принимает изменника Вазгена. Особого накала конфликт между супругами достигает, когда Шушаник узнает, что муж, принявший мазденстскую веру, хочет жениться на собственной дочери. Кроме того, он привез из Ктезифона и жену-персиянку. Протест Шушаник выливается также в протест оскорбленной жены и матери. Шушаник порывает с мужем. Добровольно претерпев мучения и лишения в затворничестве, она умирает. Однако народ на стороне Шушаник, свидетельством тому—голоса детей, заучивающих армянский алфавит. Их голоса уходят в бесконечность, славя Шушаник, погибшую ради сохранения самостоятельности и просвещения своего народа.

... С сигаретами возвращается девушка. Ей ничего не известно. Заметив, что он ранен, спрашивает: «Что случилось?..» Парень просит, чтобы она уехала в Сан-Франциско, где они обязательно встретятся, так как он любит ее... (Умирая падает). Она зовет: «Эй, кто-нибудь! Эй, кто-нибудь!..»

Моноопера для баритона и симфонического оркестра

«ДРЕВО ЖИЗНИ» («ГУСТИНЕ») Э. Садояна

Либретто Э. Садояна

Полный текст либретто по письмам Ю. Фучика к жене Густине: «Моя милая Густина! Я получил разрешение написать тебе несколько строк и спешу тотчас же сделать это. Почти нет надежды на то, что когда-нибудь мы с тобой, держась за руки, как малые дети, пойдем по косогору над рекой, где веет ветер и светит солнце. Почти нет надежды на то, что я смогу когда-нибудь, живя в покое и удобствах, окруженный друзьями, книгами, написать то, о чем мы с тобой говорили и что накапливалось и зрело во мне. Часть жизни у меня уже отняли, когда уничтожили мои книги. Однако я не сдаюсь, не уступаю, не хочу допустить, чтобы и другая часть погибла без остатка, бесследно в камере. 267.

Я пишу прежде всего для тебя, моя Густина, для моей помощницы и первой читательницы: ты лучше всех поймешь, что было у меня на сердце, и дополнишь то, что будет нужно. Часами я говорю с тобой, и жду, и мечтаю о тех временах, когда мы сможем беседовать не в письмах. О многом мы тогда поговорим.

...Ты знаешь, за моим окном устроилась парочка синиц, близко, совсем близко, так что я даже слышу писк птенцов. Теперь они уже вывелись, желторотики, а сколько было с ними забот, радостных тревог! Я при этом вспоминал, как ты переводила мне щебетанье птиц на человеческий язык...

Странная вообще у меня судьба. Ты знаешь, как бы хотелось мне быть птицей или кустом, облаком или бродягой—всем, кто, как и я, любит простор, солнце и ветер. Но вот уже годы, долгие годы я живу подземной жизнью, словно корень один из тех неприглядных, пожелтевших корней среди тьмы и плена, что держат над землей дерево жизни. Нет, никакая буря не свалит дерева с крепкими корнями. Этим гордятся корни. И я. Я не жалею об этом, я не жалею ни о чем. Я делал все, что было в моих силах, и делал охотно. Но свет я любил и хотел бы расти ввысь, и хотел бы цвести и созреть, как полезный плод.

Верь мне, моя Густина, то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она живет во мне и ежедневно проявляется каким-нибудь мотивом из Бетховена.

... Человек не становится меньше от того, что ему отрубят голову. За каждым когда-нибудь закроется дверь.

Моя милая Густина! Я горячо желаю, чтобы после того, как все будет кончено, ты вспоминала обо мне не с грустью, а с радостью, так, как я всегда жил.

Моя милая, маленькая Густина, будь сильной и стойкой. И хотя сейчас это уже звучит немного странно, я говорю тебе—до свидания, моя Густина».

