



**Проблемы
художественного творчества:
классицизм и
классическое
в произведениях искусства**

*К 250-летию со дня рождения
Л. ван Бетховена*

Министерство культуры Российской Федерации
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

Проблемы художественного творчества:
классицизм и классическое в произведениях искусства.
К 250-летию со дня рождения Л. ван Бетховена

Сборник статей
по материалам Международных научных чтений,
посвящённых Б.Л. Яворскому

26–28 ноября 2020 года

Саратов, 2021

ББК 85.31
П 78

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Редакционная коллегия:

И.В. Полозова – доктор искусствоведения, профессор (отв. редактор)
О.Б. Краснова – кандидат социологических наук, профессор
Т.В. Карташова – доктор искусствоведения, профессор

П 78

Проблемы художественного творчества: классицизм и классическое в произведениях искусства. К 250-летию со дня рождения Л. ван Бетховена: сборник статей по материалам Международных научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому (26–28 ноября 2020 года). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 350 с.

ISBN 978-5-94841-468-3

Сборник составлен по материалам Международных научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому, проходивших в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова 26–28 ноября 2020 года.

В книге представлены статьи российских и зарубежных учёных и музыкантов-практиков, посвящённых 250-летию со дня рождения Л. ван Бетховена, а также актуальным проблемам классицизма и классического в произведениях искусства.

Для специалистов-музыковедов, культурологов и самого широкого круга любителей музыки.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-468-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Л. К. Епремян

**ЭДВАРД МИРЗОЯН И ТИГРАН МАНСУРЯН:
ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ**
(к 100-летию Эдварда Мирзояна)

Известно, что 1960–70-е годы стали для армянского композиторского творчества периодом кардинального обновления музыкального языка, выразительных средств, методов композиции. В трактовке доктора искусствоведения Светланы Саркисян, это «третий период» развития национальной композиторской школы, охарактеризованный как «привнесение и развитие новых идей», который пришел на смену 1930–1950-м годам – «второму периоду», а именно периоду «Арам Хачатурян и его традиция» [9, с. 17]. Это периодизация не нова, она сложилась в течение многих лет в работах практически всех ведущих музыковедов Армении.

Блестящая композиторская плеяда в лице Тиграна Мансуряна, Авета Тертеряна, Ашота Зограбяна, Мартуна Исраеляна и многих других, которые обозначили новую волну армянского искусства авангардистского направления,

возникшую на традициях западного искусства XX века, возвестила о рождении новой музыкальной эстетики 1960-х годов. Высоковольтное напряжение новаторских идей неминуемо вело к конфликту поколений, которого, казалось, избежать невозможно. Рубеж, рубикон, водораздел, граница¹ – вот определения, которые зримо отражают резкую смену приоритетов армянского композиторского искусства этих лет в художественном творчестве нового поколения деятелей армянского искусства.

Возникает логичный вопрос: кому конкретно противопоставляли себя представители нового поколения в армянской музыке? Вот как рассказал об этом сам Тигран Мансурян: «Обращение к авангарду для нас было не столько данью моде или следствием влияния предлагаемых Западом музыкальных красот, сколько желанием противостоять некой музыкальной реальности, которая занимала доминирующие позиции. Знаете, в те годы музыка сочинялась без особого труда, если сейчас подсчитать то невероятное количество сочинений, которое было написано в те годы композиторами старшего поколения, получится громадная цифра – это произведения, которые рождались с легкостью, без настоящих мучительных поисков, без противодействия, но мы с Ашотом [Зограбян. – Л. Е.] еще в студенческие годы понимали, что музыка не может, не должна так писаться. Нельзя, чтобы композиторы-классики сочиняли с такой бездумной легкостью, по наитию записывая целые сочинения в первом же восторженном порыве вдохновения. Что-то тут было не так. Слишком легко все давалось. Но почему же произведение должно было достигаться с трудом, с большой долей сопротивления, в чем была главная задача?

Возникла насущная необходимость кардинально переосмыслить всю систему, композиторскую технологию надо было сломать, разрушить до самого основания, чтобы потом ее снова собрать, отказавшись от излишеств и сохранив только самое необходимое. Так поступил Веберн. Неслучайно после смерти Веберна на протяжении целого десятилетия во всем музыкальном мире главенствовал следующий принцип: «Скажи, как ты относишься к Веберну, и я скажу, кто ты». И мы, конечно, ничего об этом не зная, тем не менее осознавали, что композиторскую технологию надо разобрать и заново собрать, апеллируя лишь к самому необходимому.

Так в армянской музыке, в сфере творческих исканий наших композиторов возникла совершенно новая реальность. И тут, конечно, напрашивается аналогия с композиторским методом Комитаса. Уже в студенческие годы я понял, что когда мы говорим о предельной избирательности средств, о безупречном совершенстве системы Веберна, невозможно с тем же пиететом не отнестись к каждой странице, каждому такту Комитаса. Какая фанатичная чистота

¹ См., например, материалы международной конференции «Рубеж: Поколение художников 60–70-х годов», 21 февраля, 2014, Цахкадзор [14].

музыкальных средств! Веберн заставил нас по-новому осмыслить и оценить то, что было сделано Комитасом»¹.

