

МАРГАРИТА РУХКЯН

K  
P-91

43.338

ПОРТРЕТЫ  
АРМЯНСКИХ  
КОМПОЗИТОРОВ

Л.ЧАУШЯН  
В.БАБАЯН  
Е.ЕРКАНЯН  
Р.САРКИСЯН  
Д.САКОЯН



Министерство культуры Армении  
Национальная Академия Наук РА

МАРГАРИТА РУХКЯН

ПОРТРЕТЫ  
АРМЯНСКИХ  
КОМПОЗИТОРОВ



ЛЕВОН ЧАУШЯН

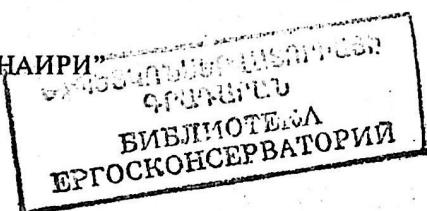
ВАГРАМ БАБАЯН

ЕРВАНД ЕРКАНЯН

РУБЕН САРКИСЯН

ДАВИД САКОЯН

ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАИРИ"  
2009



УДК 78 (479. 25)  
ББК 85. 313 (2Ap)  
Р 918

Книга издана по госзаказу

Печатается по решению ученого совета  
Института искусств НАН Республики Армения

*Ответственный редактор  
доктор искусствоведения Анна Аревшатян*

*Рецензент  
доктор искусствоведения Лилит Ернджакян*

Маргарита Рухкян  
Р 918 Портреты армянских композиторов. Очерки.— Еր.; Наири,  
2009, 236 с.

Книга посвящена творчеству пяти композиторов — это Левон Чашян, Ваграм Бабаян, Ерванд Ерканян, Рубен Саркисян и Давид Сакоян, которые уже давно составляют ведущую когорту армянской композиторской школы. Расцвет их творчества пришелся на самые трудные годы перестройки и трагических для Армении событий. Но так получилось, что эти авторы оказались рядом в созданной в 1995 году общественной организации — Армянской музыкальной Ассамблеи, насчитывающей сегодня 10 человек. Их объединили идеи, задачи, важные для нашей культуры, активное участие в просветительской и общественной деятельности. Как развивалось их творчество в эти последние десятилетия, кто были их предтечи и какие влияния и стимулы оно испытало и отразило,— на эти вопросы мы попытались ответить в этой книге.

УДК 78 (479. 25)  
ББК 85. 313 (2Ap)

ISBN 978-5-550-01591-9

© ЗАО “Издательство “Наири”, 2009

## ОТ АВТОРА

Армянская музыкальная Ассамблея — общественная организация нового времени и нового типа. Трудно представить себе, чтобы такое сообщество было создано и функционировало в старые советские времена. Тогда культура была монополизирована идеологией, считалось, что композиторы, поэты, художники, живописцы должны творить то, что нужно стране, народу. Против этого, в принципе, трудно что-либо возразить, — искусство всегда адресовалось народу, людям... К тому же, творческие союзы СССР щедро финансировались со стороны государства, а развитие всех видов искусств предписывалось в обязательном порядке всем народам и республикам СССР. Но такая заорганизованность в области творчества и управление искусством целой армией идеологических работников часто порождала между ними и художниками сильное напряжение, а трагические ошибки отдельных функционеров основательно подорвали авторитет такого типа руководства. Однако эта строгая и всегда несправедливая регламентация была оправдана принципиальным уважением к профессиональному искусству и профessionалам, как и огромными финансовыми вложениями государства в культурную жизнь страны.

Сейчас наступили новые времена. Свободные. Можно создать любое предприятие, любое общественное объединение. Но гарантий поддержки со стороны государства может и не быть. Здесь начинаются новые трудности, которые преодолеть одному человеку не под силу. Талант, как никто, нуждается в поддержке, и моральной, и материальной. Люди искусства будут всегда стремиться к сообществу, особенно, в таких сферах как театр, кино, музыка. Поэтому рождение такого объединения, как Армянская музыкальная Ассамблея, стало просто спасением для некоторых композиторов. Конечно, композитор Мартын Вартазарян, Заслуженный деятель искусств, Почетный гражданин города Еревана мог бы успешно работать и не будучи членом АМА. Он широко востребован в таких областях, как эстрада, джаз, популярные телевизионные программы. Но композиторы сугубо академического

направления без коллегиальной поддержки, без творческого сообщества не смогли бы ни творить, ни даже существовать. Став участником некоего общего дела, главной задачей которого стала пропаганда современной армянской музыки, каждый из членов АМА приобрел огромный стимул к жизни и работе и очень много сделал за эти 15 лет.

Армянская музыкальная Ассамблея возникла в трудное для творческих работников время. В 1991 году закончился очень динамичный и творчески насыщенный этап истории Союза композиторов Армении, бессменным руководителем которого в течение 35 лет был композитор Эдвард Мирзоян. Он сложил свои полномочия преждевременно, в 1991 году, таким образом ответив на безосновательную, клеветническую критику в свой адрес. Вместе с Эдвардом Мирзояном из руководства СК Армении вышел его заместитель, композитор Левон Чаушян.

В 1994 году, в поисках новых форм музыкальной общественной деятельности возник союз шести, в который вошли композиторы Левон Чаушян, Ерванд Ерканян, Рубен Саркисян, Ваграм Եբայն, Мартын Вартазарян и автор этих строк. Председателем АМА был избран композитор Левон Чаушян. Вскоре членами АМА стали скрипач и дирижер Виктор Хачатрян, певец Армен Карапетян и пианистка Анаит Нерсесян. В 2002 году в АМА вступил композитор Давид Сакоян, в 2003г. членом АМА стал известный музыкальный и общественный деятель, ныне живущий в США композитор Константин Петросян, а в 2006г. в АМА вступили композитор Арменуи Карапетян и композитор, музыкoved и менеджер Алиса Саркисян.

Для АМА существует сверхзадача: не замыкаться в себе, восстановить прерванные связи, наладить контакты с композиторами других стран. Кое-что сделать удалось. В 1999 году в Бельгии, в Королевской консерватории Брюсселя состоялся концерт из произведений армянских композиторов в исполнении бельгийских музыкантов. В 2001 году армянская музыка прозвучала в Тбилиси, в Доме СК Грузии, исполняемая грузинскими музыкантами. Весной 2003 года, в Ереване, в зале Дома-музея Арама Хачатуряна в исполнении армянских музыкантов состоялись два концерта – грузинской и русской музыки. Исполнялись произведения приехавших в Ереван председателя СК Грузии Важа Азарашвили и композитора Элизбара Ломдариձե, а также известного нам еще с середины 70-ых годов Георгия Члаидзе. В русском концерте прозвучали произведения Родиона Щедрина, Сергея Прокофьева

и присутствовавшего в зале председателя СК Москвы композитора Олега Галахова. В 2004 году в Будапеште состоялся концерт из камерных произведений композиторов Ассамблеи, который транслировался по Будапештскому радио, а в 2005 году в концертах Международного фестиваля “Московская осень” прозвучали Струнный квартет N1 Ерванда Ерканяна и Фортепианное трио Левона Чаушяна. Большим событием для композиторов Армянской музыкальной Ассамблеи была гастрольная поездка в Карабах, состоявшаяся в 2007 году, когда в Степанакерте состоялся концерт. В программе концерта прозвучала “Сerenада” для камерного оркестра Левона Чаушяна в исполнении Камерного оркестра Карабаха под управлением главного дирижера оркестра Геворка Мурадяна. Тот же коллектив исполнил “Времена года” Вивальди, где солирующая партия на скрипке была исполнена Виктором Хачатряном. Очень перспективными оказались переговоры АМА с Союзом композиторов Болгарии о взаимном обмене концертными программами. И вот, в июне 2009 года Л. Чаушян и В. Бабаян вылетели в Софию, где состоялся концерт из произведений армянских композиторов Е. Ерканяна, Р. Саркисяна, А. Карапетян, К. Петросяна, В. Бабаяна, Л. Чаушяна и Д. Сакояна. А в октябре в Ереване состоялся большой концерт из произведений современных болгарских композиторов в присутствии прибывших в Ереван председателя СК Болгарии композитора Велислава Заимова и композитора Йордана Гошева. Концерт болгарских композиторов был вписан в программу Международного музыкального фестиваля “Возвращение” (организатор фестиваля Мариам Шагинян) и прошел на высоком артистическом уровне. Исполнительский уровень наших музыкантов поразил болгарских гостей, да и нас тоже. Этот концерт стал истинным праздником современной музыки, горячо принятой ереванскими слушателями. Уже в который раз мы убеждаемся, что современная музыка очень востребована нашей аудиторией, кстати, очень требовательной к исполнительскому искусству. И действительно, именно уровень исполнительского искусства обеспечивает жизнь современного композиторского творчества.

Фактор коллегиального общения, знакомство с творчеством своих иноzemных коллег не просто приятное занятие, но важная составляющая процесса развития профессиональной музыки. Без сообщающихся сосудов художественного кровотока современная академическая музыка существовать не может. Глубоко осознавая эту проблему, Армянская музыкальная Ассамблея возвела задачу

восстановления межнациональных связей в одну из своих первостепенных задач. “Мы не сомневаемся,— говорит Левон Чашян,— что найдем всяческую поддержку в государственных структурах”. Такая уверенность — хороший знак. Это говорит о том, что отношение к высокому профессиональному искусству со стороны, конкретно, Министерства культуры Армении, что очень важно, становится все более серьезным; все глубже осознается обществом значение великих традиций академической музыки, как европейской, так и национальной.

Огромную благодарность Армянская музыкальная Ассамблея испытывает к своим первым спонсорам, замечательным армянским патриотам, гражданину Бельгии, ныне покойному господину Хачикову. Свыше 15 лет постоянную финансовую помощь АМА оказывает Лондонский Попечительский Фонд семейства Эссефьян, чьим представителем является Степан Ованнесов. Очень результативное участие в работе АМА приняли известный общественный деятель армянской диаспоры Бельгии Ованес Анастасян и прекрасный музыкант, руководитель и первая скрипка Лондонского квартета Левон Чилингиран.

В списке крупных мероприятий, проведенных АМА за время ее существования,— Конкурс молодых композиторов им. Арама Хачатуряна, организованный совместно с Бельгийским армянским обществом “Амадеус”, Конкурс студентов консерватории на создание фортепианной сонаты, два Конкурса скрипачей, альтистов и виолончелистов, организованных совместно с Лондонским Квартетом “Чилингиран”, несколько интересных композиторских фестивалей. В общей сложности, АМА провела более ста концертов в Доме-музее Арама Хачатуряна.

Произведения В. Бабаяна, Е. Ерканяна, Д. Сакояна, Р. Саркисяна и М. Вартазаряна на протяжении этих лет исполняли Камерный оркестр “Алан Ованес” под управлением дирижера Меружана Симоняна, вокально-инструментальный ансамбль “Тагаран”, художественным руководителем и дирижером которого является Седрак Ерканян, “Ереванский камерный хор”, руководимый А. Топикяном, хор “Спехани” под управлением С. Автандилян. Музыка композиторов Армянской музыкальной Ассамблеи звучит в концертах пианиста Айка Меликяна, в программах Трио им. Арама Хачатуряна, в исполнении камерных ансамблей, руководимых Арамом Талаляном, а в последнее время и в исполнении Ансамбля солистов под управлением Завена Варданяна. Премьеры произведений композиторов АМА постоянно звучат в

концертах. Только за последние годы их более двадцати. Осенью 2007 года силами вокально-инструментального ансамбля “Тагаран” состоялась премьера четырех детских опер на основе сказок Ов. Туманяна, автор которых Давид Сакоян. В течение последних трех лет слушатель познакомился с рядом ярких и значительных произведений Рубена Саркисяна, написанных для камерного оркестра, которые стали основой для присуждения композитору Государственной премии Армении. В последние годы состоялись премьеры больших и значительных произведений Ерванда Ерканяна — хоровых, ансамблевых, оркестровых, которые всякий раз поражают своей самобытностью, глубокой содержательностью и новизной художественных концепций. Одно из них — “Хроникион” для струнного оркестра в 2009 году было удостоено Государственной премии Республики. Неизменно яркое впечатление оставляют фортепианные сочинения Левона Чаушяна, которые составляют уже целую серию, а также его хоровые произведения, исполненные глубокой одухотворенности. Всегда значительно и впечатляюще звучат новые произведения Ваграма Бабаяна, вписывающие новые образы и новые темы в его богатое творчество.

В 2000-ые годы Ассамблея активно занялась изданием нот. В отдельных сборниках вышли произведения для фортепиано, для скрипки, виолончели, для инструментальных ансамблей, духовых инструментов, для камерных и симфонических оркестров и хора, а также сборники произведений для детей и юношества. Под эгидой АМА вышли в свет не только произведения композиторов АМА — Л. Чаушяна, В. Бабаяна, Е. Ерканяна, Р. Саркисяна, К. Петросяна, М. Вартазаряна, Д. Сакояна. А. Карапетян, но и “Поэма-эпитафия, посвященная памяти Арама Хачатуряна” Э. Мирзояна, его же Лирическая поэма “Шушаник” для камерного оркестра, произведение Сурена Закаряна для смешанного камерного оркестра “Dedicatio”, Соната соло для виолончели Арама Сатяна и три сборника произведений композиторов Карабаха. В 2009 году по инициативе Центра “Нарекаци” вышел CD с записью камерных произведений Л. Чаушяна, В. Бабаяна, Е. Ерканяна, К. Петросяна и Р. Саркисяна. Большую помощь организации в информационном поле оказывает член АМА, композитор Константин Петросян, живущий в США и являющийся арт-директором Род-Айлендского фестиваля. Менеджер, композитор Алиса Саркисян неоднократно и успешно представляла Армянскую музыкальную Ассамблею, рассказывая о ее деятельности и представляя возможность ознакомиться с произведениями компо-

зиторов в записи на разных симпозиумах и семинарах в Англии, Ирландии, США и других странах.