Комическая Опера «СМЕРТЬ КИКОСА» В. Аджемяна
Либретто В. Аджемяна (по мотивам сказки Ов. Туманяна)

Бедный дом крестьянина Мато. Жена Сато взбивает шерсть и одновременно пытается дозваться хоть одной из своих ленивых дочерей. Рассерженная мать посылает их разбудить старшую сестру, которая уснула в доме. Это поручение девочки выполняют с большой охотой и, с трудом разбудив Паро, выводят ее из дома. Паро негодует на сестер, разбудивших ее на самом интересном месте: во сне к ней сватался прекрасный юноша. Сестры начинают плясать и петь, радуясь скорому замужеству сестры. Девочек разгоняет мать и посылает их гнать корову в хлев.

Мрачный, возвращается домой Мато. Утром он собирается идти в город продавать корову, иначе им не на что жить. Расстроенные дочери уговаривают его не делать этого—ведь у Паро богатый жених. Однако отцу не до пустой болтовни.

Слышатся громкие голоса и веселая свадебная музыка—это свадьба внуки священника. Паро, которой хочется разглядеть поближе свадебную процессию, берет кувшин и идет к роднику. Мысли ее вновь возвращаются к своему воображаемому замужеству. Она представляет себе, что у нее родится сын и назовет она его Кикосом. Мальчик вырастет, научится ходить, взберется на дерево, упадет и разобьется. Паро начинает рыдать и причитать. К роднику подходит Заро и в растерянности смотрит на рыдающую сестру. После долгих объяснений она тоже начинает плакать и убиваться по умершему «племяннику». В таком положении их находит третья сестра. Ей тоже объясняют в чем дело. И вот они уже рыдают и горюют троим. За пропавшими дочерьми к роднику приходит Сато, кляня на чем свет стоит своих нерадивых дочек. Но когда рыдающие сестры сообщают ей, какое горе постигло их семью, несчастная «бабушка» теряет сознание. Теперь их уже четверо, оплакивающих трагическую гибель бедного Кикоса. К роднику подходит Мато, недоумевающий, куда делась женщины. Выслушав о случившемся несчастье, он, как и подобает настоящему мужчине, требует немедленно прекратить рыдания, ибо слезами горю не поможешь, и устроить надлежащие поминки, зарезав для этой цели корову Назо.

Свадебная процессия, возвращающаяся из церкви. Сняв шапку, Мато рассказывает толпе о горе, которое постигло его дочь Паро и его семью, и приглашает всех на поминки. Музыканты начинают играть, все обнажают головы. Один подвыпивший тамада ничего не хочет знать и продолжает веселиться и звать всех на свадьбу. И, сбившись, Мато начинает приглашать всех на свадьбу Кикоса. Ему вторят Паро, Варсо и Заро. Мато и Сато танцуют. Гости поздравляют всю семью с радостным событием.

Опера «ЛИСА И ВИНОГРАД» Б. Архимандритова
Либретто Н. Димитрина (по пьесе Г. Фигерейдо)

Действие оперы происходит в древней Греции (на острове Самос) в VI веке до нашей эры (на побережье, в доме Ксанфа, на площади). Между философами-софистами Ксанфом и Хризипом и их учениками идет ожесточенный спор: «Справедливость несправедлива» или «несправедливость справедлива». Появление красавицы Клеи, жены Ксанфа, вызывает всеобщее восхищение.

Раб Ксанфа—Эзоп—сочинитель остроумных, обличающих басен. Тщетно просит он Ксанфа дать ему свободу. Несмотря на безобразную внешность Эзопа, Клея, увлеченная его умом, талантом, смелостью, независимым характером, проникается к нему любовью. Она просит его расправиться с Ксанфом и быть с нею. Но Эзоп не хочет идти к свободе таким путем. Вздвигая Клея требованием жителей острова дать свободу Эзопу, Ксанф отпускает его и тот уходит, Клея оговаривает баснописца, обвинив в краже Золотой богини. Стражники собираются схватить его. Чтобы сохранить жизнь, он должен снова стать рабом Ксанфа. В этот критический момент Клея признается, что сама взяла Золотую богиню. Эзоп говорит Клее о своей любви к ней. Но рабством он не способен купить жизнь. Со словами: «Лучше смерть, чем ошейник!», —он бросается со скалы.