Очевидно, что главной фигурой, задававшей тон в армянском музыкальном искусстве так называемого второго периода, был не кто иной, как Арам Хачатурян. Вместе с ним на всесоюзной, затем и на международной арене до колонию громко звучали имена представителей т. н. «постхачатуряновского поколения», в том числе членов армянской «пятерки»². Поэтому совершенно очевидно, что противостояние поколений разворачивалось в русле двух этих групп, образно говоря, по жестким правилам извечной драмы «отцов» и «детей». После взросления, «дети» закономерно отвергли в какой-то момент авторитет своих «родителей», с рьяностью входящих в жизнь «тинейджеров», по-новому сконструировав новый мир идей и звуков. Естественный конфликт поколений здесь был усложнен тектоническим изломом эстетических и стилистических констант, проникших сквозь железный занавес советского идеологического фронта. Хочу отметить, что здесь я не имею в виду возможные личные конфликты между представителями двух отмеченных групп, предпочитая говорить исключительно о явлениях творческого порядка.

И вот, когда пытаешься рассмотреть их творчество по существу, углубившись в многомерность явлений, а не идя по пути устоявшихся стереотипов и шаблонов, понимаешь, насколько схематична и неадекватна естественным процессам та разделительная черта периодизации армянского музыкального искусства, которая утвердилась в отечественных научных кругах. Ведь творчество поколения, которое вышло на арену после Хачатуряна, не является в настоящем смысле «постхачатуряновским», а поколение армянских композиторов, которые так ярко заявили о себе в 1960-е годы, не является самым первым проявлением тенденций «шестидесятничества» в Армении, поскольку истоки этого движения берут свое начало гораздо раньше, в творчестве их предшественников³. Интересно, что С. Саркисян в своей монографии указывает на такого рода несоответствия, тем не менее целиком придерживаясь вышеприведенной периодизации,

¹ Из лекции на юбилейных (к 75-летию) торжествах Тиграна Мансуряна в культурном центре «Нарекаци» (перевод с армянского. – Л.Е.), 16.09.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=GMaBI-aiE1I&feature=youtu.be>

² Круг пяти армянских композиторов, а также ближайших друзей (армянская «Могучая кучка»): Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян, Адам Худоян, Лазарь Сарьян, Эдвард Мирзоян), которые родились в 1920–1921 гг., вместе учились в Ереванской консерватории, стажировались в Студии при Доме культуры Армении в Москве (Л. Сарьян учился в МГК). Это пример длительного содружества – человеческого и творческого, отразившийся на формировании композиторского облика каждого из группы «пяти».

³ Отметим, что творчество Эдварда Мирзояна никогда и никем не рассматривалось, как первая волна «шестидесятничества» в армянском музыкальном искусстве – гипотеза, которая развита в трудах автора этих строк – монографии [2] и ряде статей [3; 11; 12].

тем более не считая перечисляемых авторов «шестидесятниками», в то время как Мансурян или Тертерян справедливо определены именно как «шестидесятники»: «Следы нового времени отчетливо дают о себе знать в творчестве композиторов, прежде работающих “под знаком Хачатуряна”. Вот их произведения разных периодов: Струнный квартет (1947) – Симфония для струнного оркестра и литавр (1961) [год указан неверно, премьера состоялась в 1962, однако произведение было создано и исполнялось автором в клавире с 1955 года. – Л. Е.] Э. Мирзояна, балеты “Мармар” (1957) – “Антуни” (1969) Э. Оганесяна, “Героическая баллада” для фортепиано с оркестром (1950) – “Шесть картин для фортепиано” (1965) А. Бабаджаняна, наконец, Симфония (1957) – Симфониетта для струнного оркестра (1966) А. Арутюняна» [8, с. 58].

В данной статье предметом исследования является исключительно творчество Э. Мирзояна, поэтому анализ близких явлений в творчестве его современников в данный момент выходит за рамки интересов автора. Вообще говоря, мы слишком привыкли обрамлять творческую личность Мирзояна именами великих предшественников, творцов-единомышленников, огромной команды друзей, учеников и последователей. Но Мирзоян вырвался из окружения, продиктованного биографией и судьбой. Как знак, как автономная, взрывная единица пассионарной энергии, он вышел в иное измерение, в некий абсолюте. Его «штучные» сочинения – Квартет, Симфония, «Эпитафия», которая пока не оценена в должной мере, и др. – вырвались в первый ряд в марафонском беге армянской композиторской мысли XX века¹.

В период работы над монографией о Мирзояне [2] я как-то задала ему вопрос:

– С кем Вы связываете перелом, качественно новый этап развития армянской музыки в 60-е годы XX века?

– А почему это называть переломом? Это был естественный процесс, продиктованный жизнью, временем. Я связываю это с поколением Мансуряна. И в том, что этот процесс в армянской композиторской школе развивался свободно, хочу отдать должное двоим – Лазарю Сарьяну и Эдварду Мирзояну. Мы им не только не мешали, но всемерно поддерживали. Гия Канчели показывал мне свои симфонии в клавире, потом делал партитуру. И Тертерян мне первому показывал свое новое сочинение. То, что у нас не было принципиальных противоречий, подтверждается жизнью и временем. А то, что происходило в сфере интриг, эта сфера так и осталась ситуативным эпизодом, проходящим моментом...²

¹ Очень важно попытаться суметь проникнуть в суть опыта каждого отдельного композитора и пересмотреть, например, программу и практику преподавания в отечественных музыкальных учебных заведениях, где представители армянской «пятерки» изучаются все скопом в течение двух академических часов.