Накопив богатый опыт творческой и организаторской работы, члены АМА единодушно считают, что в трудные времена возможно выжить только в профессиональном сообществе, ставящем перед собой высокие цели и бескомпромиссно претворяющем их в жизнь. Так легче равняться на "гамбургский счет". Мы полностью осознаем, насколько трудно в новых экономических и геополитических условиях сегодняшнего дня сохранить высокие традиции национальной музыкальной культуры, не дать забыть замечательную историю расцвета армянской музыки XX века, наконец, поддержать статус элитарной композиторской профессии, призванной развивать художественное музыкальное творчество, музыкальную мысль... Но мы также понимаем, что отступать от решения этих задач нельзя. Состояние культуры, в особенности музыкальной, зависит прежде всего от высокого уровня профессионального образования. Композиторы АМА участвуют и в этом процессе, являясь педагогами и профессорами Ереванской консерватории им. Комитаса, а некоторые — также школ и училищ. Мы с волнением смотрим на подрастающее поколение. Вот барометр перемен. Какие традиции они захотят развивать, какие идеи увлекут их, что понесут они в завтрашний день? Останется ли профессия композитора в нашем обществе столь же престижной и нужной, какой она была в XX веке? Наконец, чувствуют ли молодые композиторы и исполнители свою востребованность здесь и сейчас? Эти насущные вопросы стоят сегодня очень остро и призывают нас всех к ответу. Поэтому и была написана эта книга, в которой наше непростое время запечатлено в портретах видных и очень продуктивных композиторов, ставших рядом, чтобы творить и развивать дальше лучшие традиции нашей музыкальной культуры.

Эта книга писалась как бы с натуры. Все это время мы все были вместе. Каждую неделю, по средам, встречались на заседаниях Ассамблеи в Доме-музее Арама Хачатряна. Писалась музыка, концерты следовали друг за другом, и в этой творческой круговороти крепло наше сообщество. Мы удивлялись тому, что не устаем друг от друга, что никто не вырывается вперед со своими амбициями. Меня поражало творческое горение моих коллег. Они, уже маститые композиторы, писали все лучше и лучше. Начав книгу, я не поспевала за ними. И хорошо, что не поспевала. Закончив очерк о ком-нибудь из них, я вдруг оказывалась перед

фактом появления нового и очень яркого сочинения, которое обязательно должно было быть освещено в этом очерке. Тогда я поняла, что пишу неоконченную книгу. Книгу, имеющую свой специфический жанр публицистически-музыковедческой летописи. И что я могу до самого момента публикации этой книги вносить в нее новые факты, освещать новые музыкальные события, связанные с моими героями. Так я и поступила.

P.S. За эти годы члены АМА получили разные звания, награды и ученые степени. Заслуженный деятель искусств М.Вартазарян в 2009 году стал Почетным гражданином Еревана, членом Совета старейшин города Еревана; М.Рухян, ведущий научный сотрудник Института искусств НАН РА защитила диссертацию на соискание степени доктора искусствоведения (2005); Р.Саркисяну, профессору Ереванской консерватории было присвоено звание Лауреата Государственной премии Республики Армения (2007); композитор и музыковед А.Саркисян защитила диссертацию на соискание степени кандидата искусствоведения (2007); Е. Ерканяну в Бейруте были вручены следующие награды – Орден св. Месропа Маштоца Великого Дома Киликийского Католикосата (1993) и Орден Центрального правления культурно-просветительского Союза «Յամագան» (“Амазгайн”) (2007). А в конце 2009 года Ерванд Ерканян стал Лауреатом Государственной премии Республики Армения.

В 2009 году председатель АМА, профессор Л.Чаушян получил звание Заслуженного деятеля искусств Армении. Еще один большой сюрприз ждал нашу организацию – в Лос-Анджелесе, на Конкурсе Armenian music awards 2009 наше CD, носящее лого OBERTON, на котором при финансовой поддержке Культурного центра “Нарекаци” были записаны камерные произведения К. Петросяна, Л.Чаушяна, В. Бабаяна, Е.Ерканяна и Р.Саркисяна, в номинации “классическая музыка” стало победителем.

За время работы АМА почетными членами организации стали Гоар Арутюнян – создатель и первый директор Дома-музея Арама Хачатуриана и Рубен Галичян – видный историк, картограф и известный общественный деятель армянской диаспоры в Лондоне.

Маргарита РУХЯН  
Доктор искусствоведения,  
ведущий научный сотрудник НАН РА



## ЛЕВОН ЧАУШЯН

### Годы учебы и первые пробы пера

Творческая биография Левона Чаушяна формировалась в самом эпицентре насыщенной музыкальной жизни Еревана 50-60-х годов. С раннего детства он был погружен в постоянно звучащий музыкальный мир. Без преувеличений можно сказать, что он родился под музыку.

Родители Левона Чаушяна — пианистка Шаке Закарян и виолончелист Александр Чаушян после войны получили в помещении музыкальной школы им. Спендиарова, расположенной на старой ереванской улице им. Чайковского (на этом месте позже было построено новое здание школы, выходящее фасадом на ул. Ханджяна) свое первое местожительство — две смежные комнаты, каждая в 7 кв. метров. Здесь же они и преподавали, так что товарищами и подругами Левона с самого раннего детства стали ученики школы.

Александр Акопович Чаушян, талантливый виолончелист, студент Тбилисской консерватории по классу К. Миньяра, диплом-

ную программу выполнял уже в Ереване (1942г.) под руководством известного скрипача, основателя Квартета им. Комитаса Авета Габриэляна. Впоследствии А. Чаушян стал одним из самых авторитетных армянских музыкантов, исполнителем-солистом и ансамблистом, но главным его призванием с годами стала педагогическая деятельность. Подтверждением этому является его содержательный и удобный для восприятия учебник "Школа игры на виолончели", охватывающий широкий круг классической европейской и армянской виолончельной литературы. Класс профессора Ереванской консерватории, Заслуженного деятеля искусств Александра Чаушяна приобрел огромный авторитет своей результативностью. Его ученики в большинстве своем достигали высокого мастерства и известности. Это В. Сараджян — исполнитель международного класса, Л. Мурадян, В. Бартикян, Р. Нанян, Н. Арутюнян, В. Степанян, ставшие еще в юности лауреатами международных, всесоюзных и закавказских конкурсов. Можно сказать, Александр Чаушян создал школу, которая и сегодня интенсифицирует свои традиции. Естественно, он хотел видеть своего сына профессиональным музыкантом. Но в еще большей степени этого хотела мать Левона Чаушяна, Шаке Арамовна, тонко и ненавязчиво прививая своему сыну первые навыки игры на фортепиано. Она в 1944 году закончила Тбилисскую консерваторию с отличием. Памятным было то, что председателем Государственной экзаменационной комиссии был Александр Борисович Гольденвейзер.

В Ереване Шаке Арамовна часто выступала в концертах, аккомпанируя вокалистам, скрипачам, виолончелистам. Считая концертмейстерство совершенно необходимой частью обучения, она, будучи концертмейстером в музыкальной школе им. Чайковского, предложила открыть по этой дисциплине специальный класс. Дирекция школы посчитала предложение Шаке Арамовны очень своевременным и предложила ей руководить концертмейстерским классом. На этом посту Шаке Арамовна проработала целых 47 лет. Ей было присвоено звание Заслуженного педагога Армянской ССР.

В середине 50-ых молодая семья получила большую, просторную комнату в коммунальной квартире — в доме, слитом со зданием, в котором помещались музыкальное училище им. Романоса Меликяна, хореографическое училище и специальная музы-

кальная школа-десятилетка им. Чайковского, где к этому времени преподавали Александр Акопович и Шаке Арамовна.

Этот дом, в котором жили преподаватели музыкальной школы-десятилетки и консерватории, стал местом тесного дружеского общения музыкантов всех поколений армянской композиторской и исполнительской школы.

Сама атмосфера воспитывала юного Левона. Едва освоив фортепиано, он начал сочинять. При этом тщательно скрывал это от близких, где-то даже стеснялся этого, поскольку с детства окруженный известными музыкантами, рано проникся трепетным уважением к композиторскому творчеству, к исполнительскому искусству и вообще к тому академическому воспитанию, которое постоянно держит творческую натуру в напряжении, в реальном осознании той высокой планки художественности, к которой должен стремиться каждый профессиональный музыкант.

С раннего детства Левон привык посещать концерты, сначала — с родителями, слыша их разговоры, запоминая разные суждения. Для него был привычен образ музыканта на сцене, которого он хорошо знает и в будничной, даже домашней обстановке. Это и Георгий Саралджев, и Роберт Андриасян, и знаменитости, которые наезжают в Ереван на гастроли, а после выступления, часто подружески, за щедрым столом общаются со своими армянскими коллегами. Это, наконец, и его отец, Александр Чаушян, часто участвующий в концертах, и мать, Шаке Арамовна, которая считалась концертмейстером высшего класса.

Цельность и полнота музыкальной действительности, в которой растет Левон, ее одухотворенная атмосфера вырабатывали в нем необходимые музыканту качества — вкус, требовательность и уважение к личности исполнителя, к творчеству композитора. Он рано научился понимать музыку, многогранность ее традиций, избирать среди великих самых любимых, формировать свой идеал.

Все, что он видел вокруг себя, а видел он горячее, искреннее служение музыке, непрестанную, каждодневную работу, приучило его к строгой дисциплине труда. Но вместе с этим росли требования, предъявляемые прежде всего к себе самому. Так, в его жизни появилась Тема, разрастающаяся порой в философскую сентенцию, — ...а стоит ли?.. — когда есть такие пианисты.., когда уже написаны такие произведения.., когда невозможно не то что превзойти, но и дойти...

Эта “тема” останется постоянной в жизни Левона Чаушяна. Каждый раз, создавая новое сочинение, он преодолевает ее. А

может быть, именно этот вечно сомневающийся внутренний голос воспитал в нем достоинство мастера, умеющего трезво оценивать свои художественные идеи, адекватно воспринимать себя в пространстве современной культуры и мужественно творить, углубляя русло высоких классических традиций армянской музыки? Между тем, эта требовательность и эта трезвость самооценки с годами только росли, в чем-то совершенствуя, а в чем-то и тормозя его творчество, но в целом, придавая его композиторскому облику очень своеобразный, отточенно выгравированный профиль.

Однако в юности сильнее говорит и действует беззаботное, вольное вдохновение. Оно пробивается наверх как трава. Именно так, легко и артистично, появилось на свет первое сочинение Левона. Втайне от всех, в простой ученической нотной тетрадке, еще учеником первых классов, Левон записал свой первый опус. Это была песня в стиле лучших пионерских песен, тогда звучавших повсюду. Светлое, радостное настроение, бодрый ритм, хорошо сложенная мелодия... Получилось! — он был доволен, песню знал наизусть и поэтому спрятал свое сочинение подальше от родителей в кипу нот, лежащих в книжном шкафу. Случайно, что-то ища в стопке нотной литературы, мать Левона нашла исписанные детскими почерком нотные листы. Что это? Вопрос повис в тишине, но по смущению сына Шаке Арамовна догадалась. — Так это ты? Что ж ты скрываешь?! — Читка исписанных страниц вызывала восторг окружающих.

Это была песня, названная Левоном “Пионерская”. Вскоре она прозвучала по радио и была напечатана в газете “Пионер канч”, издаваемой для детей и юношества, но которую с удовольствием читали и взрослые. Песня была выдвинута на Республиканский конкурс, объявленный Радиокомитетом, в котором участвовали профессиональные композиторы, и получила (под девизом — никто не знал, что автор песни 12-летний мальчик) поощрительную премию. Успех был громким и неожиданным для окружающих.

Подрастающий Левон — ученик фортепианного класса школы им. Чайковского, с первого класса по седьмой учился в классе Ирины Аркадьевны Атаян, о которой сохранил самые теплые воспоминания. А с седьмого и дальше — у прекрасного музыканта и педагога Георгия Вардовича Сараджева. Но в музыкальной школе был также класс по композиции, который вел композитор Степан Джербашян. Юный Левон, хорошо освоив фортепиано, уже увлекся

кался сочинительством, легко импровизировал на заданные темы. Вполне естественно созревает желание серьезно заняться композицией, тем более, что Степан Джербашян, друг его отца, в высшей степени интеллигентный человек и образованный музыкант, всячески поощряет талантливого юношу. Так, Левон Чаушян становится учеником Степана Джербашяна, своего первого наставника по композиции, которому, как говорит он и сегодня, многим обязан.

Профессиональные навыки должны способствовать раскрытию творческого потенциала, считал Степан Джербашян, бережно и вместе с этим настойчиво направляя Левона к решению больших и смелых художественных задач. Под руководством Степана Джербашяна юный Левон изучает оркестр — инструменты струнной, медной и деревянной групп, ударные, — он давно уже увлечен красочностью оркестрового звучания, в интригующую сферу которого всякий раз с восторгом погружается на концертах. Он чувствует, что его отделяет всего один шаг от создания произведений для оркестра. А пока что совершенно естественно для него, уже вполне сформировавшегося пианиста, пишет свое первое большое произведение для фортепиано — “Сонату-балладу” (1962), которая явилась яркой констатацией его композиторского таланта, спаянного с искусством профессионального пианизма.

Он сочиняет “Сонату-балладу” для фортепиано, находясь под сильным впечатлением от “Героической баллады” Арно Бабаджаняна, однако, прекрасно чувствуя и те истоки, которые питали само произведение Бабаджаняна. Это, в первую очередь, его любимый Рахманинов, но если углубиться, то здесь и Лист, Чайковский, Хачатурян... Истоков много, но молодой композитор увлечен мелодической самобытностью музыки Бабаджаняна, в которой так органична связь с национальными ритмами, с мелодикой народной музыки.

Являясь очень подготовленным пианистом и музыкантом развитого творческого воображения, Левон с юности понимал процесс формирования национального “фортепианного слуха”, который зрел в фортепианных танцах Комитаса, в обработках мугамов Никогайоса Тиграняна, и дальше — в фортепианных произведениях Арама Хачатуряна. Слияние этих многообразных традиций дало прекрасные результаты в музыке Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Эдуарда Абрамяна, Эдуарда Багдасаряна, а также композиторов-пианистов — Роберта Андриасяна и Георгия Сараджева. В творчестве молодых композиторов, выступивших в

70-ые годы, фортепиано уже звучит по-новому, подражая ансамблевому и даже оркестровому составу. Темброво-колористическая сфера начинает играть ведущую роль. Вот этот новый стиль яркой "оркестровой" колористики мы слышим уже в первых больших произведениях Левона Чаушяна — "Сонате-балладе" и особенно, в Танце для скрипки и фортепиано. Это произведение было послано в Москву, на Второй Всесоюзный смотр творчества молодых композиторов и удостоилось Диплома. Перспектива звуковой колористики и тембровой динамики будет вдохновлять композитора и дальше.