К ГЛАВЕ VI

Опера «ШАПКА С УШАМИ» Э. Хагагортяна

Либретто Н. Сац и В. Полякова

(по мотивам сказки Ов. Туманяна «Кот и Пес»)

Зима. Дворовый сторожевой Пес обходит свои «владения», следя за порядком. Заметив вора, спускающегося по трубе, Пес обращает его в бегство и вынуждает бросить похищенный портфель. Получив в награду кусок красивого меха, Пес решает сшить себе шапку с ушами.

Ветхий, полуобвалившийся балкон. Здесь живет обремененный семейными заботами старый жирный Кот-скорняк. К нему-то и пришел Пес и заказал шапку с ушами. Шапка получилась на славу. Но жена Кота настояла на том, чтобы ее отдали не Псу, а франту Козлу, за которого должна выйти замуж их дочка—Кисонька.

Свадебная церемония. Звучит праздничный марш. Кот с женой и детьми, Кисонька-невеста и Козел-жених, множество гостей (баран, петух и другие). Неожиданно, в самый разгар свадьбы, появляется Пес и требует свою шапку. Поднимается страшный скандал. Пса выгоняют, сказав, что никакой шапки он не заказывал. Судебное разбирательство. Все идет к тому, чтобы присудить шапку Козлу. Но Петух разоблачает лгунов. Голуби срывают шапку с головы Козла. Справедливость восторжествовала. Шапка у своего настоящего хозяина—Пса.

Балет «ЧИПОЛЛИНО» К. Хачатряна

По мотивам сказки Дж. Родари

Первое действие. Первая картина.

Солнечное утро. Овощной базар. Общий радостный танец. Полицейский с Помидором теснят народ, расчищая путь для правителя. Шествие принца Лимона, окруженного своей гвардией. Оглашается новый Указ принца—налог на все блага природы—воздух, солнце, дождь. Народ возмущен. Чиполлино в возбуждении наступает на ногу Лимону. Его ждет суровое наказание. Сына выручает отец, старый Чиполлоне, сказав, что это он наступил на ногу принцу. Стражники хватают старика. Шествие удаляется. На площади остаются Чиполлино с друзьями, которые утешают мальчика.

Вторая картина.

Лесная поляна. Чиполлино с друзьями строит домик одинокому Тыкве. Помидор с двумя стражниками пытаются помешать им. Но не так-то просто справиться с ловким Чиполлино. Посрамленный Помидор вынужден отступить. Друзья достраивают дом и весело танцуют. Но вот слышится тревожный набат. Появляется гвардия Лимона, вызванная Помидором. Наемники прошли по поляне, как саранча, не оставив камня на камне на своем пути.

Уже второй раз Чиполлино и его друзья сталкиваются с жестокостью Принца.

Второе действие. Третья картина.

Сад перед домом графинь Вишен. В подвале дворца томится Чиполлоне. Юный Вишенка скучает. Не милы ему надоевшие игры и занятия. А тут еще его скучные наставники пришли и распекают. В сад тайком проникают Чиполлино и Редиска. Веселый Чиполлино сразу завоевывает симпатию Вишенки: немного времени — и они уже друзья. Добрый Вишенка проникается сочувствием к горю Чиполлино и обещает освободить его отца.

Но Помидор не дремлет. Разгадав план Чиполлино, он пытается схватить его. Во время бесплодной погони неуклюжий прислужник Лимона теряет ключ. Ключ у Вишенки.

Четвертая картина.

Бал у графинь Вишен. Парад гостей во главе с самим принцем Лимоном. Наиболее знатные исполняют каждый свой танец. Когда доходит очередь до Вишенки, он симулирует головокружение и передает ключ Чиполлино, который притаился в кустах. Чопорные танцы гостей продолжаются, а в это время Чиполлино открывает дверь темницы и освобождает отца и других узников.

Помидор в ужасе замечает открытую дверь темницы.

Третье действие. Пятая картина.

Принц Лимон и Помидор бросают всех полицейских и стражников на поимку Чиполлино. Погоня. Чиполлино совершает чудеса быстроты и ловкости. Но увы, силы слишком неравны: «преступник» схвачен и брошен в подземелье.