² Из личной беседы композитора с автором.

Лидер новой эстетической платформы Тигран Мансурян, пройдя непростой путь собственного становления, признал магическую притягательность идей, заложенных в неповторимой композиторской интуиции Эдварда Мирзояна. Музыкальное творчество – предмет всепоглощающей, по-настоящему безумной страсти этих замечательных композиторов, нет ничего, что волновало бы их сильнее чистого творчества, что могло быть сопоставимо со счастьем творческих открытий. Никакие ситуативные конфликты не могли затмить интереса к творческим открытиям композиторов-коллег, за которыми каждый из них следил с неослабевающим интересом. Я была свидетельницей того, как, например, однажды вечером, совершенно неожиданно, беседуя будто сам с собой, Эдвард Мирзоян сказал фразу, никак не подготовленную нашим предшествующим разговором на совершенно другую тему: «Шестая симфония Тертерьяна не может не остаться в истории нашей музыкальной культуры... Какая еще, сейчас точно не могу сказать, должен еще раз послушать». И это – почти на пороге своей смерти, в 2011 году, когда уже давно не было на свете Авета Тертерьяна, но внутренний диалог с ним не прекращался. Опять же в последний год жизни Мирзоян восторженно принимает Реквием Тиграна Мансуряна. С этим связана любопытная история. В телефонном разговоре с Эдвардом Мирзояном – а звонил он сам, это важно, – он делится приятной новостью: Тигран Мансурян завтра придет показывать ему свое новое сочинение, Реквием, он с нетерпением ждет этой встречи. Абсолютно не помню, каким именно образом в тот момент у меня в компьютере оказалась запись этого сочинения, и я предложила послушать через трубку только начало произведения, чтобы хотя бы знать, какого плана опус, ведь предугадать стиль нового сочинения Мансуряна практически невозможно. «Да-да, – с радостью согласился Эдвард Михайлович». И я поставила телефон к динамику компьютера... Никакие уговоры остановить запись на 5, 10, 25-й минуте не помогли: «Не мешай, слушается с удовольствием». Все 46 минут он прослушал по телефону, вероятно, заплатив телефонной компании немалую сумму за целый час нашей «беседы». Назавтра, прослушав Реквием в присутствии Мансуряна, он только по окончании признался автору, что слушает сочинение во второй раз. Именно по авторитетному предложению патриарха армянской музыки Мирзояна Реквием Мансуряна был представлен на соискание Госпремии Армении. И это как будто стало собственной победой Эдварда Мирзояна. Ведь было время, когда несовпадение ценностных ориентиров между двумя композиторами доходило до крайности.

Вот как сам Мирзоян рассказывал об этом: «... Ну вот такой композитор, как Мансурян – он так увлекся новейшими западными течениями, было время, полностью отрицал классику. Не принимал не только Хачатуряна, но и Чайковского, например. Не допускал использования народной музыки в композиторском творчестве, критиковал Асламазяна за его переложения комитасовских миниатюр. Но потому, что мозги есть, талант есть, он вдруг пришел к “Айре-нам” на слова Кучака – талант всегда находит свою дорогу... В Реквиеме Манс-

урян оказался в высшей точке своего непростого пути. Никаких сомнений, что Реквием – событие и для Мансуряна, и для нас, для всей армянской музыкальной культуры. В авторе Реквиема я вижу своего единомышленника по композиторскому мышлению, и приятно этим удивлен»¹.

Но вернемся к самому началу: 1940-м годам, послевоенному времени, когда в творчестве известного армянского композитора Эдварда Мирзояна были реализованы идеи, которые пролегли своего рода мостом между двумя временными координатами: прошлым – традициями Комитаса, и будущим – явлением «шестидесятничества» в музыке. Квартетом – «Темой с вариациями» (1947) в свои 26 лет Мирзоян обозначил смену ориентиров в направлении развития армянской композиторской школы отнюдь не в сторону неоклассицизма, как принято считать, но в направлении преодоления господствующей в этот период монументальности и пафосности стиля, возведенного в ранг канона. Композитор взорвал существующие каноны именно так, как об этом пишет В. Медушевский, «Стиль рождается из канона только тогда, когда возникает значимое противопоставление взглядов. Но это означает одновременно разрушение канона. Свойственная стилевой системе рефлексивность взрывает канон» [6, с. 149].

Известный музыковед, доктор искусствоведения Нона Шахназарова в личном письме автору этих строк² вспоминала: «Не забуду впечатления от его Квартета, когда впервые услышала его: впечатление собственного, индивидуального – и национального, необычного тогда для армянской музыки, тем более для армянского композитора. О симфонии я не говорю. Как удивительно в самый острый момент увлечения симфонизмом Шостаковича вдруг создать это очарование, обволакивающее тебя красотой, изысканностью и совершенно новыми для армянской музыки тенденциями неоклассицизма. Когда в статье 1965 года я робко написала это слово, столь, казалось, далекое от армянской музыки, даже волновалась». Речь идет о статье Шахназаровой «Своей дорогой» [10, с. 22–28]. К анализу творчества Мирзояна в аспекте неоклассических тенденций исследователи обращались не раз, отметим, например, монографии докторов искусствоведения Маргариты Рухян [7, с. 66–72], Светланы Саркисян [9, с. 97–110]. Однако спустя полвека после создания Симфонии, как мне кажется, возможна некоторая переоценка подходов. Важно, что в творчестве этого композитора есть множество слоев, которые провоцируют неоднозначность трактовок и интерпретаций исполнителей, критиков, слушателей. И все эти трактовки допустимы. Вопрос лишь в том, чтобы не останавливаться на единственном ключе,

¹ Из личной беседы композитора с автором.