Год спустя Левон Чаушян пишет "Экспромт" для фортепиано — сочинение во многом для него этапное, — с ним молодой композитор выходит на большую концертную сцену. "Экспромт" Чаушян посвящает своему педагогу Г. В. Сараджеву и с большим успехом исполняет его на одном из концертов. Ярко выраженный пианизм листовского типа, богатая фактура, виртуозность, пианистический блеск, насыщенная динамичная аккордика делают это сочинение привлекательным и для слушателей и для пианистов. "Экспромт" Чаушяна в том же 1965 году становится обязательным произведением в программе Закавказского конкурса, проходившего в Тбилиси. "Экспромт" и сегодня — одно из самых репертуарных произведений армянской фортепианной музыки.

В 1964 году Левон Чаушян завершает работу над Концертом N1 для фортепиано и струнного оркестра с литаврами, которым блестяще заканчивает учебу в музыкальной школе им. Чайковского по классу композиции. Премьера Концерта N1 состоялась 22 июня 1964 года в Большом зале филармонии в исполнении Государственного филармонического оркестра под управлением В. Айвазяна и автора. А спустя два дня, 24 июня, в зале Музикальной 10-летки им. Чайковского Левон Чаушян играл свой выпускной экзамен как пианист.

Фортепианный Концерт Левона Чаушяна — достижение не только его творческой биографии, но и армянской музыки в целом. Такой жанр, как инструментальный концерт, был буквально завещан Арамом Хачатуряном. Однако три знаменитых инструментальных концерта Хачатуряна — для фортепиано, для скрипки и для виолончели надолго заполнили собой нишу этого жанра в армянской музыке. Традиция инструментального концерта в армянской музыке стала востребованной в творчестве композиторов новой волны, выступивших в 70-ые годы.

Премьера Первого фортепианного концерта Чашяна, когда композитор и исполнитель выступили в одном лице, оставила на слушателей сильное впечатление. Волнующая традиция — рапхманиновская, прокофьевская, бабаджаняновская... Инструмент, за которым сидит автор, всегда несет в себе сильную авторскую ремарку, он более красноречив и выразителен, сильнее впечатляет. Этот вечер премьеры Концерта Чашяна стал своего рода сенсацией для ереванских меломанов и звездным часом для самого композитора. Ереванский музыкальный мир открыл для себя новое имя. Но какая огромная ответственность легла на плечи молодого композитора! Впредь все время соизмерять свои успехи с этим успехом... Не каждый композитор мог преодолеть такую психологическую нагрузку. Но характер у Левона Чашяна особый; им руководят не амбиции, а рассудительность и спокойный анализ вещей.

В фортепианных произведениях пианистов-композиторов виртуозность, стихия пианизма становится, как правило, ведущей идеей. Она привносит с собой массу новых исполнительских приемов, расширяет амплитуду возможностей инструмента. И Левон Чашян в своем Концерте, как и в последующих фортепианных сочинениях, находится во власти этой пианистической традиции. Возникает характерный ландшафт его фортепианных сочинений — резко рассеченный, “каньонный” ландшафт, требующий своеобразных мостов, перешейков, в роли которых будут выступать внезапно возникающие романтические эпизоды и поэтические ремарки.

В связи с этим нельзя не отметить, что эта специфическая фабула двух графических единиц музыкального развития — горизонтального музыкального движения и гармонических вертикалей опробируется Левоном Чашяном в традиции симфонизма, то есть в плане широкого, драматического развития событий. Свои фортепианные сочинения, начиная с Фортепианного концерта, он насыщает симфонической энергетикой, которую позаимствовал из новаций своего учителя Эдварда Мирзояна. Влияние видно уже в составе оркестра — струнные с литаврами у Мирзояна, а у Чашяна — фортепиано и струнные с литаврами. Для него эта связка — фортепиано и симфонический оркестр — символична, и слияние этих традиций — пианизма и симфонизма определяет весь его творческий путь. Именно отсюда рождается один из главных образов его фортепианных сочинений — столкновение

виртуозных пассажей и аккордов; развития, разбивающегося как волна о гармоническую плотную, кластерную стенку. Это, фактически, прообраз одного из главных тем мирзояновской симфонии, в которой так ярко, так непохоже ни на что возникает самобытный, психологически очень точный чертеж национального характера, получившего воплощение и в истории, и в жизни,— образ устремленного вперед энергичного, подчас мощного движения и остановки с налета на препятствие в виде аккордов tutti. Этот мирзояновский “закон” симфонического развития был подхвачен армянскими симфонистами, например, так же подчеркнуто символично он прозвучал в Первой симфонии Дживана Тер-Татевосяна, создававшейся вслед за мирзояновской... Одновременно нельзя не отметить, что армянские симфонисты отталкивались от прекрасной хачатурианской формулы — сопоставления “движения и созерцания”. Так развиваются традиции.

Левон Чаушян внес новое в эту композиционную идею. В его фортепианной музыке сформировался прием, который я называю “музицирование аккордами”; это спонтанное нагромождение красочных пятен в пространстве сочинения. Аккорды в сочинениях Левона Чаушяна, как выпуклые мазки на живописном полотне, дают главные характеристики образу. Эспозиционный аккорд в музыке Чаушяна — показатель корневой, мело-гармонической природы произведения. Его начальные аккорды всегда ориентируют слух на главную тональность и шире — тональный план сочинения, гармоническую характеристику произведения. Далее серия аккордов уводит в самые неожиданные модальные сферы, играя сочетанием острых интервальных соединений. Но роль аккорда в музыке Чаушяна не только в создании гармонической стати; аккорд здесь также источник мелоса,— часто из его гармонических недр возникает певческая или целый мотив. Так, например, в третьем разделе Концерта для фортепиано №1 из нагромождения аккордов, которые выстраивают специфическую тонально-гармоническую сферу, возникает мелодический рисунок в виде несколько трансформированной, но очень узнаваемой темы Адажио из балета Хачатуриана “Спартак”. Какое прекрасное и чистое признание! Драматургия произведения строится так, что именно этот мотив предстает в произведении Чаушяна неким возвышенным идеалом Красоты. И это совершенно естественно, эта тема из балета “Спартак” потрясла воображение современников именно своей красотой, равной классическим идеалам красо-

ты, возвеличивающим человека, его природу. И эта “леонардовская” красота мелодии Адажио оказалась на достойном пьедестале, который был выложен мощными красочными аккордами чаушяновского Концерта. В этом “поклонении” идеалам классической красоты и ее символам состояла главная идея Концерта для фортепиано молодого Чаушяна.

Характерно и то, что вместе с развитым фортепианным планом Левон Чаушян демонстрирует прекрасное чувство оркестра, умело сочетая краски и тембры, создавая эффекты резонирующих звучаний. Первый концерт для фортепиано и струнного оркестра с литаврами с блеском подтвердил его композиторское дарование. В 1964 году Левон Чаушян поступает на фортепианное отделение Ереванской консерватории в класс профессора Г. Сараджева и одновременно в класс композиции профессора Э. Мирзояна.

Эдвард Мирзоян – особая страница в жизни Левона Чаушяна. Общение с ним, которое со временем становилось все более широким, многое скорректировало в его творческой биографии. У Левона Чаушяна была возможность учиться и в Москве и в Ленинграде, но композиторские классы Эдварда Мирзояна и Лазаря Сарьяна так великолепно зарекомендовали себя уже к концу 50-ых годов, что стоило серьезно подумать, прежде чем принять такое решение. “Учиться надо здесь, в Армении, и именно в классе Эдварда Мирзояна”, – настойчиво советовал ему его первый учитель Степан Джербашян.

“Я его помню ребенком, – рассказывает о Левоне Чаушяне Эдвард Мирзоян. – Он рано стал заниматься музыкой и очень успешно. Был в высшей степени дисциплинированным студентом. Окончив консерваторский курс в моем классе, он продолжил у меня учебу в аспирантуре. Это было одно удовольствие – заниматься с ним. Мало того, что у нас было полное взаимопонимание, Левон очень редко пропускал занятия. Он относился с уважением и ко мне и к своему делу. Что очень важно. То, что он занимался пианизмом, ему очень помогло. Это и дополнительное музыкальное образование, и чувство свободы, которое дает владение музыкальным инструментом. Левон как личность – явление сложное. Он с молодости руководствовался принципами нравственности, порядочности и был бескомпромиссным в этом отношении, что, конечно же, осложняло ему жизнь. Это было свойственно ему и как композитору – большая требовательность к себе, никакого попустительства... Левон проницателен. Он, к

примеру, знает меня лучше, чем многие. Его внутренняя организованность способствует его творческому росту. Сегодня он — зрелый мастер”<sup>1</sup>.

За годы учения по композиции в консерватории Левон Чаушян пишет много произведений в разных жанрах. Написанные в студенческие годы Концерт для оркестра (Тема с вариациями) (1966), Струнный квартет №1 (1967) и Симфоническая поэма (1969), удостоенная второй премии на Третьем Всесоюзном смотре молодых композиторов, горячо принимаются слушателями, получают высокую оценку музыкальной критики.

Дух Арама Хачатуриана и Дмитрия Шостаковича (учителя по Московской консерватории Лазаря Сарьяна), можно сказать, витал в армянской композиторской среде. И вовсе не школьный дух, требующий подражания, а самый что ни на есть живой и творческий. И Арам Хачатуриян, и Дмитрий Шостакович в 60-70-ые годы часто исполнялись в Армении. Авторские концерты Арама Хачатуриана в Большом зале Армянской филармонии, когда он, как правило, стоял за пультом, становились событиями. Левон Чаушян рассказывает, что он и его товарищи считали нужным посещать не только концерты Арама Хачатуриана, но и репетиции. Маэстро они воспринимали как мирового классика. Их неудержимо влекло новое, они жаждали эксперимента. Поэтому вместе с восхищением перед живым классиком XX века они переживали некий прощальный синдром. “Арам Хачатуриян, как ярчайшее явление, подобно сильному прожектору осветил путь развития армянской музыки на долгие годы вперед, — говорит сегодня Левон Чаушян, вспоминая те годы, — но вместе с тем армянская музыка имела и более широкий спектр для своего развития. Это я ощущал и тогда. И это было мне бесконечно интересно”<sup>2</sup>.

Развитие новой армянской композиторской школы шло закономерно. За Хачатурином, Шостаковичем, Прокофьевым — властителями дум первой половины XX века — шли их ученики. Они — и были непосредственными наставниками нового поколения армянских композиторов. Это Эдвард Мирзоян, Лазарь Сарьян, Александр Арутюнян, это и антагонист творчества Арама Хачатуриана Григорий Егиазарян, композитор чрезвычайно самобытного дарования. У каждого из них было чему поучиться. Не все были,

<sup>1</sup> Написано Э. Мирзояном по просьбе автора. Ереван, 2005г.

<sup>2</sup> Из беседы автора с Л. Чаушяном, 2005г.

конечно, лояльны к бурным процессам обновления музыкальной культуры и к информации, хлынувшей в 60-е годы с Запада. Быть по-настоящему заинтересованными в расширении музыкальных знаний, поощряющими поиски новых путей развития армянской музыки, а поэтому, прежде всего нужными молодежи, особенно удавалось Эдварду Мирзояну и Лазарю Сарьяну, ведущему класс композиции. Кстати, Лазарю Саряну принадлежат слова – “Мы вместе учились..”

Говорят, характер человека запрограммирован. Но, конечно, формируется он под влиянием окружающей среды. Выбор у Левона Чаушяна был большой. Его окружали яркие, состоявшиеся личности. Концертная жизнь в Ереване в 50-60-ые годы была очень насыщенной. Филармонические симфонические понедельники активно посещала молодежь, в Ереван приезжали выдающиеся гастролеры, среди которых были самые высококлассные музыканты, такие, как Эмиль Гилельс, Виктор Мержанов, Исаак Стерн, Давид Ойстрах, Леонид Коган, Даниил Шафран, дирижеры – Карло Цекки, Наташ Рахлин, Кирилл Кондрашин и другие. Приезжали целые оркестры, как, например, Мичиганский оркестр духовых инструментов, Кливлендский симфонический оркестр. Роль этих сильных впечатлений трудно переоценить. Они открывали музыкальный мир во всем его великолепии, во всем величии, давали тот самый эмоциональный заряд, без которого полноценное музыкальное образование немыслимо. Разные трактовки, разные стили исполнения, – сколько разговоров и споров возникало в результате этого систематического общения с большим искусством! Случались и личные знакомства с выдающимися исполнителями, что оставляло неизгладимое впечатление на всю жизнь. Одно из них связано у Левона Чаушяна с выдающимся пианистом XX века Яковом Флиером. Он приехал в Армению на гастроли в 1966 году. Несколько дней жил в Дилижане, где отдыхал и готовился к концерту. Там же находился и Левон, студент консерватории, который был ему представлен. Выдающийся пианист с удовольствием общался с молодым композитором-пианистом и пригласил его на свои репетиции с оркестром. Яков Флиер репетировал Концерт N2 Листа, ему аккомпанировал оркестр Армянской филармонии под управлением М. Малунциана. Левон вспоминает: “Я не пропустил ни одной репетиции, а их было несколько. Этот великий музыкант не уставал совершенствовать свое искусство. Впечатление было огромным, и, конечно, поучительным. Его знаменитое тщеславие, его изысканная и в

то же время сильная игра остались в воображении верхом совершенства”<sup>1</sup>.

Как трудно даются поиски собственного стиля тем, кто много знает, кто во многое в своем искусстве посвящен, кто может тонко ценить и отличать хорошее от плохого, кто все время ощущает над собой вершинные достижения своей профессии! Кумиров у Левона Чаушяна в студенческое время было много – Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен, Рахманинов, Прокофьев... С детства слышанные, выученные, проигранные и бесконечно интригующие сочинения. Великое совершенство... И вместе с ними – Комитас, Александр Спендиаров, Арам Хачатурян, Арно Бабаджанян, Эдвард Мирзоян... Рациональный и уравновешенный по своему темпераменту, Левон Чаушян рано научился воспринимать музыкальную культуру в ее многополярности, в ее нерасторжимых связях. Поэтому ему никогда не приходило в голову что-то особенно любить, а что-то – отрицать. Но собственный творческий дух невольно находит в атмосфере отзовик каких-то определенных, избранных традиций и ориентируется на них. Исследовать свой путь – дело каждого художника. Искусство перестанет быть интересным, если не принимать условия уникальности таланта, явления гения. Искусство всегда остается загадочной субстанцией... Размышления на эти темы, сопутствующие его композиторской работе, становились для молодого Чаушяна самой сильной провокацией творчества.