Шестая картина.

Подземелье, где томится Чиполлино, окружено толпою стражников: теперь уж «преступнику» не уйти. Но вот появляется Вишенка, за руку он ведет красавицу Магнолию. Прекрасный танец Магнолии ошеломляет, гипнотизирует стражников. Очарованные, они невольно начинают танцевать вслед за Магнолией и наконец падают, засыпают, одурманенные ее ароматом. А Вишенке только этого и надо. Поворот ключа — и Чиполлино на свободе. Радостно приветствуют его появившиеся друзья.

Седьмая картина.

Лимон решил на крайние меры: силой оружия заставит он народ покориться. Вооруженные до зубов прислужники, гвардия во главе с Лимоном выкатывает пушку, наводит ее на народ, стреляет... Но

Что такое? Вместо ядра из пушки вылетают воздушные шары, цветы, и площадь наполняется прекрасным сиянием. Но это еще не все! Силой отдачи орудие сметает с лица земли и Лимона, и всех его прислужников. А причиной всему—проказник Чиполлино. Это он подменил ядро.

Народ радостно танцует, и тут все вдруг видят, что бедный Тыква так и остался без дома. По призыву Чиполлино собирается весь народ, и все сообща строят Тыкве новый прекрасный дом.

Опера «ГИКОР» Степана Джербашяна

Либретто Р. Капланяна

(по мотивам рассказа Ов. Туманяна «Гикор»)

Армянская деревня. Изба крестьянина Амбо. Горестная сцена расставания. Отец уводит маленького сына Гикора в город Тифлис и отдает его там в услужение базазу (купцу) Артему.

Трудно, безотраднo складывается жизнь мальчика в доме базазы. Непосильный труд, бесконечные понукания, наставления, побои, грубость, издевательства доводят его до отчаяния. Его мысли, мечты постоянно обращены к родному дому. Но возвратиться он не может—не смеет нарушить волю отца. И как-то зимой наступает трагическая развязка. Стоя на улице в одной рубашонке, Гикор зазывает покупателей в лавку базазы. Тяжелая простуда, больница. Потрясен приехавший навестить сына Амбо. После смерти сына возвращается он домой, в деревню.

Балет «СИМФОНИЯ СВЕТА»

на музыку симфонии Э. Мирзояна

Либретто А. Асатряна

(по мотивам поэзии Паруйра Севака)

Добро, Свет и Свобода—философская триада, лежащая в основе симфонии. В центре ее—Человек...

Часть первая—«Человек на ладони»

Взяв человека на ладонь, поэт проникает в затаенные уголки его души, связывая сердце с сердцем, человека с человеком... Перед Человеком раскрывается арена поисков Добра и Света. Родина-мать благословляет его.

Часть вторая—«Причуды приветствия»

Это—прелюдия, воспевающая рождение солнца. Это—земля счастливых людей.

Часть третья—«Анализ тоски»

Свет здесь—поэтическая метафора, являющаяся антитезой тьме. Развязка человеческой драмы завершается воспеванием.

Часть четвертая—«Свет благодатный»

Душа Человека открывается великому свету, бьющему из живого источника вечной доброты, правды и красоты. Это апофеоз, в котором Свет побеждает Тьму.

К ГЛАВЕ VIII

Балет «МАСКАРАД» А. Хачатуряна

Либретто Л. Вильвовской, М. Долгополова, Н. Рыженко,

В. Смирнова-Голованова

Музыкальная композиция (по драме Лермонтова) Э. Оганесяна

Петербург. Зимний вечер на Невском проспекте. Среди оживленной толпы гостей, собирающихся на маскарад, князь Звездич и, тайно следующая за ним, баронесса Штраль.

Игорный зал. Князь Звездич проигрывает все свое состояние. Видя отчаяние князя, Евгений Арбенин, сам в прошлом страстный игрок, играет вместо Звездича и отдает ему выигрыш.

Звездич клянется не забывать этого.

Игра более не занимает Арбенина. Его мыслями теперь владеет Нина, его юная жена.