² 31.03.2013, личный архив Л. Епремян.

уловить философское понятие «сложности» как многомерности, многослойности явления подобного масштаба.

Весь предшествующий Квартету период творчества Мирзояна можно обозначить как ранний, который прошел под очевидным влиянием великого, боготворимого им Арама Хачатуряна. «Симфонические танцы» наиболее полно отразили этот опыт с точки зрения и тенденций неофольклоризма, и жанрового отращения, и пышной образности программного симфонизма, и богатых ладогармонических красок, и тематизма, и ритмических находок. И, следовательно, именно этому стилю, уже абсолютно ставшему своим, предстояло противопоставить нечто принципиально новое – диалектическое отрицание как свое иное. С какой целью? Самой очевидной – избежать эпигонства и проложить собственный путь в искусстве. Сам выбор квартетного жанра стал сознательным отходом, символом противостояния традиции А. Хачатуряна [3]. В квартетном жанре Мирзоян обозначил главную линию развития армянской композиторской школы – *комитасовскую*, которая в те годы была далеко не так очевидна, как сегодня. И Симфония Мирзояна, сочиненная уже в 1955 (записана в 1962), еще более утвердила эти приоритеты. Именно фигура Комитаса вдохновила его на глубокий психологизм и ту особую интимность авторской интонации, которая в дальнейшем привела к созданию нового типа симфонии, предвосхитив жанр камерной симфонии не только в армянской, но и в советской музыке. Максимальное самоограничение в средствах в сочетании со своеобразием формы и симфонизацией музыкального мышления, концептуальным подходом в квартетном жанре поразило современников новизной и обозначило дальнейший путь развития.

Вновь обратимся к В. Медушевскому: «Главное в стиле – его смысловая сторона, представляемое им мировоззрение, *скрытая полемичность по отношению к другим стилям*, историческая новизна» (выделено мной. – Л. Е.) [6, с. 149]. Хачатурян совершенно по-новому претворил в своем творчестве традиции Комитаса и справедливо считал себя его учеником. Точно так же Э. Мирзоян, считая себя продолжателем всех плодотворных традиций в армянской музыке – Комитаса, А. Спендиаряна, Р. Меликяна, А. Степаняна, А. Хачатуряна, Г. Егиазаряна и др., – сформировал собственную традицию и открыл новые пути в развитии армянского музыкального искусства.

Как считает композитор Эдуард Айрапетян, «вопреки известной точке зрения, я не вижу в творчестве Мирзояна последовательного развития линии Хачатуряна. В Мирзояне, как авторе Симфонии, затронута самое глубинное, что есть в армянской музыке, – наиболее подлинный пласт национального мышления. То, что идет от средневековой музыки, от Комитаса и генетически заложено в праснове национального психологизма. <...> До Симфонии Мирзояна, как мне кажется, армянская музыка не имела ответа на вопрос, может ли истинно национальный, идущий из средневековых традиций дух армянского искусства соответствовать высшему типу музыкального мышления европейско-

го симфонизма. И через Мирзояна наше соотношение с европейской музыкой оказалось более обнадеживающим, чем посредством его предшественников. Жесткая, твердо оформленная форма классического симфонического цикла на армянском материале, фактически, впервые апробирована именно в Симфонии Мирзояна» [2, с. 110].

На встрече со студентами Ереванской консерватории 13 мая 2019 года Тигран Мансурян в шутку оценил «кинаковость» Мирзояна в контексте тенденций развития искусства тех лет как следствие недостаточно серьезных занятий: «Он плохо учился в Москве». В определенной мере это действительно так, хотя в совершенно другом смысле. Внимая каждому слову Г. И. Литинского, Мирзоян попросту игнорирует все те рекомендации учителя, которые носят идеологический характер, понимая, что таков дух времени. Как явствует из писем, Литинский часто подбрасывал своему студенту идеи, полные ура-патриотических штампов (рекомендовал ему даже писать на стихи Сталина). И хотя на начальном этапе их абсолютно избежать не удалось – жить и творить вне времени почти невозможно, – все же магистральные сочинения Мирзояна были сделаны вопреки, против шерсти, в противовес тем идеологическим константам, которые рифмовались с идеологической программой партии. «Сколько наивности при таком опыте у моего учителя! – он не учитывает, что если я что-то писал, писал независимо», – признался мне Мирзоян. А вот фрагмент письма Литинского: «...На худой конец можно и симфонический цикл (программный) написать на боевую тему, не прибегая к хору и сольным вокалистам. Такого рода работа для Вас рискованней, имея в виду Вашу склонность к углубленному и несколько мрачноватому психологизированию. Если бы я был уверен в том, что в такого рода цикле (чисто симфоническом) Вы способны были бы написать траурный марш <...> в мажоре, или, на худой конец такой, какой написан Вагнером в “Гибели богов”, то я благословил бы Вас на такой труд <...>. Но я боюсь, как бы такого рода часть не повторила собою образы матери из Вашей кантаты. Образ матери потрясающий получился. *А всякого рода потрясающие вещи – не ко времени, особенно принимая во внимание субъективистскую окраску, которую Вы дали этой части своей кантаты*»¹ (выделено мной – Л. Е.). Совершенно очевидно, что «непослушный ученик» абсолютно «не в теме» и, невзирая на представленные четкие идеологические и стилистические императивы, идет своим путем. Вот что дало Мансуряну основание говорить о том, что тот учился плохо, выделяя фигуру Мирзояна (отчасти и Бабаджаняна) среди композиторов предшествующего ему поколения, как наиболее созвучную новым тенденциям в армянской музыке 1960–1970-х годов. И именно в Москве, с рождения «Темы с вариациями» Мирзояна армянская музыка пошла по пути новых открытий. Не в последнюю очередь под влиянием Литинского, которому