Среди любимых композиторов современности Чаушян называет Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Стравинского, Оннегера, Мессиана. Но он также с живым интересом наблюдал за восхождением ярких музыкальных фигур второй половины XX века, с особым интересом слушал и изучал музыку Родиона Щедрина. Он был близок ему как композитор-пианист, в творчестве которого фортепиано занимало особое место.

### Новое время – новые идеи

“Годы учебы в консерватории и аспирантуре (Чаушян окончил Ереванскую консерваторию им. Комитаса в 1969, а аспирантуру – в 1973 году) совпали с очень интересным и насыщенным периодом в армянской советской музыке, периодом, ознаменовавшим ряд новых существенных достижений, в первую очередь, в облас-

---

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором, 2005г.

ти обновления музыкального языка, тембровых средств, жанров и форм. Собственно, в консерватории, в классе Э. Мирзояна и началось настоящее общение с творчеством советских и зарубежных композиторов XX века, включение в собственный "актив" близких по духу самому Чаушяну средств из мировой музыкальной сокровищницы<sup>1</sup>, — писала А. Аревшатян.

Именно в конце 60-ых — начале 70-ых в армянской музыке возникает то самое молодое племя, которое вскоре создаст альтернативный пласт устоявшимся композиторским традициям. Учителя и ученики. Два поколения — старшее и новое, молодое в какой-то момент оказались как бы на противоположных сторонах музыкального игрового поля. Маститые учителя — в расцвете творческих сил. Но и молодые увлеченно учатся, сочиняют, исполняются. Это — Тигран Мансурян, Ерванд Ерканян, Левон Чаушян, Ашот Зограбян, Рубен Саркисян, Мартын Исраелян, Руслан Галстян, Ваграм Бабаян, Грачья Меликян, Эдуард Айрапетян, Степан Бабаторосян, Армен Боямян. Они объяты азартом радикального обновления традиций.

Но каждый из молодых композиторов реагировал на поток информации с Запада и новые веяния в искусстве композиции по-своему, соответственно своей натуре. Одним из тех, кто не попал под влияние западного авангарда, не стал даже экспериментировать с техническими моделями новой музыки, оказался Левон Чаушян. Он сохранил стабильность своих творческих установок, верность классическим идеалам, он ничего не отринул, хотя, может быть, что-то и упустил, что-то, что могло бы ярче раскрыть его творческий потенциал.

Левон Чаушян вспоминает: "Мы тогда впервые для себя открыли такого классика XX века, как Стравинский. Мое первое впечатление от "Весны священной" было грандиозным. Меня потрясли мощь и самобытность этой музыки. Я принял ее изучать. Но к системам музыкальной организации новой венской школы я остался равнодушен. Да, было интересно... в системе дodeкафонии, неповторения звуков найти новые мелодические и гармонические выразительные средства, но это было искусственное ограничение, искусственный поиск выразительных средств, и это меня не увлекало. Хотя идея ограничения личной, романтизи-

---

<sup>1</sup> Аревшатян А., Левон Чаушян. Сб. статей "Музыка республик Закавказья". Тбилиси, 1975, с. 156.

рованной свободы, конечно, была мне близка, так что можно сказать, что я воспринял идею дodeкафонии, а не ее систему”<sup>1</sup>.

Характерно, что именно о Стравинском, как об открытии, сделанном в период своей учебы в Московской консерватории (середина 50-ых), говорил также и Родион Щедрин... Конечно, Родиону Щедрину Стравинский был неизмеримо ближе, как представителю русской композиторской школы, но и для армянского композитора творчество Стравинского открывало широкие горизонты, могло стать своего рода ориентиром в творчестве. Может быть, на этих пересечениях и кроется сходство стилистических черт музыки Щедрина и Чаушяна, и фортепианной, и симфонической.

Б. Асафьев писал, что заслуга Стравинского в том, что он “вновь высоко поднял требования к композитору, подчеркнув момент актуальности интеллекта и творческого изобретения, взамен пассивного следования указке школы. Иначе говоря, он вернул музыку к основоположениям, присущим всякой высшей интеллектуальной деятельности человека”<sup>2</sup>.

Музыка Стравинского обновила художественную среду XX века, тесно соединила звук и изображение, ритм и пластику человеческого тела, ввела в обиход супержанровую систему, видимыми и невидимыми узами творящую синтез искусств всех времен, от язычества до современности. Каждый композитор XX века прощувствовал на себе влияние музыки Стравинского, особенно его раннего творчества, конкретно, трех его балетов — “Весны священной”, “Жар-птицы” и “Петрушки”. Именно Стравинский направил внутреннюю “программу” искусства XX века на возрождение глубинных национальных традиций.

Черты гротеска, бурлеск, экспанада виртуозных маневров, театральность главных тем, их “персонажность” — эти черты, присущие фортепианным произведениям Чаушяна, конечно же, явные отзвуки живописной эксцентрики пластического театра Стравинского. И в симфонических произведениях Чаушяна многое творчески осмыслено из новшеств Стравинского, а именно — кластерный тематизм, на фоне которого возникает характерный интонационный или мелодический рисунок, выполненный в мелкой технике; “мимические” переклички деревянных, медных, ударных; ведущая роль ритма, сильно акцентированного, энер-

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором, 2005г.

<sup>2</sup> Асафьев Б., Книга о Стравинском. Изд. “Музыка”. Ленинградское отделение, 1977, с. 159.

гичного, провоцирующего ударный звук *tutti*, и многое другое. Именно эти стилистические особенности оказались присущи Концерту для оркестра Левона Чаушяна (Теме с вариациями), написанному в 1966 году.

Произведение было исполнено и имело большой успех. Профессионально оно выполнено безукоризненно. Композитор с наслаждением слушает оркестр, дифференцируя каждый инструмент. В армянской музыке это новая оркестровая эстетика, и можно сказать, что молодой Чаушян с успехом проповедует ее. Задача, требующая прекрасного знания всех инструментов симфонического оркестра и, главное, их театрально-образной интерпретации, выполнена здесь с блеском. Композитор проявляет максимум изобретательности, создавая красочную оркестровую звучность, в которой каждый инструмент достигает яркой выразительности.

Левон Чаушян и далее будет стремиться к органическому слиянию классических традиций и современных тенденций, искать равновесия этих начал. И в этом будет состоять его главное творческое своеобразие.

Семь прелюдий для фортепиано Левона Чаушяна, написанные в год окончания аспирантуры (1973), стали его очередной и серьезной удачей. “Прелюдии следуют одна за другой по принципу контрастного сопоставления темпов и настроений,— описывает сочинение К. Джагацпаниян.— Так, непрерывную, токкатную стремительность первой части сменяет медленная, певучая вторая часть, игривую склерозность третьей сменяет тяжеловесная, мужественная четвертая часть, с энергичной, стихийно-импровизационной пятой частью контрастирует хоральное звучание шестой, а завершает цикл оживленный финал танцевального характера. Будучи профессиональным пианистом, композитор не раз сам успешно исполнял это сочинение”<sup>1</sup>.

Семь прелюдий для фортепиано Чаушяна отличались тонкой графикой, изысканным вкусом, прихотливой сменой настроений. В них явно живет свободный дух импровизационности, который и перед исполнителем открывает свободу творчества.

За музыкой молодых в то время было интересно наблюдать. Она свободно размышляла, описывала, изображала, “играла”, вычисляла, конструировала, отражала новое отношение к миру. Му-

---

<sup>1</sup> Джагацпаниян К., “В расцвете творческих сил”.— Жур. “Армения сегодня”, 1987, N2, с. 22-23.

зыка молодых обращалась к новому человеку, проповедовала национальную почвенность и внимательно прислушивалась к современному разноголосью. Композиторы пробовали себя в разных жанрах. Рядом с симфоническими опусами в их творчестве появлялись вокальные циклы, рядом с фортепианными сонатами — оригинальные ансамблевые сочинения.

Эту музыку отличала активная художническая позиция, пафос критического анализа, в ней присутствовала сильная нота протesta, она доказывала свою бескомпромиссность, была принципиально честна и внутренне драматична. Мир в опасности... Новое поколение армянских композиторов присоединило свои голоса к авангардистам-бунтарям западного мира... Социальная тематика, освобожденная от идеологических пут, объединила новую армянскую музыку с мировой.

Музыкальная жизнь огромной страны Советов текла по налаженной колее, была полна событий, глубоко и профессионально изучалась, подробно освещалась в прессе. Композиторское творчество, не в пример нынешнему времени, постоянно находилось в центре внимания государственных структур, радио и телевидения. Музыкальная культура страны была хорошо организована и рассчитана на конкуренцию с мировой музыкальной культурой. Выдающиеся учебные заведения — Московская и Ленинградская консерватории задавали профессиональный тон, шефствовали над консерваториями союзных республик. Многие воспитанники Москвы и Ленинграда преподавали в учебных заведениях союзных республик, откуда талантливая молодежь, в свою очередь, уезжала пополнять свои знания и совершенствовать мастерство в Москву или в Ленинград... Налажена была и композиторская жизнь. Творческие союзы были призваны создавать благополучные условия для композиторской работы. И в принципе, они выполняли свою миссию. Новые произведения проходили апробацию — прослушивания, коллективные обсуждения в специальных секциях и рекомендовались к исполнению. Конечно, не все было гладко; как всегда, новаторство и яркий талант вызывали настороженную реакцию, а то и просто элементарную зависть, но устойчивая традиция творческого и профессионального сотрудничества преодолевала эти моменты. Такой была, в общих чертах, жизнь композиторских организаций всей страны, а в Армении, как говорили все, творческая жизнь композиторов была особенно хорошо отлажена и благополучна. У композиторов были все условия и для творческих поисков, и для творческого роста.

## Творчество и общественная жизнь

Вслушаемся в произведения Левона Чаушяна, написанные в студенческие годы и в период учебы в аспирантуре — их отличает зрелость чувствований, гармония миросозерцания, ясно осознанная цель творчества — донести до слушателей созидательную сущность музыкального искусства. Чувствуется, что композитор обобщает в них свои мысли о жизни, о творчестве, говорит как бы от имени своего поколения. Это — главная цель его творчества. Такая солидарность с яркими творческими инициативами, будь они в музыке, в кино или в литературе, говорила о гражданской позиции, о характере общественного лидера. Так строилась и его жизнь. Еще студентом, он был принят в Союз композиторов Армении, где после окончания консерватории возглавил молодежную секцию камерной и симфонической музыки.

В 1974 году, заканчивая аспирантуру, Л. Чаушян представил в качестве дипломной работы Концерт для скрипки с оркестром, который с блеском исполнил Рубен Агаронян. За это сочинение Л. Чаушян был удостоин Премии ленинского комсомола Армении.

В середине 70-ых Левон Чаушян избирается руководителем молодежной секции камерной и симфонической музыки СК Армении, соединившей в своем составе соцветие талантов. Это — Тигран Мансурян, Мартын Исраелян, Ашот Зограбян, Рубен Саркисян, Ваграм Бабаян, Ерванд Ерканян, Константин Петросян, Мартын Вартазарян, Ромен Давтян; позже в секцию войдут Эдуард Айрапетян, Сурен Закарян, Артем Казарян, Степан Бабаторосян, Ашот Бабаян. В секции работают и музыковеды. Эта активная ячейка поддерживала тесные взаимоотношения с исполнителями, многие из которых становятся верными посредниками между новой музыкой и слушателем. Это молодой и талантливый дирижер Завен Варданян, в конце 70-ых создавший свой камерный оркестр, это композитор и дирижер Ерванд Ерканян, возглавивший в 1979 году вокально-инструментальный ансамбль “Тагаран”, созданный на основе вокального ансамбля “Шаракан”, это и ряд инструменталистов, живо интересующихся современной музыкой; среди них особую последовательность в отношении современной музыки проявила виолончелистка Медея Абрамян, всякий раз поражавшая слушателей талантливой интерпретацией произведений.

Стимулов для творческой работы было много, в том числе и материальных. Произведения композиторов покупались Минис-

терством культуры республик и исполнялись. Конечно, трудностей с исполнением произведений молодых композиторов было немало. Это касалось, в основном, произведений, написанных в крупных жанрах,— симфоний, опер и балетов, но и это казалось преодолимым. Фактически, на славу армянской современной музыки в течение нескольких десятилетий и вплоть до злонамеренной “перестройки”, резко изменившей климат искусства, да и всей жизни устоявшегося общества, работали два мощных оркестра — филармонический, который воглавляли в разные годы М. Малунциан, О. Дурян, Д. Ханджян, Г. Гергиев и где долгие годы работал вторым дирижером В. Айвазян, и Оркестр радио и телевидения, во главе которого стояли Р. Мангасарян и О. Дурян, а в качестве второго дирижера несколько лет проработал В. Щубладзе. На сцене Театра оперы и балета имени А. Спендиарова постоянно, с момента его основания и вплоть до конца 80-ых, также осуществлялись постановки опер и балетов современных армянских композиторов. Всесоюзная система СК работала стабильно, отчитываясь перед широким слушателем концертами пленумов и съездов. На эти концерты съезжались гости со всего Союза, на них звучали лучшие произведения, написанные за, соответственно, последние 4-5 лет. И каждый раз этот налаженный цикл демонстрировал богатый урожай новой музыки.

Молодое поколение композиторов быстро занимало свои позиции, привлекая к себе всеобщее внимание. В 1975 году в Тбилиси состоялся очередной фестиваль “Закавказская весна”, ставший настоящим праздником новой музыки. Организатором и душой фестиваля был известный музыковед, эрудит, человек огромного обаяния, председатель СК Грузии Гиви Орджоникидзе. Впервые на советском музыкальном форуме присутствовала иностранная пресса в таком количестве,— приехали представители всех крупнейших западных музыкальных издательств, известные композиторы Восточной и Западной Европы. Многочисленными и представительными были делегации из союзных республик. В концертах Закавказской весны прозвучали произведения большой группы молодых армянских композиторов.