Маскарад. Арбенин предлагает Звездичу развлечься. Вскоре представляется подходящий случай: дама в маске турчанки сама приглашает князя следовать за ней.

Дамы уговаривают Нину отправиться с ними на маскарад. Нина принимает приглашение. Очевидцем этой сцены становится Неизвестный.

Увлеченная вихрем маскарада, Нина незаметно для себя теряет браслет. Неизвестный, преследующий ее, как тень, замечает, что дама в маске турчанки, подобрав браслет, дарит его князю Звездичу.

Князь рассказывает о своем приключении Арбенину и показывает подарок—залог любви. Браслет кажется Арбенину знакомым. Шепот зловещей маски предвещает ему несчастье.

В тревоге возвращается Арбенин с маскарада. Ему чудится, что маска эта преследует его повсюду.

Под зловещей маской скрывался Неизвестный.

Однажды Арбенин увлек его, богатого молодого человека в игорный дом и жестоко обыграл.

Слезы и мольбы проигравшего не смягчили Арбенина. Юноша поклялся отомстить. Арбенин вскоре позабыл эту историю. А Неизвестный, после маскарада, понял, что время отмщения пришло.

В тревожном раздумье Арбенин ждет возвращения жены. Входит Нина. Ее любовь и преданность развеивают сомнения Арбенина. Вдруг он замечает, что у Нины на руке только один браслет. Она признается, что второй обронила на маскараде. Арбенин подозревает жену в измене.

В мучительном раздумье провел Арбенин бессонную ночь. Появление Нины, пытающейся найти путь к примирению, развеяло его сомнения.

Случайная встреча с Ниной на Невском проспекте открывает Звездичу владелицу браслета, так схожего с подаренным ему на маскараде. Догадка перерастает в уверенность, когда он, следуя за Ниной, видит, как она подбирает в лавке парный браслет.

Звездич пытается напомнить Нине разговор на маскараде. Признания князя озадачивают Нину. Она холодно отвергает его.

Покои баронессы Штраль. Баронесса успокаивает Нину, взволнованную ночной ссорой с мужем.

Входит Звездич. Он уверен, что незнакомка в маске и Нина—одно и то же лицо. Боясь своего разоблачения, баронесса Штраль решает не разрушать заблуждения Звездича.

После ухода Нины князь открывает баронессе тайну своего похождения.

Штраль рассказывает светскому сплетнику Шприху «правду» об отношениях Звездича и Нины. Клевета разрастается.

Арбенин намерен отомстить Звездичу за вероломство.

Игорный дом. Среди завсегдатаев Звездич, Шприх и Неизвестный. С появлением Арбенина счастье начинает изменять князю. Он с насмешкой показывает Арбенину браслет, намекая на измену Нины. Возбешенный его поступком, Арбенин обвиняет князя в нечестной игре. Звездича с позором изгоняют из игорного дома.

Арбенин торжествует. И лишь Неизвестный становится на защиту Звездича, понимая, что отныне князь станет его сообщником.

В раскаянии баронесса Штраль признается Звездичу, что это она подарила ему потерянный Ниной браслет.

Осознав свою вину перед Ниной, Звездич ищет с ней встречи, чтобы вернуть браслет.

Арбенин и Нина среди чопорной светской толпы, заполнившей зал в одном из богатых петербургских домов. Вокруг них светские сплетники.

Неизвестный следует за Ниной и Арбениным. Улучив момент, Звездич возвращает Нине браслет. Арбенин замечает это и окончательно убеждается в том, что обманут. Из заветного перстня он всыпает яд в бокал и подает его Нине.

Арбенин предупреждает жену о надвигающейся смерти и настаивает на признании. Нина отрицает свою вину, умоляя мужа сжалиться над нею. Нина умирает. Арбенин в смятении.

Траурный зал в доме Арбенина. Светское общество лицемерно отдает последний долг Нине. Арбенину кажется, что он окружен фальшивыми масками.

Неизвестный и Звездич обвиняют Арбенина в смерти Нины. Она невинна! Баронесса Штраль подтверждает это.