¹ Фрагмент из письма Г. Литинского Э. Мирзояну, 01.02.1949 (архив Мирзояна).

и посвящен Квартет. «Литинский сыграл в моей жизни исключительную роль. Я посвятил ему свой Квартет – это о многом говорит», – сказал мне Эдвард Мирзоян в личной беседе. «Завен Вартамян привел ко мне ярко даровитых музыкантов – Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Мирзояна и Адика Худояна. <...> Прослушав их произведения, я пришел к выводу, что все четверо, находясь под сильным воздействием Арама Хачатуряна, пока что мыслят не вполне самостоятельно. Передо мной стояла задача – учитывая творческие интересы и пристрастия моих молодых коллег, помочь им обрести свой стиль» [5, с. 6].

А между тем традиция рассмотрения творчества Мирзояна в истории армянской музыки исключительно как одного из «постхачатуряновской плеяды» сохраняется до сегодняшнего дня. Такой подход уже является общим местом, характерным для многих исследователей. Вот один из примеров: «В армянском, советском музыкознании уже при жизни композитора утвердилось понятие “постхачатуряновский период”, “постхачатуряновская плеяда” армянских композиторов, представители которой явились непосредственными продолжателями его традиций. Среди них – А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Л. Сарьян, Э. Мирзоян, А. Худоян, Э. Багдасарян, Г. Арменян и другие, достигшие высокой творческой зрелости уже в 1950–60-е годы и поднявшие армянскую профессиональную музыку на новую ступень развития» [4, с. 97]. Как считает автор, доктор искусствоведения Жанна Зурабян, вместе с тем представители постхачатуряновского периода не копировали слепо стилистику Арама Ильича, а шли своей дорогой, основанной, однако, на стилистических, интонационных, формообразовательных принципах великого предшественника. Иначе говоря, мыслили в системе хачатуряновских координат. Задорно-стремительные, моторно-пульсирующие темы на токкатной основе, песенно-танцевальные темы, кантилена, соотносимая с балетными адажио автора «Спартак», интонации «вздоха», восходящие октавы, секвенционные обороты с пунктирным ритмом и т. д. – вот тот арсенал средств, который, согласно исследованиям Ж. Зурабян, является общим для всей постхачатуряновской плеяды.

Как мне кажется, в таком подходе, вызывающем чисто профессиональные возражения, есть также опасность не разглядеть за деревьями леса и не заметить тех открытий, которые стали знаковыми для последующих поколений, что дает нам основание говорить о Мирзояне как создателе новой музыкальной эстетики, причем не только и не столько в аспекте неоклассицизма, а с позиций шестидесятнических идей.

Главной категорией, сближающей Мирзояна с Комитасом, я бы назвала категорию МЕРЫ как принципа самоограничения. В этом – одно из главных несовпадений со свободной импровизационностью восточного толка, характерной для стилистики Хачатуряна. «Мне кажется, по характеру я, скорее, восточный человек, а по музыке – западный» [2, с. 358], – говорил Мирзоян, очерчивая

вектор собственной творческой направленности: от рубенсовского хачатуряновского великолепия – к графической фактуре спрессованной музыкальной идеи. Тигран Мансурян выводит свою концепцию рождения армянского авангарда 1960–70-х годов именно из категории меры как принципа самоограничения: «Композиторскую технологию надо разобрать и заново собрать, апеллируя лишь к самому необходимому» (см. цитату выше).

И появилась гипотеза, что традиции Комитаса в подобном и единственно возможном ключе были развиты именно в творчестве Мансуряна: «Думаю, – сказал Зограбян, – что Тигран Мансурян был первым, кто по-настоящему увидел и понял Комитаса. Если бы Комитас мог услышать “Реквием” Мансуряна, он бы обязательно сказал: “Я хотел именно этого!”. Мансурян, – продолжает Зограбян, – не только привнес в армянскую музыку европейские ценности, но и остался верен своим истокам. Композитор не должен повторять то, что уже сделано, он должен начать сначала. Мансурян не пошел по хачатуряновскому пути, подобно многим, а сделал попытку продолжить традиции Комитаса. Потому что продолжение линии Хачатуряна было делом бесполезным, ведь Хачатурян есть явление единичное, это некий взрыв в армянском музыкальном искусстве» [13]. Позиция Зограбяна абсолютизирует единственно возможный вектор развития комитасовских идей и указывает на некую размытость интерпретации роли отдельных композиторов в историческом процессе. Получается, что открытия Хачатуряна будто бы покрывают собой все поле композиторского творчества на долгие десятилетия, вплоть до возникновения «спасительного» тотального рационализма с его единственно возможным постижением комитасовского метода.