В их числе был и Левон Чаушян. В концерте камерной музыки была исполнена его Соната для виолончели и фортепиано, которую он тут же забраковал и... постарался о ней забыть. Что послужило толчком к столь критическому отношению к своему сочинению? Думается, масштаб фестиваля, который дал возмож-

ность прочувствовать пульс современного музыкального искусства, хотя звучала только музыка композиторов Закавказья. Но организаторы фестиваля показали все самое лучшее, самое современное. Незабываемым стало исполнение Четвертой симфонии Г. Канчели, написанной для большого симфонического оркестра и исполненной филармоническим оркестром Грузии под управлением Дж. Кахидзе, и Второй симфонии Авета Тертеряна для большого симфонического оркестра, хора и певца, исполненной оркестром Армфилармонии под управлением Д. Ханджяна. Успех сопутствовал также произведениям Дж. Тер-Татевосян, Эмина Аристакесяна, из молодых композиторов — музыке Ерванда Еркания; в исполнении Симфонического оркестра Армянского радио и телевидения под управлением Р. Мангасаряна прозвучали два фрагмента из его Симфонической сюиты, созданной по музыке балета “Орест”. Однако камерный концерт армянских молодых композиторов не удался и, в принципе, справедливо подвергся резкой критике со стороны руководства Союза композиторов СССР<sup>1</sup>.

В книге “Музыка народов Закавказья”, которая содержала статьи, посвященные композиторам трех республик, и вышла в свет в том же 1975 году, были опубликованы очерки о Левоне Чаушяне и Тигране Мансуряне как о ярких представителях новой волны армянской музыки. Автор очерка о Левоне Чаушяне определила главные особенности его композиторского стиля на примере его крупных сочинений — Концерта для фортепиано и струнного оркестра с литаврами (1964), Концерта для оркестра (1966), Струнного квартета (1967), Симфонической поэмы (1969), двухчастной Сонаты для виолончели и фортепиано (1972), Концерта для скрипки с оркестром (1974): “Левон Чаушян — композитор, тяготеющий к масштабным построениям; в его музыке ощутимо стремление мыслить крупными штрихами. Его влечет стихия “поэмного”, свободного симфонического повествования, изобилующего разнообразными перипетиями, широкохватность явления. Склонность к драматически насыщенному, стремительному развитию, к плотным оркестровым звучностям присуща ему в

---

<sup>1</sup> В выступлении председателя Союза композиторов СССР Т. Н. Хренникова на пресс-конференции, состоявшейся на следующий день после концерта, содержалась справедливая критика, касающаяся отбора произведений, которые, прозвучав вместе, отразили не присущие армянской музыке упаднические настроения.

большой мере, чем созерцательность, мечтательность, камерная приглушенность звуковых красок. Созерцательное, рефлективное начало почти всегда подчинено в его музыке действенным, волевым порывам”<sup>1</sup>.

### Каденция

В чем же были единодушны молодые композиторы 70-80-ых в сфере творчества? Какие художественные идеи они внесли в атмосферу современной музыки, чем они обогатили свою национальную музыкальную культуру?

Первое – они освободили себя от зависимости быть подчиненными принятым, устоявшимся традициям, как бы “хором” одобренным обществом, они почувствовали в себе очистительный азарт протеста. Подальше от штампов, от трафарета в искусстве, – провозглашали они, солидаризируясь с молодыми композиторами Европы. Они не только проявили творческий интерес к современным веяниям в искусстве, но и объявили себя первооткрывателями глубинных национальных традиций. Вот в этом и состояла главная сила молодой армянской музыки, вскоре уверенно утвердившей свои позиции. При этом молодые армянские композиторы не стали фанатичными народниками или искателями сокровищ. Это поколение, поднимающееся в романтической атмосфере 50-60-ых годов, – времени, названном “оттепелью”, – в гораздо меньшей степени, чем старшее поколение, поддавалось эйфории переустройства страны, а то и мира. Почти все молодые композиторы, выступившие на авансцене в это время, обладали присущим их поколению рациональным, трезвым видением общественных проблем и, соответственно, с успехом сочетали в своем искусстве традиционное и новаторское. Отсутствие головокружительных композиторских экспериментов придавало новой армянской музыке определенную стабильность, в то же время лишало ее, что называется, куража, выхода к неожиданным творческим открытиям. Кстати, критику Т. Н. Хренникова лично я, присутствующая на этом концерте, полностью разделяла. В сущности, критиковали не дерзость, а скучность, не смелые эксперименты, а отсутствие молодого, задорного духа.

Левон Чаушян моментально прочувствовал ситуацию и осознал свою личную неудачу, что говорило о его способности к са-

<sup>1</sup> Аревшатян А., “Левон Чаушян”. Сб. статей “Музыка республик Закавказья”. Тбилиси, 1975, с. 158.

мооценке. Этот концерт дал ему повод многое пересмотреть в своих творческих планах. На какое-то время он оставляет дозревать своим замыслам и увлеченно погружается в общественную работу. В 1979 году он избирается секретарем Правления СК Армении и оказывается в тесном общении с ведущими музыкальными деятелями, у которых есть чему поучиться и профессионально, и по-человечески. Серьезная общественная работа требовала дисциплины и высочайшей корректности в отношении коллег. Эти качества были в характере Левона Чаушяна. И несмотря на многоликий композиторский коллектив, разбавленный активной музыковедческой группой, на разность мнений и суждений, восприятий и понятий, в СК Армении воцарилась дружественная и деловая атмосфера. Взявшись с молодой энергией за работу, новый секретарь продвигает к исполнению произведения своих ровесников-композиторов, организовывает большую шефскую работу, выездные концерты, ставит перед собой задачу широкой пропаганды новой армянской музыки. В результате, в те годы, в больших филармонических концертах постоянно звучали произведения молодых композиторов.

Исполнялись произведения и самого Чаушяна — “Оратория миру — мир” на слова А. Саакяна, Хоровая поэма на слова Ав. Исаакяна, цикл романсов на слова Ав. Исаакяна, сонаты для фортепиано. Он пишет в эти годы (начало 80-ых) Второй фортепианный концерт, который с блеском сыграет Эдуард Мамаев, пианист яркого дарования и прекрасной школы, воспитанник Московской консерватории по классу Станислава Нейгауза. “Благодаря патетичности, философской лирике и компактности это сочинение успело завоевать любовь слушателей”, — сказала тогда корреспонденту Арменпресс известная скрипачка и музыковед Анаит Цицикян, находясь под непосредственным впечатлением от этого произведения<sup>1</sup>.

Большой успех выпал на долю его вокального цикла, написанного на пять стихотворений Аветика Исаакяна, самого музыкального из армянских поэтов: «Գետակի վրա», «Շնչ նորեն զարլի եկավ», «Աշխարհին տերն եմ դարձել», «Ես իռվիկ լինեմ», «Ծափ մի տիւրիր, շալ մի խնդար». Изысканная и поэтическая мелодия романсов словно рождается из вздоха произнесенных поэтических строк. Мелос романсов воспринимается как взволнованный ответ

<sup>1</sup> Г. “Комсомолец”, 12 февраля 1981г.

стихам великого поэта, как рожденное ими вдохновение. Этот цикл стал неожиданным эпизодом в творчестве Чаушяна, по природе своего таланта истинного инструменталиста. Пройдут годы, прежде чем Левон Чаушян снова обратится к поэтическому тексту. На этот раз это будет Григор Нарекаци.

### Сонаты

Жанр сонаты занимает особое место в творчестве Левона Чаушяна и вообще, в армянской музыке. Идея диалога как сущностного метода познания мира, философский настрой, диалектический взгляд, многогранное восприятие мира и действительности — вот жанровая сущность сонатной формы. Тут уже задействованы глобальные мировоззренческие позиции. Поэтому первой и главной формой новой армянской профессиональной музыки уже в начале XX века стала форма сонаты, а затем, естественно, — квартет, инструментальный концерт, камерно-ансамблевые формы — трио, квинтеты и жанр симфонии. Все армянские композиторы в своем творчестве культивировали эти жанры, и творчество Левона Чаушяна в этом отношении не исключение. Он автор множества сонат, четырех квартетов, симфонии, фортепианного трио, инструментальных концертов.

Соната соло для виолончели N1 посвящена другу детства и юности, талантливому виолончелисту Ваграму Сараджяну, младшему сыну Георгия Вардовича Сараджева. В это время Ваграм Сараджян учился в аспирантуре у Мстислава Растроповича в Московской консерватории. Друзья, несмотря на то, что жили в разных городах, часто встречались в Ереване и в Москве, на отыхе в Дилижане. И Ваграм не раз напоминал Левону о его обещании — написать для него сочинение соло. Пришло время, и в 1973 году произведение появилось на свет. Оно оказалось удивительно удачным: глубоко проникновенным, романтически-ностальгическим. Многое сошлось в этом сочинении в едином фокусе и для композитора, и для исполнителя — их детство, озаренное светлыми событиями, прекрасными общениями, незабываемыми художественными впечатлениями. Соната прочно вошла в репертуар Ваграма Сараджяна. Он часто в своих концертах играет на бис вторую часть сонаты. Сонату исполняли и другие виолончелисты, в частности, Феликс Симонян, Марина Тарасова, Варужан Бартикян, Арам Талалян.

Следующая — Соната N1 для фортепиано была написана в 1980 году и посвящена выдающейся армянской пианистке Свет-

лане Навасардян. Она впервые прозвучала в ее сольном концерте, который прошел в рамках Фестиваля современной музыки в Доме камерной музыки в конце 1981 года. "Соната Л. Чаушяна (первое исполнение) захватывает динамичной формой, активной живой музыкальной речью,— писала музыковед Маргарита Тер-Симонян.— Музыка наполнена мыслью, чувством, пронизана яркой национальной интонацией, упругой ритмикой. Но главное достоинство Сонаты в ее активном жизнеощущении, зозвучности времени. В ней ярко прочертись индивидуальные стилистические особенности музыки Чаушяна, знакомые по его ранней симфонической Поэме, фортепианным Прелюдиям, виолончельной Сонате".<sup>1</sup>

Спустя два года, в 1982 году, Левон Чаушян сочиняет Сонату для скрипки и фортепиано. Музыка Сонаты захватывает с самого же начала. Если первая и вторая части — это активное изъяснение, размышления, грусть, то третья часть — возвращение к поэзии, к глубинным истокам народного мелоса; деловитая моторика музыкального движения как бы теряет свою актуальность, и внезапно, словно занесенный ветром, звучит мотив народного танца. Эта поэтическая ремарка звучит многозначительно; она словно бы призывает умерить темп жизни, остановиться, научиться созерцать и размышлять...

Соната для скрипки и фортепиано была прекрасно сыграна автором в дуэте с высококлассным скрипачом Г. Арутюняном. Эта триада сонат — для виолончели соло, для фортепиано и для скрипки и фортепиано прибавила Чаушяну известность. Его сонаты встали в ряд лучших армянских произведений этого жанра, в них проявилось глубокое понимание сонатной драматургии, дающей ключ к размышлению и познанию мира. Талантливый ученик идет по стопам своего учителя,— так думали многие, слушая эти сонаты и сопоставляя свои впечатления от произведений Левона Чаушяна с известными произведениями Эдварда Мирзояна — Сонатой для виолончели и фортепиано и Струнным квартетом.

Но главное, что композитор здесь в своей стихии. Он свободно мыслит в пространстве сонатной формы. Воспитанный на сонатах и концертах Гайдна, Бетховена, Моцарта, он впитал в себя логику сонатной формы. В то же время ему интересно ее модифициро-

---

<sup>1</sup> Тер-Симонян М., "Светлый праздник музыки".— Г. "Коммунист", 19 января 1982г.

вать, как бы разыгрывать ее “сюжет”. Каноны сонатной формы в чем-то напоминают игру в шахматы, где неукоснительно соблюдаются правила игры, и в то же время какой простор воображению! Сколько комбинационных вариантов, сколько возможностей проявить темперамент игрока, интерпретатора, остроту ума,— ведь каноны формы только провоцируют фантазию. Можно сказать, что Левон Чаушян “играет в сонату” в высшей степени изобретательно. Поддержать жизнь жанра сонаты сегодня тоже по-своему авангардно. Старое — новое в искусстве всегда находится в состоянии перманентного процесса. Поэтому жанр сонаты не стареет, а порой кажется, что молодеет.

Наступала зрелость. Левон Чаушян — признанный композитор. Его музыка востребована, по достоинству оценена. “Жизнелюбие, цельность мировосприятия, динамичная экспрессия, естественность национального языка...”, пишет М. Берко.— Драматические коллизии, встречающиеся в произведениях Чаушяна, не ведут к катастрофам, рефлексиям, а преодолеваются неистребимым тяготением к жизнеутверждению. Основы чаушяновской образности и манеры, их внутренний настрой сохранились и в последующие годы”<sup>1</sup>.

Исследователь тонко подметила позитивный эмоциональный настрой музыки Чаушяна, ее незамутненную логику развития, ее “жизнелюбие и цельность...” Не здесь ли коренится приверженность Чаушяна к сонатно-симфоническим жанрам, в которых он без каких-либо потуг, свободно, органично погружается в созиадельную логику музыкальной мысли?.. Я убеждена, что сонатная форма дается только художнику с особым складом логического мышления и философски позитивным настроем.

Сонатина N1 для фортепиано — еще одна значительная удача композитора. Четкая фортепианская графика Сонатины как рисунок в черно-белых тонах. Здесь доминирует механическая рефлексия — это уже нечто новое в армянской музыке. Композитор рисует мир с критическим запалом, вызывая ностальгию по утерянной гармонии и легкости бытия. Мелодический рисунок возникает в гротесково-изломанных контурах, мелькает в виртуозных пассажах, тонет в нагромождении аккордов. Образ неуловим. Однако внимание приковано к формированию темы. Это и становится сюжетом Сонатины, ее увлекательной игрой. Если в мед-

<sup>1</sup> Берко М., “На рубежах творческой зрелости”. — Жур. “Литературная Армения”, 1982, N8, с. 74-75.

ленной части Сонатины мелодическая тема отчетливо различима, то дальше, в развитии — виртуозная эстакада поглощает ее, как бы размывает саму идею мелоса. Этот драматичный сюжет Сонатины отражает умонастроение художника, его тревогу, ассоциируется с какими-то большими общественными проблемами, выражает как бы нестабильную атмосферу современной жизни. В этом жестком взгляде много боли, и вместе с тем решимости противостоять некоему фантому. Мне кажется, что здесь мы встречаемся с феноменом художественного предчувствия... Совсем скоро разразятся страшные армянские трагедии 1988 года, и мы поразимся тем знакам, тем предупреждениям, которые мы слышали во многих и многих произведениях армянских композиторов, художников, поэтов... Сонатина №1 для фортепиано Левона Чаушяна одна из этих провидческих картин.