Арбенин раздавлен чудовищностью своего преступления. Месть Звездича и Неизвестного наталкивается на отрешенность сошедшего с ума Арбенина.

ХРОНОГРАФ

ВАЖНЕЙШИХ СОБЫТИЙ ПО ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА с 1975 по 1987 годы¹

- 1975 Показ на фестивале музыки Закавказья в Тбилиси в концертном исполнении: «Хореографической симфонии» С. Шакаряна (на основе его музыки балета «Зависть») и отрывков из музыки балета Е. Еркяна «Орест». Создание В. Бабяном монооперы «Пигмалион». Издание третьего тома книги Г. Г. Тигранова «Армянский музыкальный театр», Ереван, 1975. Новая редакция оперы «Цовинар» Г. Ахиняна. Постановка в театре музыкальной комедии им. Пароняна оперетты В. Котояна «Тиграныч строит дом».
- 1976 Постановка на сцене театра Оперы и балета им. Спендиарова (премьера) оперы-балета Э. Оганесяна «Давид Сасунский». Показ «Давида Сасунского» Э. Оганесяна на сцене Дворца съездов в Москве во время гастролей Театра оперы и балета им. Спендиарова. Среди гастрольных спектаклей: «Ануш», «Гаянэ», «Норма», «Иоланта». Завершение Е. Еркяном балета «Царь Эдип», а А. Тертеряном балета «Монологи Ричарда III». Постановка в Московском детском музыкальном театре (под рук. Н. Сац) оперы Э. Хагагортяна «Шапка с ушами».
- 1977 Постановка оперы «Огненное кольцо» А. Тертеряна в оперном театре в Галле (ГДР).
- 1978 Создание В. Бабяном монооперы «Письма Бетховена», Э. Садоном монооперы «Записки М. Волконской», В. Котояном—оперетты «Старая и новая история». Концертные исполнения в Ереване: Поэтория «Неистовые толпы» В. Бальяна. Постановка Театром оперы и балета имени Спендиарова оперы А. Тертеряна «Навстречу солнцу» (новая музыкально-сценическая редакция оперы «Огненное кольцо».
- 1979 Гастроли Театра оперы и балета имени Спендиарова в Ленинграде. Показ на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова опер: «Навстречу солнцу» А. Тертеряна, «Ануш» А. Тигра-

¹ Хронограф предыдущих лет помещен в конце третьего тома данного труда.

няна, балета «Антуни» Э. Оганесяна, «Саят-Нова» А. Арутюняна, «Норма» Беллини, «Паяцы» Леонковалло.
 Присвоение Эдгару Оганесяну за оперу-балет «Давид Сасунский» Государственной премии СССР.
 Присвоение Тигранову Г. Г. за трехтомный труд «Армянский музыкальный театр» Государственной премии Армянской ССР.
 Постановка в Театре оперы и балета им. Спендиарова оперы «Дон Жуан» Моцарта.

1980. Постановка на сцене Театра оперы и балета имени А. Спендиарова комической оперы Вардана Аджемяна «Смерть Кикоса», а в театре музыкальной комедии им. Пароняна—оперетты В. Котояна «Ханума».

1981. Исполнение в Киеве монооперы Э. Садояна «Записки М. Волконской». Празднование 100-летнего юбилея со дня рождения автора опер «Ануш» и «Давид Бек»—Армена Тиграняна.
 Новые постановки в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова оперы «Давид Бек» А. Тиграняна и балета «Мойдодыр» Саккилари.

Создание Р. Амирханяном детского мюзикла «Динг-Донг». Постановка Ереванским театром кукол мюзикла Р. Амирханяна «Волшебная лампа Алладина». Постановка в Ереванском драматическом театре им. Станиславского мюзикла Ю. Казаряна «Как кот ремеслу учился».

1982. Постановка в Театре оперы и балета им. Спендиарова балетов: «Маскарад» на музыку А. Хачатуряна, «Ара Прекрасный» Г. Егиазаряна и «Спартак» А. Хачатуряна (новая постановка).
 Исполнение в Ереване на Фестивале камерной музыки монооперы Э. Садояна «Записки М. Волконской». Показ этого произведения и в виде телеспектакля.