Между тем, никакой монополии на развитие комитасовских идей быть не может, как невозможно «застолбить» единственно верный метод их развития, что доказала сама жизнь, когда главной, магистральной традицией искусства Эдварда Мирзояна стала космогония *Комитаса* как «ядерного комплекса», квинтэссенции национально определенного в армянской музыке, которая совершенна в своей классической уравновешенности и простоте, но глубоко психологична и даже экспрессионистична по силе эмоционального воздействия и планетарному ощущению экзистенциального предела. По полифонической, многослойной природе армянской монодии и предельной избирательности и концентрации средств выражения. Его Симфонию Мансурян в одном из телевизионных интервью назвал одним из главных событий армянской музыкальной культуры, и это действительно так, поскольку Мирзояну удалось сочетать несочетаемое: сохранив структуру четырехчастного цикла, впервые в СССР создать прототип камерной симфонии [1, с. 182], и, кроме того, в стилистическую модель неоклассицизма поместить содержание совершенно другого порядка.

Известно, что неоклассицизм возник в начале XX века как антитеза романтизму. Возник как искусство объективированное, отрицающее субъектив-

ный психологизм романтической Личности. Но сам Мирзоян, говоря об истоках Симфонии, однозначно называет, по крайней мере, один из этих истоков – П. Чайковского, его Серенату для струнного оркестра. Это абсолютно другой, диаметрально противоположный неоклассицизму семантический полюс. Полюс *романтического* мироощущения как свободы экспрессии. Свободы, максимально приблизившей эпоху экспрессионизма и многослойности малеровского романтизма. Любимый герой Мирзояна – Чаплин с его многослойной фактурой трагикомизма и романтической беспределностью аллюзий – тоже один из ключей к стилистической картине Симфонии.

Эдвард Мирзоян – *романтик экзистенциального толка*. Вслушайтесь: туда, в абсолютную раскрепощенность чувств ведет открытая им дорога. С «отпущенными вожжами» хотя бы на мгновение Мирзояна сыграть невозможно. Оголенный нерв эмоций, исступленная боль переживаний, – это, скорее, почерк экспрессионистский, чем неоклассический, и именно так 4 мая 2009 года ее сыграл в Армении Валерий Гергиев, о котором автор сказал: «Это было совершенно гениальное исполнение, по-гергиевски гениальное». Редчайший дар Мирзояна – в умении заглянуть в бездну трагического, увидеть в ней такую глубину, которая стала подлинным открытием в мировой музыкальной философской мысли. Симфония – она как землетрясение в душе композитора, как отпечаток глубокой душевной трагедии, осмысленной в новую философскую концепцию. Когда в интервью армянскому радиоканалу я назвала Мирзояна одним из самых трагичных художников нашего времени, это крайне удивило слушательскую аудиторию, в том числе супругу композитора, очаровательную Елену Мамиконову. На что сам Мирзоян отреагировал так: «А может быть, ты права?..»

Но как же ликующий финал его Симфонии? – удивится читатель, – как же фанфарный блеск моторного жизнеутверждающего happy end'a?

Мне слышится в них нечто иное. Принципиально важно, что драматическая линия в Симфонии по-настоящему не преодолевается. Оптимистический финал дается лишь в сопоставлении, как другая сторона жизни, как вдохновленный романтикой исторического момента «путь к счастью завтрашнего дня». Конфликт не разрешается – он либо забивается внутрь, либо «забывается» (в психоаналитическом понимании – вытесняется) автором. Он видит бездну – и уходит от этого видения, не преодолевает, а «забалтывает» его в спасительной динамике традиционно трактованного финала, в позитивной энергетике общих форм движения и – да! – классических интонационных формул с моторикой утверждения Жизни и Бытия.

Весьма показательна в этом смысле наша короткая беседа с автором, которая состоялась в 2000 году, на следующий день после концерта в зале Театра оперы и балета имени А. Спендиаряна, где дирижер, худрук Государственного Камерного оркестра Армении Арам Карабекян исполнил финал Симфонии.

Я спросила Эдварда Михайловича:

– Как Вы относитесь к исполнению финала Симфонии в отдельности?

– В первый раз я услышал его в Орджоникидзе в исполнении Гергиева, и второй раз вчера сыграл Карабекян – публика оба раза так тепло встречала! Хотя с первыми нотами финала я подумал: какая же глупая, пустая музыка [inş himar egajshtutyun e]! Но были овации, которые я целиком отношу к мастерству исполнителей...