Соната для виолончели — соло №2, созданная в 1984 году, также наметила новые рубежи в творчестве Чаушяна. Композитор стремится расширить просторы формы, вывести их к медитативным состояниям. Соната строится в сквозном развитии, внутренне содержащим три раздела, и начинается с небольшого, но выразительного вступления. Переборы струн словно устанавливают регистр, крайние ноты которого сразу подчеркивают широту звуковой амплитуды. Композитор очень глубоко чувствует природу инструмента, он апеллирует к далеким предкам виолончели, особыми штрихами вызывая ассоциации со звучанием струнных инструментов Востока,— таром, удом, каманчой. Первый аккорд словно пробует, настраивает лад, определяет ладо-тональную атмосферу произведения. Короткая, речитативная попевка, своего рода код, дает энергию всему сочинению. Смычок виолончели, как перо новелиста, рассказывает какую-то притчу. Возникает особая слитность исполнителя и инструмента. Синтез многообразных традиций европейского и восточного инструментализма композитор осмысливает взволнованно и талантливо.

Концерт для флейты и камерного оркестра, сочиненный в середине 70-х годов,— изящный, блещущий красками и эмоциональный, доказывает многогранность настроений в творчестве Чаушяна. Все здесь творится как бы на пике поэтического вдохновения, обращено к светлым традициям музыкального искусства. Соответственно этому приподнятыму, романтическому настроению выбран и главный инструмент. Характер флейты, в конечном

счете, решает стиль произведения. Композитор дает флейте сразу же распеться. Мы услышим эту экспозиционную тему не раз, и она будет каждый раз блистать новыми гранями. Мотив, выпевающий флейтой, столь живописен, что слух активно вызывает зрительную рефлексию: в воображении возникает картина наступающего дня, когда краски природы расцветают под восходящим солнцем. Это прекрасный пример звукоизобразительного эффекта, умения “слышать” природу, вторить ей, отражать ее в звуках. Но вот светлое поэтическое состояние первой части сменяется мрачными красками, уходящими в нижние регистры струнных. О чем вторая часть Концерта, обозначенная как Скерцо? — мы задаемся этим вопросом, уже посвященные в какое-то повествование. Не воспоминание ли это, отозвавшееся в душе таким грустным гротеском? Ударные легко отбивают дробный ритм, и флейта игриво подыгрывает им. Музыка Скерцо вначале звучит наивно и “сказочно”, — но вот зазвучал “игрушечный марш”; так и видится, как трогательные фигурки оловянных солдатиков совершают свой ритуал, похожий на танец. Но вдруг внезапно меняется освещение, преображается эмоциональный фон, тема перефразируется, переосмысливается... Композитор уверенно и изобретательно пользуется методами тембровой драматургии, он динамично развивает сюжет произведения и внезапно, как бы из глубин Скерцо, появляется дробная, тревожная иллюстрация темы из музыки оперы Бизе “Кармен”. Флейта фатально, скороговоркой выговаривает тему марша, который звучал перед появлением Эскамильо... Оказывается, все идет к трагическойвязке...

Левон Чаушян в своих инструментальных концертах сумел достичь главного результата, отвечающего самым высоким требованиям этого жанра, а именно того, что *сам инструмент становится героем романтической драмы*. Подводя итоги этому серединному этапу творческого пути Левона Чаушяна, И. Золотова в своей статье “Ступени зрелости” справедливо акцентирует такие его профессиональные качества, как знание и чувство инструмента. “Композитор прекрасно чувствует природу инструмента — чувствует как бы изнутри, с позиций исполнителя-профессионала... — пишет она.— Может быть, именно поэтому исполнителям его работ дано испытать и радость преодоления разнообразных технических сложностей, раскрывая в полной мере свой потенциал”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Золотова И., “Ступени зрелости”. — Г. “Коммунист”, 30 июня 1983г.

## Активная пора творчества

Левон Чаушян 80-ых не только художник, привлекающий внимание своим творчеством, но и видный общественный деятель. Он — секретарь Правления СК Армении, и на него, как на самого молодого секретаря, хорошо зарекомендовавшего себя в общественной работе, возлагается большая часть организационной деятельности СК Армении. Чаушян берет на себя нагрузку общения с газетами и журналами, с радио и телевидением, курирует шефскую работу творческого союза и творческие связи. Так, в интервью, данном газете "Коммунист" в августе 1981 года, он рассказывает: "В нынешнем году у нас состоялись обменные концерты с композиторами Москвы. В камерных концертах, с большим успехом прошедших в Москве, приняли участие В. Бабаян, А. Зограбян, Г. Меликян, Е. Ерканян, Э. Айрапетян, А. Сатян. Затем эти концерты были продолжены в Ереване, где выступали московские композиторы. Творческая дискуссия в Дилижане подвела итог этому интересному начинанию, которое мы думаем продолжать и впредь".

И далее: "Произведения молодых звучат со сцен наших концертных залов. В Оперном театре поставлена опера молодого композитора В. Аджемяна "Смерть Кикоса", в декабре прошлого года в Москве, в зале Всесоюзного Дома композиторов, с большим успехом прошел концерт Ереванского камерного оркестра под управлением З. Варданяна"<sup>1</sup>.

Большое значение придавалось тогда организациям концертов из произведений армянских композиторов в районах Армении. Левон Чаушян взял и эту работу СК Армении под свою опеку. "Главная задача состояла в том, чтобы не унизить провинцию халтурой", — говорит он. Особенно запомнилась ему серия выездных концертов, состоявшихся летом 1981 года в селах и городах Кафанского и Мегринского районов, в которых участвовал самодеятельный вокально-инструментальный ансамбль "Аракс", звучали песни армянских композиторов и другие вокально-инструментальные сочинения. Надо было видеть, как тепло принимала молодежь выступления ансамбля. Концерты начинались поздно, в десять часов вечера, когда завершались работы на полях и фер-

<sup>1</sup> "Путь к сердцу слушателя". Интервью с Левоном Чаушяном.— Г. "Коммунист", 20 августа 1981г.

мах, а утром надо было подниматься чуть свет. Но залы всегда были битком набиты”<sup>1</sup>.

Общение с народом, несомненно, впечатляло, давало новый стимул творчеству; ставило перед композитором вопросы этического порядка. Что дает композиторское творчество широкому народному слушателю? – таким вопросом невольно задавались композиторы. Повышенная требовательность всегда была присуща Левону Чаушяну. Еще в 1973 году, в интервью, данном газете “Комсомолец”, он признавался: “После прослушивания каждого произведения, написанного мной, испытываю обычно укоры совести: ведь мог бы написать гораздо лучше! Лишь в редких случаях приходит чувство удовлетворения – радуют отдельные находки, решения. А в целом испытываю такое чувство, словно протянул руку к Синей птице, вот-вот коснусь ее, поймаю, а она взмахнет крылами, отлетит, и снова манит к себе. Синяя птица... Поймать бы ее...”<sup>2</sup>.

В устах убежденного реалиста Левона Чаушяна такое признание звучит необычно: оно приоткрывает невидимые грани его духовной жизни, намекает на романтический характер. Да, композитор верит в великую силу искусства, в романтическую природу творчества, но он очень ответственен за то, что предлагает слушателю. Это – позиция художника, мыслящего широко, общественно. В этом он похож на своего учителя Эдварда Мирзояна. Отсюда большой удельный вес содержимого их творческих портфелей, которое сплошь состоит из штучных изделий. У каждого из них произведений меньше, чем могло быть, но это изысканный набор, который рисует напряженную, может быть даже, драматическую картину творчества. Перед нами картина творчества, в которой постоянно живет стремление достичь еще неизведенных высот, соединить мастерство с истинным вдохновением.

Музыкальная культура Армении со второй половины 70-ых переживает очередную волну своего интенсивного развития. Накоплен огромный опыт, армянская современная музыка выходит на мировую арену, активно и успешно работают музыкальные учреждения – опера, филармония, Оркестр радио и телевидения. Расширяются международные связи, премьеры новых произведе-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> “Синяя птица Левона Чаушяна”. Интервью провел В. Айдинян. 11 мая 1973г.

ний следуют друг за другом. Армянские композиторы все чаще обращаются к большим жанрам, появляются выдающиеся симфонии... В конце 70-ых под управлением главного дирижера филармонического оркестра Армении Давида Ханджяна звучат Первая, Вторая, Третья и Четвертая симфонии Авета Тертеряна, получившие международное признание; звучат симфонии Александра Адjemяна, Григора Ахиняна, Эмина Аристакесяна; в начале 80-ых под управлением Валерия Гергиева состоялись премьеры Пятой симфонии Авета Тертеряна, Симфонии Лазаря Сарьянга, Пятой симфонии "Паганини" Дживана Тер-Татевосяна...

Ярким событием музыкальной жизни Армении тех лет стал Пленум армянской симфонической музыки, организованный Союзом композиторов Армении в 1984 году. В программе Пленума были целых пять симфонических концертов, из которых три концерта провел Симфонический оркестр радио и телевидения, а два — филармонический оркестр Армении под управлением Валерия Гергиева и Ваагна Папяна. На этом Пленуме состоялась премьера Симфонии Левона Чаушяна "Неизвестному солдату" для большого симфонического оркестра. Дирижировал оркестром Ваагн Папян. Симфония имела большой успех. Пафос ее содержания не приглушил глубокого психологизма и тонких лирических переживаний, отраженных в музыке. Драматургия симфонии строилась на противопоставлении двух временных сфер — настоящего и прошлого, которое обязаны вспоминать современники. Тема воспоминаний — поминание тех, кто не вернулся с войны. В музыке есть временной адрес, это Великая Отечественная война, тема, которую советское искусство избрало главной в 70-80 годы. В эти годы история Великой Отечественной войны осмысливается доподлинно, на основе документальных фактов, разного рода свидетельств и исследований. Главным мерилом становится ценность человеческой жизни. В центре внимания оказывается человек, его личная трагедия, его судьба и его чувства. И в музыке эта тема получает всестороннюю трактовку. Но специфика музыкального искусства требует широкого обобщения, поднимает тему к осмыслениям общечеловеческих символов. Это и слышим мы в Симфонии Л. Чаушяна, где картина войны предстает в романтическом повествовании о подвиге Неизвестного солдата.

В этот же год Министерством культуры Армении был объявлен конкурс симфонических произведений. Председателем жюри был назначен Авет Тертерян. Левон Чаушян за свою Симфонию "Неизвестному солдату" удостоился Первой премии. Вторую получил

Григорий Ахинян, Третью – Александр Аджемян. В 1986 году Л. Чаушян был утвержден заместителем Председателя Правления СК Армении Э. Мирзояна. Совмещение творчества и общественной работы, что по сути отвечало его интересам, стало еще более определенным и содержательным.

### Немного о личном

Женитьбу сегодня называют жизненным проектом. В этой современной формулировке многое правды. Не умаляя значимости чувств, скажем, что и этот жизненный проект оказался у Левона Чаушяна в высшей степени благополучным. В начале 70-ых он женился на выпускнице Ереванского медицинского института Гоар Шахазизян, которая вскоре стала авторитетным окулистом. В семье Чаушяна родилась дочь, Анаит. Естественно, ей уготовано было музыкальное будущее. А спустя несколько лет, у Гоар и Левона родился сын, которого назвали в честь деда Александром. В пять лет мальчик стал учиться игре на виолончели под руководством деда. Когда же ему исполнилось восемь, Александр Акопович Чаушян признался: – “Мне его уже учить нечему...” Талантливый мальчик быстро набирал профессиональный рост. В 1990 году на Международном конкурсе юных исполнителей, состоявшемся в Италии, в Вероне, 13-летний Александр Чаушян завоевал главный приз конкурса – Премию им. Моцарта, которая давала ему возможность учиться там, где он пожелает. Спустя год, семья Чаушянов получила приглашение из школы Иегуди Менухина в Лондоне. Школа выражала желание видеть Александра Чаушяна у себя в качестве ученика. Левон Чаушян с сыном вылетели в Лондон. По прибытии оказалось, что, помимо платного и достаточно высоко оплачиваемого класса, в школе Иегуди Менухина есть одно место на бесплатное обучение. Но надо пройти конкурс. Левон Чаушян выступил в качестве аккомпаниатора сына. Мальчик оставил большое впечатление на экзаменаторов и был принят на это место. В школе Иегуди Менухина он проучился несколько лет, потом закончил еще две Высшие музыкальные академии, завоевал Королевскую Премию на специальном конкурсе, стал лауреатом еще шести Международных конкурсов и прочно вошел в число лучших концертирующих виолончелистов мира. В 2002 году Александр Чаушян принял участие в XII Международном конкурсе имени П. Чайковского и завоевал III премию, бронзовую медаль и звание лауреата. Сегодня он играет в Лондонском трио и выступает в качестве солиста, а также

преподает в Королевском колледже. Дочь, Анаит Чаушян, также получила блестящее образование, вначале в Ереванской консерватории по классу фортепиано, потом — в Брюссельской, стала лауреатом Международного конкурса имени Дюрле. С 2005 года она живет с мужем и дочерью в Лондоне, играет в фортепианном Квинтете, выступает в сольных концертах.

### Квартеты

В 1984 году на Фестивале камерной музыки молодых композиторов закавказских республик, который состоялся в Тбилиси, в отдельном концерте прозвучали новые сочинения Ерванда Еркания, Эдуарда Айрапетяна, Рубена Саркисяна, Ваграма Бабаяна, Степана Лусикяна, Ашота Бабаяна, Арама Сатяна и Левона Чаушяна, который выступил с Квартетом N2. Квартетную музыку в этом концерте играл Ереванский струнный квартет в составе А. Мкртчяна, Г. Арутюняна, Х. Амирханяна, В. Бартиклияна. Музикoved И. Бахтадзе писала: “Каждый из них (композиторов — М. Р.) пришел со своей конкретной художественной задачей, своими средствами реализации целей, уровнем претворения замысла. Левон Чаушян и Ваграм Бабаян — авторы квартетов — сочинений, оставивших яркое впечатление. Композиторское письмо Левона Чаушяна, на долю которого выпал особый успех, говорит о солидном художественном опыте музыканта, тяготеющего к масштабным драматургическим идеям. А элементы, внесенные им в профессиональный обиход, явственно указывали на оснащенность, которая в силах решить любые творческие задачи, воплощать содержание любой сложности”<sup>1</sup>.