1983. 50-летие создания Театра оперы и балета А. Спендиарова. Исполнение в Ереване телебалета-позтория «Неистовые толпы» В. Бальяна (по Е. Чаренцу).
 Выпуск книги Г. Тигранова «Артисты, спектакли, музыка» к 50-летию Театра оперы и балета им. Спендиарова.
 Постановка в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова оперы «Алмаст» Спендиарова (новая постановка) и балета «Тема с вариациями» на музыку Чайковского.

1984. Завершение А. Тертеряном оперы «Землетрясение» и принятие ее к постановке оперным театром города Галле (ГДР). Восстановление Театром музыкальной комедии им. Пароняна оперетты В. Тиграняна «Большая свадьба».
 Завершение Ю. Казаряном оперы «Эрнест Хемингуэй» и принятие ее к постановке в оперном театре города Гавана (Куба).

1984. Постановка в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок». Новая постановка в этом же театре оперы «Аршак Второй». Т. Чухаджяна и премьера балетов «Чертова мельница» Ганелина и «Павана Мавра» на музыку Перселя. Выход сборника, посвященного Народной артистке СССР Татевик Сазандарян.

Торжественное заседание, посвященное 50-летию Театра им. А. Спендиарова.

- 1985 Постановка в Оперной студии Ереванской консерватории оперы «Служанка-госпожа» Перголези, в Театре оперы и балета им. Спендиарова—оперы «Даиси» Палиашвили.
- 1985 Постановка в Театре оперы и балета им. Спендиарова балетов: Чайковского «Щелкунчик» и Герольда «Укрощение строптивой».
- 1986 Постановка в Театре оперы и балета им. Спендиарова опер Пуччини «Чио-Чио-Сан» и «Богема».
Выпуск Арменфильмом телефильма «Алмаст» (по опере А. Спендиарова).
Исполнение в Праге оперы Э. Садояна «Древо жизни». Исполнение в Ереване в виде народного представления хореографической кантаты Е. Еркяняна «Рождение Ваагна».
Премьера оперы Ю. Казаряна «Эрнест Хемингуэй» на Кубе в Большом театре Гаваны.
- 1988 Постановка в Театре оперы и балета им. А. Спендиарова оперы-балета Э. Оганесяна «Путешествие в Арзрум» и комической оперы Т. Чухаджяна «Леблебиджи».

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение	6
Глава I. Революция, современность	15
Глава II. Воплощение народного героического эпоса	29
Глава III. Трагическая тема в опере и балете	60
Глава IV. Оперы о великих гуманистах XIX и XX веков	78
Глава V. К новым темам и жанровым решениям	93
Глава VI. Обращение к детям	124
Глава VII. Симфония в балете	137
Глава VIII. «Маскарад» А. Хачатуряна на балетной сцене	141
Глава IX. Невеселая судьба веселого жанра	148
Заключение	155
Краткое содержание рассматриваемых в книге опер и балетов	166
Хронограф важнейших событий по истории армянского музыкального театра с 1975 по 1987 годы	189

Научно-популярное издание

ТИГРАНОВ ГЕОРГИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ

Армянский музыкальный театр

В четырех томах

Том 4

Заведующий редакцией Л. А. Аствацатрян. Изд. редактор А. И. Семененко. Художник О. Т. Саркисян. Худ. редактор А. М. Карапетян. Техн. редактор А. Г. Севоян. Контрольный корректор И. Г. Егиазарова.

ИБ № 6968

Сдано в набор 15.03.88. Подписано к печати 10.11.88 ВФ 02376. Формат 48×108 1/32. Бумага типографская №2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. 10,08 усл. печ. л. 10,3 уч. изд. л. +16 вкл. Тираж 1000. Заказ 1049. Цена 10р. 10 коп. Издательство «Советакан грох», ул. Теряна, 91.

Полиграфкомбинат им. Акопа Мегапарты Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ереван—9, ул. Теряна, 91.