Пусть кто-то услышит в этих словах кокетство и даже позу. Для меня же в них – признание некоего идейного и стилистического компромисса в финале, где, оперируя неоклассическими формулами, автор сознательно закрыл себе путь к эстетике, которая лежит в основе трех предыдущих частей, в общем-то близких по семантике острого драматизма и особому – выходящему за пределы неоклассического, – накалу этого драматизма. Ведь неоклассицизм обращен далеко не к эпохе позднего Моцарта или предвосхитившего романтизм позднего Бетховена. Вивальди, Корелли и Гайдн – на мой взгляд, обманчивые стилистические ориентиры в оценке музыки Эдварда Мирзояна, но именно так ее трактует М. Рухян [7, с. 66–67]. С. Саркисян же дает более широкую трактовку неоклассицизма, в определенном смысле обозначив им также творчество Комитаса [8, с. 104].

Подобно тому, как, сохранив структуру традиционного симфонического цикла, Мирзоян предвосхитил рождение камерной симфонии, так и в неоклассической модели стиля он предвосхитил рождение шестидесятнических идей в плане самоограничения средств выражения и острой психологизации содержания. А главное – в культуре протеста его искусства¹, в котором он искал новые пути, обходя магистральное направление «текущего момента» как в 1940-е, уйдя от главенствующего влияния Хачатуряна, так и в 1960–70-е годы, в поисках нового оставаясь на позициях верности традиции подобно тому, как это в свою непростую эпоху сделал Сергей Рахманинов. Крайне избирательное отношение к авангарду с риском заслужить позорное для своего реформаторского времени клеймо «почвенника» не испугало Мирзояна, для которого чувственное ощущение живой музыкальной материи было важнее новаторских идей рационального толка. Композитор Рубен Саркисян сказал: «Поколение Мирзояна, переняв традицию предшественников, передало эстафету нам, поколению 1960–70-х, то есть в определенной мере подготовило следующее поколение композиторов. Мирзоян, как и мой педагог Лазарь Сарьян, который был воистину мудрым человеком, знали цену традиции и не хотели, чтобы она была прервана или потеряна. Поэтому внутренне они могли и не принимать многого из той эпохи экс-

¹ О тенденциях протестного переосмысления симфонического жанра в творчестве Мирзояна см. исследование М. Арановского [1, с. 173–183].

периментаторства, которая открылась с наступлением хрущевской оттепели. Но нам никогда не мешали (возможно, иногда и не помогали) и ничего не запрещали – лично у меня была полнейшая свобода действий. Но ведь это было очень нелегко – тогда мы этого по-настоящему не понимали» [2, с. 308].

Принципиально важно, что формирование первой волны «шестидесятнических» идей невозможно ограничить лишь творческими характеристиками. «Шестидесятник» в самом раннем проявлении – это далеко не диссидент 1970-х, а в первую очередь патриот своей страны, взваливший на себя ответственность за ее настоящее и будущее. При рассмотрении личностных качеств Мирзояна как общественного и партийного деятеля, мы вновь сталкиваемся с парадоксальным сочетанием несочетаемого: с одной стороны, он сохранил свои позиции председателя Союза композиторов Армении на протяжении 35 лет, во все времена представляя властные государственные структуры республики, против которых так рьяно боролись младшие «шестидесятники», с другой – привнес принципиально новую атмосферу в культурную, профессиональную, общественную жизнь Армении, и эта атмосфера абсолютно рифмовалась с тенденциями сложного и многослойного явления «шестидесятничества» в советской стране, не сводимого к диссидентству¹. «В Эдварде Мирзояне я вижу парадоксальное сочетание противоположных начал. Этот совершенно “советский” человек не должен был, не мог написать симфонию настолько глубокую, настолько драматичную, настолько совершенную, безупречную. Но написал – это факт», – сказал мне в личной беседе художественный руководитель и главный дирижер Государственного филармонического оркестра Армении Эдуард Топчян.

Само время диктовало стиль и образ жизни «шестидесятничества» в самом раннем его проявлении, которое довольно отличалось от социальной картины мира нового поколения – младших «шестидесятников» (Тигран Мансурян, Авет Тертерян и др.) и «семидесятников», которую можно определить, как вторую волну шестидесятничества в армянском музыкальном искусстве. Мирзоян-композитор никак не мог соответствовать присущему последним каноническому образу поэта-оракула, вознесенного над людьми и отделенного от них творческим даром непроходимой пропастью. Он никак не вписывался и в образ психологически отчужденной от общества личности, мучительно переживающей свое одиночество. Напротив, он – один из многих, и сила его – в умении растворяться в людях, жить ими и ради них. Те же выдающиеся имена, которые вышли на арену вслед за Мирзояном, никогда не считали нужным жертвовать интересами собственного творчества во имя общественных. Они старались не обременять себя ответственными постами, целиком концентрируясь на главном

¹ Этой теме посвящены статьи автора этих строк на армянском языке [11; 12].

– на творчестве. Некая кастовость, противостояние Личности, вознесенной над массами, им присуще в немалой степени. В то время как Мирзоян даже на девятом десятке говорил: «Меня касается абсолютно все», а в молодые и зрелые годы: «Я и есть советская власть», стараясь придать этой власти человеческое лицо, абсолютно сжигая себя в любви и внимании к людям – ко всем и каждому, не жалея ни времени, ни сил. И музыка его потому обращена к каждому, и нет для него ничего важнее в искусстве, чем потрясение чувств, и не кого-то там через много поколений, а своего современника, который рядом, с которым абсолютно без пафоса, на одной почти интимной волне он беседует вполголоса о двух самых важных вещах – о любви и о Родине. Он искренен в каждой музыкальной фразе, потрясения военных лет обнажили в его творчестве экзистенциальную картину мира, тему Жизни и Смерти в самом жестком, правдивом и прямом воплощении. Это принципиально новое слово, новый путь в армянской музыке.