Весной 1983 года Квартет N2 впервые звучит в Ереване, в Малом зале Армфилармонии, в концерте, который дает Квартет им. Комитаса. В рецензии на концерт, в котором исполнялись также Квартет Сулхана Цинцадзе, посвященный памяти Д. Д. Шостаковича, и один из квинтетов Моцарта, музикoved Аракси Сарьян писала: “Пропаганда новых сочинений — трудоемкая и благородная сторона деятельности исполнителей и исполнительских коллективов. На сей раз Квартет им. Комитаса вынес на суд слушателей новый квартет Левона Чаушяна. Левон Чаушян уже зарекомендовал себя не только как одаренный, но и как целеустремленный композитор. Сегодня в его творчестве четко прослеживается неразрывная связь с истоками национальной музыки, проявляю-

---

<sup>1</sup> Бахтадзе И., “Границы поиска”. — Г. “Коммунист”, 30 декабря 1982 г.

шаяся весьма своеобразно. Нам кажется, при исполнении этого произведения была верно найдена звуковая и колористическая палитра”<sup>1</sup>.

Впечатления от Квартета N2 стали поводом написания большой статьи Ириной Золотовой под названием “Ступени зрелости”<sup>2</sup>, где музыковед осмысливает весь творческий путь композитора, дает характеристики особенностям его таланта, его творческого стиля. “Сейчас композитор переживает пору творческого взлета,— пишет она.— Свидетельства тому — работы последних лет: уже названный Струнный квартет (кстати, не так давно он прозвучал во время Дней советской культуры в Норвегии и на Всесоюзном фестивале советской музыки в Таллинне), фортепианская и скрипичная сонаты. На наш взгляд, эти произведения этапные. В них, как в фокусе, слились воедино лучшие черты Чаушяна-композитора...”

С нашей точки зрения, главной особенностью квартета является его звуковой объем. Порой квартет звучит как оркестр. Композитор возрождает к звучанию внутренние ресурсы инструментов, выявляет их обертоновую природу. Все говорит о глубоком содержании этого произведения, о том, что импульсом к его созданию послужили сильные жизненные впечатления, глубокие и противоречивые размышления. Отсюда многообразие сюжетов — музыка одночастного квартета состоит из семи взаимосвязанных построений, отбрасывающих эмоциональное воздействие друг на друга: 1. Andante, 2. Allegro, 3. Moderato, 4. Moderato, 5. Andante, 6. Allegro moderato, 7. Moderato. По признанию автора — это семь сторон одного и того же явления, как бы семь зеркал. Одно и то же явление осмысливается порой и так, и этак... Решает все ракурс видения.

Значение Квартета в том, что композитор “создал интересный вариант армянской квартетной миниатюры, продолживший прекрасную традицию С. Асламазяна (обработки мелодий Комитаса)”<sup>3</sup>, — писала М. Берко. Квартет N2 с большим успехом прозвучал в 1983 году на Всесоюзном фестивале Советской музыки в Эстонской ССР. Он звучал в Москве, Ленинграде и Новосибирске в исполнении местных квартетов.

---

<sup>1</sup> Сарьян А., “Звуковая палитра квартета”. — Г. “Коммунист”, 5 апреля 1983г.

<sup>2</sup> Золотова И., “Ступени зрелости”. — Г. “Коммунист”, 30 июня 1983г.

<sup>3</sup> Берко М., “На рубежах творческой зрелости”. — Жур. “Литературная Армения”, 1982, N2, с. 75.

В итоге, концертная жизнь Квартета №2 оказалась блестящей. В мае 1984 года в Париже состоялась 31-я Международная трибуна композиторов при ЮНЕСКО — представительный форум музыкантов всех континентов планеты. Отобранный на Трибуне как одно из 12 лучших произведений года Квартет Чаушяна только за один 1985-й год прозвучал в десяти странах — Болгарии, Венгрии, ГДР, Дании, Испании, Норвегии, Португалии, Турции, Швейцарии и Швеции.

Интересно слушать эту музыку, наблюдать ее спонтанное действие, угадывать игру на грани европейской и восточной традиций. Вибрация струны — и тут же, словно издалека, как воспоминание, возникает образ каманчи или тара, а в некоторые моменты — словно слышатся отзвуки пасторальной деревенской флейты. Музыка захватывает своей глубокой содержательностью, она о неизменно важном — месте художника в жизни народа, о мире и стране, в которой он живет. Композитора всегда волновали темы широкого, общественного звучания, он их вынашивает и в творчестве, и они наполняют его музыку глубоким смыслом, актуальным содержанием. Этот фактор общественного созиадельского мировоззрения, присущий Чаушяну, интерес ко всем сторонам современной жизни, азарт анализа явлений привносят в музыку Чаушяна яркую самобытность и жизненную силу, всегда вызывая живую ответную эмоцию слушателей.

В 1987 году Л. Чаушян заканчивает работу над Квартетом №3. Перед слушателями предстает в высшей степени изысканное и тонкое произведение, пронизанное чувством горечи и утрат. Дело в том, что Квартет был фактически заказом художественного руководителя и альтиста Ереванского квартета Заре Саакянца. В период работы над этим произведением Заре Саакянца не стало. Музыка, с которой уже сжился в своем воображении композитор, обрела другие интонации, другую концепцию. Композитор не прервал работу, и этот переход из одного душевного и эмоционального состояния в другое самым естественным образом запечатлелся в музыке Квартета. В свете неожиданной утраты прекрасного музыканта и друга, возвышенного человека все представило расплывчатым, ирреальным, истаивающим, как дым. Музыкальные темы, фазы их развития, итоговые завершения — каденция, кадансы — все воплощало зыбкость мечтаний, предупреждало о бренности мира. А равномерный ритм аккордов-пиццикато трагически запечатлел образ раскачивающегося маятника, который неумолимо отмеряет ход времени, звука порой как отголосок далекого колокольного набата. Остановить этот неумоли-

мый ход — естественное желание, метафизическая идея, пронизывающая трагизмом многие и многие произведения искусства. Так и здесь: характерная вертикаль аккордов, словно стена, пытается остановить ход времени, но тщетно. Мерная пульсация продолжается, и мощные реквиемные аккорды теряют свою силу, звуки уходят в никуда; вначале истаивают звуки альта, потом виолончели, затем скрипок — второй и первой. И вот взвивается последний звук струны, но и он истаивает в тишине... Так заканчивается Квартет N3, посвященный светлой памяти замечательного музыканта Заре Саакянца.

Вообще, в технике воссоздания таких ирреальных звучаний, какие мы слышим и в этом Квартете, и в других сочинениях Левона Чаушяна, когда происходит метаморфоза инструментального "образа" и звучание приобретает загадочную сущность и явную иносказательность, он — настоящий мастер. Композитор мастерски использует технические возможности инструмента, как например, те же флаголеты, вызывающие обертоновые отзвуки струны; он смело нарушает принятую квартетную раскладовку, как бы смешая места инструментов, расширяя амплитуду их действий и их регистров. Такой смелый и изобретательный подход к письму и изображению звука говорит не только о свободном владении тайнами композиторской техники, но и о наличии утонченнейшего слуха, когда раскрываются и обнаруживаются новые сферы музыкальной акустики, когда звучащий образ обретает некую ирреальную туманность, когда слуху становятся доступны трансцендентальные пределы.

Успех так просто не приходит. Он всегда — результат большой и серьезной работы, помноженной, конечно, на удачу. А ведь творческая удача для композитора тоже всегда следствие активной жизни, творческого общения с широким кругом коллег, исполнителей, знакомства с музыкой других республик и других стран, что было, кстати, в 70-80-ых годах в регламенте творческой жизни. Ежегодные Пленумы СК Армении, постоянные выезды в гости к своим коллегам — в республики СССР — на их пленумы и съезды, поездки по линии СК СССР на Международные фестивали, такие, как "Варшавская осень", "Загребская весна", "Пражская весна", Эдинбургский фестиваль, расширяло кругозор музыкантов, активизировало их творческий потенциал, давало богатую пищу для размышлений, помогало ориентироваться в мире новых художественных идей и, конечно, способствовало установлению творческих и личных контактов. Казалось бы, композитору, включенному в столь насыщенную общественную жизнь, трудно

было найти время для творчества, которое требует уединения, тишины. Но и это было предусмотрено в режиме творческой жизни композиторов. Почти во всех республиках были построены Дома творчества. В Армении с середины 60-ых начал работать ставший вскоре знаменитым на весь мир Дом творчества “Дилижан”, который стал любимым местом работы для композиторов всего Союза, куда наведывались и где жили композиторы и исполнители разных стран, где проводились интереснейшие симпозиумы российских ученых, в частности, лингвистов и этнографов МГУ во главе с В. Ивановым.

“Здесь созданы почти все мои сочинения 80-ых”, — говорит Левон Чаушян. Он живо помнит эти дни и вспоминает их с волнением и ностальгией, собственно, как каждый из нас, кому посчастливилось ощутить волшебную ауру этого места, к сожалению, давно исчезнувшую.

С середины 80-ых уже серьезно и с большой долей тревоги обсуждались идеи “перестройки”. Ясно было всем — наступают новые времена. Какие? — никто не знал. В 1987 году в городе Кемерово прошел исторический Пленум Правления Союза композиторов СССР под девизом — “Советская музыка — к 70-летию Великого Октября”. Пленум как бы обобщил деятельность Союза композиторов СССР за все годы его существования и попытался найти пути дальнейшего совместного существования. Возглавлял Пленум Первый Председатель СК СССР Тихон Хренников. В рамках Пленума прошли концерты — с 21 по 25 сентября, по два концерта в день — симфонические, камерные, концерт эстрадной музыки и концерт музыки для детей.

Композиторскую организацию Армении на Пленуме представлял Левон Чаушян. Он говорил о наболевших проблемах довольно смело и открыто. “Хочется сказать несколько слов о званиях,— сказал Чаушян.— Безусловно, существующий ныне институт присуждения почетных званий является несовершенным. Звания давно уже не отражают объективную реальность. Движущими рычагами подчас оказываются далеко не творческие мотивы. В этом вопросе отсутствуют единый подход и единые критерии... Ведь для композитора высшим званием и критерием является его собственное творчество, и не следует искусственно завышать или занижать его”.

Кемеровский Пленум стал неким откровением, все осознавали, что стоят на пороге больших перемен. Результатом этой творческой дискуссии стала прекрасная идея — организовать большой

международный музыкальный фестиваль, на котором прозвучит самая новейшая музыка. И уже ровно через год, в мае 1988 года, Ленинград принимал гостей со всего мира — это были виднейшие композиторы, замечательные музыкальные коллективы, известные музыкальные критики и музыковеды. Приехали и исполнялись Витольд Лютославский, Лучано Берио, Пьер Булез, Луиджи Ноно, Джон Кейдж, Яннис Ксенакис, Дьёрдь Куртаг, Иштван Ланг, Хельмут Лахенман, Ален Лувье, Кшиштоф Мейер, Алисия Терзян, Тейзо Мацумура, Зигфрид Маттус, Кшиштоф Пендерецкий, Ярмой Сермиля (Финляндия) и другие. На фестивале присутствовал весь цвет советской композиторской школы, начиная с Георгия Свиридова, Александра Арутюняна, Андрея Эшпая, Тихона Хренникова и представителей следующих поколений — это были Авет Тертерян, Гия Канчели, Ариф Меликов, Андрей Петров, Эдисон Денисов, Софья Губайдулина, Альфред Шнитке, Родион Щедрин, Вячеслав Артемов и другие... Были исполнены произведения свыше 150 композиторов со всего мира, и почти все авторы присутствовали на исполнении своих произведений. Съехалось около 400 зарубежных гостей (вместо первоначально ожидавшихся 300), присутствовали известные издатели и импресарио, залы были почти всегда переполнены, было много молодежи, как писали, — “жадно устремившейся и на концерты, и на встречи с композиторами и музыкальными деятелями, которые проходили не только в Доме композиторов, но и в консерватории”<sup>1</sup>.

После концертов, днем и вечером все собирались в больших гостиных и обеденных залах, где за чашкой кофе или вкусной едой обсуждали и говорили, знакомились и обменивались идеями. Известный болгарский музыковед Стефан Драгостинов делился своими впечатлениями в прессе: “В моей душе останутся незабываемые встречи с музыкой Гии Канчели, Джона Адамса, Дьёрдя Лигети, Софьи Губайдулиной — их сочинения произвели наибольшее впечатление из того, что удалось услышать на фестивале... Я испытываю глубокое уважение и интерес к творчеству Джона Кейджа, но мне показалось, что на этот раз он был представлен не самым удачным сочинением так же, как Луиджи Ноно и Пьер Булез. Зато оправдало самые лучшие ожидания сочинение не столь знаменитого американского композитора Джорджа

---

<sup>1</sup> Стефан Драгостинов, “Встречаться на перекрестках музыки”. — Жур. “Музыкальная жизнь”, 1988, N18, с. 3.

жа Крамба "Lux aeterna", или первое знакомство с музыкой Левона Чаушяна — его Квартетом"<sup>1</sup>.

Это был Квартет N3, который к этому времени уже был исполнен Квартетом Лидиан (США) в Вашингтоне, в Бостоне, а потом — в Москве и Ереване. В Ленинграде он прозвучал в исполнении Ереванского струнного квартета, недавно ставшего Лауреатом Всесоюзного конкурса струнных квартетов имени А. П. Бородина.

Международный фестиваль современной музыки, прошедший в Ленинграде, стал заключительным аккордом целой музыкальной эпохи.

### Острова в океане

"Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материика, часть Суши; и если Волной смоет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоет край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; 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". Так писал Джон Донн, американский писатель, и эти его слова знаменитый Эрнест Хемингуэй сделал эпиграфом своего романа "По ком звонит колокол".

Сколько раз провидцы напоминали человечеству об этом. Страшно подумать, что напрасно. Но каждая война, каждое насилие трагически убеждают в этом. Неожиданно развязавшиеся кровавые события на территории Азербайджана послужили началу национально-освободительной борьбы армян Карабаха. Оглушительным аккомпанементом трагическим событиям стало Спитакское землетрясение. Армения в одночасье поменяла свой облик — облик преуспевающей, цветущей республики, приоритеты которой — наука, искусство, промышленность и традиционное сельское хозяйство. Она села на иглу международной помощи, которая резко снизила критерии жизни — нравственность, честность, достоинство. Конечно, народ сопротивлялся этому, но наступили темнота и голод. Атомная электростанция прервала свою работу, Армения погрузилась во тьму. Политические события развивались с молниеносной быстротой. Союз социалистических республик разрушался, как карточный домик.