И теперь уже поколение 1960–70-х обеспокоено унификацией музыкального языка и мышления, новой волной глобализации в мире, которая способна обезличить разнообразие и многообразие стилей, национальных школ и индивидуумов, и уже достигла в этом очевидных успехов. Об этом говорил на все той же встрече со студентами ЕГК Тигран Мансурян, который ныне, после смерти Эдварда Мирзояна, негласно признан патриархом армянского композиторского творчества постмирзояновского времени. Тот самый Мансурян, высшим достижением которого лично я считаю включение на новом уровне в армянскую композиторскую музыку великой традиции средневекового духовного искусства, его «Айрены» на слова Кучака (1967) по сей день звучат как открытие, нечто невероятное по силе, таланту и прозрению, угадыванию будущего, корни которого – в наследии прошлого. Но в КГБ по поводу анонимки с обвинениями в пропаганде церковной музыки – как вокальной, так и органной (инструмент заказан в Чехословакии по инициативе и при содействии Мирзояна) вызвали на ковер не кого иного, как Эдварда Мирзояна, поскольку именно в Союзе композиторов в 1964 году были организованы первые в Армении концерты духовной музыки с участием органиста Ваагна Стамболчяна (класс И. Браудо, ЛГК), певицы Лусине Закарян, американского органиста Перча Жамкочяна. Мирзоян выносил и претворил в жизнь идею включения духовной музыки в живую практику концертной жизни Армении...

Единственный фильм о Мирзояне снял известный московский кинорежиссер, журналист и правозащитник Алексей Симонов. На мой вопрос, каковы его творческие планы, чему более всего хотелось бы посвятить ближайшие годы, он ответил: «Мечтаю написать книгу о шестидесятничестве». Не знаю, нашла бы отражение в ней фигура Мирзояна, скорее нет, ведь диссидентом его никак не назовешь, но Симонов очень точно отмечает в нем сочетание несочетаемого, выход за пределы навязанного образа: «Когда мой руководитель по киностудии Андрей Золотов предложил сделать картину о депутате Верховного

Совета Эдварде Мирзояне, человеке в общем-то своем в верхушке властных структур, я твердо решил, что делать картину не буду. Нет ничего скучнее – терпеть не могу такие сюжеты с сусальными образами, штампованными речами и наперед известными фразами с расшаркиванием перед начальством. Но чтобы как-то аргументовать свой отказ, я должен был все-таки с ним встретиться хотя бы раз. ... И я влюбился в Эдика с первых же минут нашего общения». Вот формула парадокса: образ совершенно «инакового» человека в облики чиновника, который, по выражению Симонова, «изменил собственной жизнью своему творчеству» [2, с. 317]. Возможно потому, что творчество «шестидесятников» первой волны, в самом раннем проявлении – это, в первую очередь, кардинальное преобразование самой жизни как высшей формы творчества во имя будущего. Это Творение самой жизни, в которой Личность раздвинула привычные рамки Свободы не только в творчестве, но и в жизни, и выпустила из бутылки джина революционных реформ следующих поколений.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки.: Л., Советский композитор, 1979.
2. Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах. Ереван: «Тигран Мец», 2011.
3. Епремян Л. Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века) // Научный вестник Московской консерватории. М.: МГК, 2015. № 3. С. 194–205.
4. Зурабян Ж. Продолжение хачатуряновских традиций в творчестве его последователей // Арам Хачатурян и музыка XX века. Ереван: «Арчеш», 2003. С. 96–101.
5. Литинский Г. Не оскудела наша музыка талантами // Советская музыка. 1982. № 3. С. 2–9.
6. Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. М., 1980. С. 141–155.
7. Рухкян М. Армянская симфония. Ереван: Изд-во АН АССР, 1980.
8. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М.: «Композитор», 2002.
9. Саркисян С. На рубеже веков. Музыка и ее сферы (избр. статьи). М. «Альтекс», 2014.
10. Шахназарова Н. Своей дорогой // Советская музыка. 1965. № 3. С. 22–28.
11. Եփրեմյան Լ. Էդվարդ Միրզոյանը և «60-ականությունը»: // «Հայ արվեստի հարցեր»: - Եր., ՀՀ ԳԿԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013. Էջ 67–78.

12. Եփրեմյան Լ. Էդվարդ Միրզոյան. Մարդն ու գործը (Բացառիկ անհատի և մեծ կոմպոզիտորի հիշատակին): // «ՎԵՄ» գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., 2012. թիվ 4 (40). էջ 109–116.

13. Չոհրաբյան Ա. «Մանսուրյանն առաջինն էր, ով հասկացավ Կոմիտասին»: // <https://www.cultural.am/hy/norutyunner/lurer/1865-mansuryann-arajinn-er>

14. Ջրբաժան: 1960–70 – ական թվականների արվեստագետների սերունդը: Գիտական հոդվածների ժողովածու (Խմբ. կողմ.՝ Գ. Մուրադյան և ուրիշ.): Եր., «Մշակութային հասարակություն» ՀԿ, 2016.