---

<sup>1</sup> Там же.

Надо все это вспомнить, чтобы продолжить разговор о музыке. Где оказалось ее место, какую роль жизнь уготовила ей? Народные сбюрища, митинги, революционные настроения всегда требуют массовых форм искусства, в музыке — это песни. Зазвучали авторские песни, многие из которых были по-настоящему талантливы и принесли известность их создателям. Но рядом с ними возникли песенные сорняки в сопровождении любительских инструментальных ансамблей, получившие широкое распространение уже в системе шоу-бизнеса. Казалось, прервалась линия развития лучших и высоких традиций. Но именно в это время носители этих традиций, не договариваясь, объединились. Каждый делал свое дело. В Театре оперы и балета им. Спендиарова событием стала постановка оперы Доницетти "Полиутто", написанной на основе поэмы Клоделя, в которой рассказывается о первых христианских общинах Армении и их проникновении в древний Рим; была создана новая постановка балета Арама Хачатуряна "Гаянэ", состоялись яркие премьеры оперы Верди "Отелло" и Леонковалло "Паяцы". В филармонии на должность главного дирижера симфонического оркестра Армении заступил Лорис Чкнаворян. Его поразительная по своей активности и патриотическому духу деятельность открыла яркую главу истории музыкальной жизни Армении.

Лорису Чкнаворяну было доверено финансовое обеспечение Филармонического оркестра Армении со стороны Фонда Алекса Манукяна (США). Это вдохнуло в музыкальную жизнь Армении новую энергию. Теплый и светлый зал в холодное и мрачное время стал оазисом для тысяч и тысяч людей. Здесь воспитывалось новое поколение, на концерты ходили семьями, порой чтобы только погреться, а тем временем слушали классическую музыку. В переполненном зале звучали симфонии Малера, Шостаковича, Хачатуряна, Дворжака, Брамса, инструментальные концерты Молцарта, Бетховена, Брамса, Рахманинова, Чайковского, Хачатуряна. Здесь царила атмосфера победы над всем, что пережил и переживал тогда армянский народ.

Левон Чаушян был приглашен в Филармонию возглавить Центр симфонической музыки. В интервью газете "Голос Армении" он рассказывал: "Минувшей весной мы провели конкурс по жанру симфонической увертюры, в котором приняли участие восемь композиторов. К фестивалю, посвященному 90-летию Арама Хачатуряна, нами были заказаны праздничные фанфары, которыми открывались концерты. В этом году одиннадцати ком-

позиторам заказаны произведения в жанре симфонической, поэмы, которые будут исполнены в следующем сезоне. С радостью хочу отметить, что все авторы, несмотря на тяжелейшие условия, написали и представили нам партитуры новых сочинений”<sup>1</sup>.

Работа Симфонического центра продолжалась вплоть до смены руководства Филармонического оркестра Армении. Это случилось в 2001 году. Лорис Чкнаворян, как сказал Чаушян в другом интервью, “ушел на гребне успеха”. Деятельность Лориса Чкнаворяна на посту главного дирижера и художественного руководителя Филармоническим оркестром Армении составила целую эпоху в культурной жизни армянского народа, хотя и длилась всего 11 лет.

Можно сказать, что Левон Чаушян в эти трудные годы выполнил очень важную миссию. Будучи председателем Симфонического центра, он привлек к творческой и оплачиваемой работе более десятка армянских композиторов. Он всячески способствовал исполнению новых произведений армянских композиторов, что стало уже реальностью в концертах новой общественной организации Армянской музыкальной Ассамблеи, созданной в 1994 году, председателем которой был избран Левон Чаушян. Он не уставал говорить и доказывать – в прессе, по телевидению, – что для Армении музыкальное искусство – это стратегия, что надо во что бы то ни стало сохранить и уровень искусства, и критерии его оценки. Поводов для беспокойства было предостаточно. В поисках работы молодые музыканты уезжали из Армении. Чаушян не раз повторял: “Таланту нужны признание и призательность. Рано или поздно он должен оказаться там, где будет востребован. Сейчас у нас многое не хватает, чтобы удержать музыкантов: нет государственной поддержки, надежных гарантий социальной защиты, до сих пор не принят закон об авторском праве. И тем не менее жизнь продолжается. Искусство же помогает нам в самых нелегких обстоятельствах оставаться людьми. Только вот хорошо ли мы это понимаем?”<sup>2</sup>

Это актуально и для сегодняшнего дня. Искусство продолжает жить в режиме выживания, продолжает искать возможности для сохранения статуса художника, творческого человека. Государственных дотаций нет, и на них уже никто не надеется. В этой ситуации, действительно, приходится быть энтузиастом. В жесто-

<sup>1</sup> “Таланту нужны признание и...” Интервью с Л. Чаушяном вела Н. Гомчян.– Г. “Голос Армении”. 16 июня 1994г.

<sup>2</sup> Там же.

кой борьбе с трудностями многие композиторы бросают писать. Ходкое выражение “пишут те, кто не может не писать” — и правда, и неправда. Пишут те, кто ищет и находит свое место в общественной, культурной жизни. Среди них Левон Чаушян, ищащий место под солнцем не только для себя, но и для всего композиторского, музыкантского сообщества...

В жизни Союза композиторов в начале 90-ых произошли большие перемены. Председатель СК Эдвард Мирзоян, 35 лет бесменно возглавлявший эту организацию, сложил свои полномочия. Вместе с ним ушел с поста его заместитель Левон Чаушян. Смутное политическое время усугубляло и без того тяжелую обстановку, — с уничтожением СССР творческие союзы лишились государственной дотации. Новые формы существования еще не были выработаны. Инициативы новой общественной организации — Армянской музыкальной Ассамблеи, касающиеся концертной деятельности, были поддержаны директором Дома-музея Арама Хачатуряна Гоар Арутюнян, которая понимала, насколько оживит Дом-музей Арама Хачатуряна деятельность композиторской организации, концерты, в которых будут звучать новые произведения армянских композиторов. Гоар Арутюнян стала Почетным членом АМА, а Дом-музей Арама Хачатуряна — местом интереснейших концертов и встреч. Так продолжается и поныне, когда концертную жизнь Дома-музея Арама Хачатуряна расширяют и обогащают инициативы нового директора — известной пианистки и ансамблистки Арминэ Григорян.

Незабываемым вступлением в эту концертно-общественную жизнь Дома-музея стал мемориальный концерт в честь Авета Тертеряна, состоявшийся в декабре 1995 года. Он продемонстрировал удивительное единение музыкантов республики, готовых выстоять трудные времена и продолжить свое дело. В этот день исполнители, как и слушатели, испытали нечто вроде ритуальной мистерии, достойно возвеличив память о выдающемся армянском композиторе самыми скромными средствами. Звучали не обширные симфонии Авета Тертеряна, а тихий Квартет N2, его последнее сочинение, в исполнении Камерного оркестра под управлением Меружана Симоняна; прозвучала также мелодия из оперы “Землетрясение”, которую пропел певец Армен Карапетян в сопровождении пианистки Ольги Хачикян. Это была высокая нота, заданная Ассамблей, настраивающая всех на самое бескорыстное и преданное служение музыке...

АМА вскоре сплотила вокруг себя лучшие силы Армении — в концертах АМА выступали Медея Абрамян, Квартет им. Арама Хачатуриана, пианисты Анаит Нерсисян и Седрак Еркянян, скрипач Виктор Хачатуриян, певцы Армен Карапетян и Грант Хачикян и многие другие. В концертах АМА впервые заблистали будущие звезды — девятилетний Гайк Газазян, будущий Лауреат Конкурса им. Чайковского, его же ровесник саксофонист Корюн Асатрян, флейтистка Татевик Багдасарян... Дом-музей Арама Хачатуриана благодаря инициативам АМА, проводящим здесь многочисленные конкурсы и концерты, приобрел характер живого очага культурной жизни республики. “Об этом мечтал Арам Хачатуриян”, — не раз говорила на этих встречах Гоар Арутюнян.

Хронология творчества Левона Чаушяна говорит о том, что в пору насыщенной общественной работы Левон Чаушян особенно активен и в творчестве. В эти трудные годы он много работает. Похоже, что в самые ответственные минуты своей жизни Левон Чаушян обращается к жанру квартета. Созданный им в 1994 году Квартет N4 посвящен памяти отца, Александра Акоповича Чаушяна, скончавшегося внезапно, от инфаркта, в 1991 году. Три года — огромная пустота в доме и в душе, не восполнимая ничем, была осмыслена в творчестве. Создав этот Квартет, композитор как бы обрел умиротворяющую ноту смирения и покоя, что дало ему возможность работать дальше...

В 1995 году Чаушян пишет Сонату для кларнета и фортепиано, произведение, отличающееся удивительным обаянием. Кларнет и фортепиано образуют безукоризненный по своим акустическим свойствам дуэт. Инструменты не перебивают друг друга и не заглушают, а уступают друг другу место и инициативу. Истинно классическая установка согласия и равновесия придает этому произведению светлый, жизнерадостный колорит. В великолепном исполнении известного армянского кларнетиста Абгара Мурадяна Соната впервые была исполнена в 1998 году, в одном из концертов АМА, в зале Дома-музея Арама Хачатуриана.

Далее, в 1997 году, Левон Чаушян пишет Пьесу для фортепиано “Urbi et Orbi” (“Миру и городу”), которую посвящает дочери Анаит Чаушян, и в том же году — Сонату для скрипки соло, через год — “Сerenаду для “Сerenады”<sup>1</sup>, а в 2000-ом — Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Все эти произведения легко и прочно вошли в репертуар активно концертирующих исполнителей.

---

<sup>1</sup> Произведение посвящено Камерному оркестру “Сerenада”, возглавляемому дирижером Эдуардом Топчяном.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели уже имеет свою богатую концертную историю. После премьеры в Ереване, в исполнении молодого коллектива Трио SCELL произведение прозвучало на организованном АМА и Союзом композиторов Грузии концерте в Тбилиси в исполнении грузинских музыкантов в 2001 году. В исполнении Трио SCELL произведение прозвучало в Москве и Киеве. Трио Чаушяна выражает торжество барочной традиции, способной выразить в небольшом инструментальном составе очень значительные, даже глобальные темы, глубокие философские рассуждения, показать вечное борение человеческого духа. Композитор идет от великой традиции классицизма, всегда, на всех этапах развития музыкального искусства, особенно в переломные моменты, оказывающейся удивительно актуальной. И идет убежденно, как бы вновь возвращаясь к ней.

В новых гранях и даже неожиданно раскрылся талант Чаушяна в создании большого хорового произведения для камерного хора, созданного по "Книге скорби" Григора Нарекаци — «Սաղմենի պրեգուրեան» ("Книга скорби") и конкретно, главы — «Ի յարդ սրբի խոր ընդ շափու» ("Слово из глубины сердца"). Премьера этого произведения успешно состоялась в 2005 году в Доме-музее Арама Хачатурия. Оно прозвучало в исполнении Ереванского камерного хора под управлением Арутюна Топикяна.

Это произведение было создано по случаю празднования 1700-летия принятия Арменией христианства, проходящего на международном уровне ЮНЕСКО. На основе этой поэмы Нарекаци в эти годы было написано много произведений. Одни вдохновлены конкретно текстом, его содержанием, другие — самим образом Нарекаци, великим духовным мучеником. Среди них хоры, симфонии и даже,балеты. Произведение Левона Чаушяна относится к одним из лучших. Композитор поставил перед собой интересную задачу — передать не страдания поэта, его мученические самоистязания, а тот высший свет, который изливается на него. Прозрачная, хрустальная гармония хоров словно преломляет лучи нисходящей благости, и все вокруг освещается мирным светом, миролюбием, но за этой просветленностью, за этой мажорностью мы чувствуем жертвенность самого поэта, его трагическое мироощущение, поставленное на алтарь во славу Спасения. Произведение Чаушяна в том же исполнении много раз звучало в Ереване, а в 2009 году было исполнено в Москве в концертах Пасхального фестиваля. Это произведение стало одним из тех удивившихся творческих проектов, которые настоятельно требовали продолжения. Вдохновленный успехом, настоятельными советами

коллег продолжить эту тему, написать новые сочинения для хора, Левон Чаушян в 2008 году создает еще два хоровых произведения на тексты Нарекаци, на этот раз на его таги “Рождение” и “Снятие с Креста”.

Творчество Левона Чаушяна активно расширяет свои координаты. Произведения, даже если они пишутся в разных жанрах, всегда взаимосвязаны, каждое из них несет дальше накопленный опыт, расширяя параметры творчества. Новый для Чаушяна жанр хоровой музыки, и не случайно избранная им тема, обогатили “дух и букву” его следующих произведений, как-то сферически расширили их образность. И когда Чаушян возвращается в родной для себя мир фортепианной музыки и создает ряд оригинальных пьес, это как раз и видно. Эти произведения — “Alternativ” (2003) и “DÉJÀ VU” (2008), а также Соната N3 под названием “Картишки без выставки”. В них все намекает на внутренний мир человека, на нематериальность сущности мира, развивающегося по своим законам, как обозначил Аристотель, “бытие самом по себе”. Все имеет свою альтернативу, изнанку, а истинная сущность познается в воспоминаниях, как — “это уже было...” Эти пьесы можно сложить в цикл с его предыдущими — “Epicentr” (1989) и “Urbi et Orbi” (1999), — произведений уверенно рациональных, построенных на логике, на убеждении в позитивной роли человека, его умении строить города и мир вокруг себя. Другое дело спонтанность трех новых — “Alternativ” (2003), “DÉJÀ VU” (2008), Сонаты N3 под названием “Картишки без выставки”... Перед композитором здесь расстиляется мир, полный загадок, взывающий к интуиции, к новым поискам смысла жизни и творчества.

Как же обобщить свои размышления о творчестве и творческом облике Левона Чаушяна, которого, казалось бы, хорошо знаешь, но в то же время всегда ждешь от него каких-то новых и неожиданных откровений? Самое характерное в нем, как нам кажется, — это равновесие двух начал — во всем, и в творчестве тоже. В его музыке живет гармонический сплав традиций классицизма и ярких, знаковых современных тенденций; любовь к одиночному инструменту и чувство оркестра; глубоко профессиональное, классическое владение средними, камерными инструментальными формами — трио, квартетом, фортепианно-вокальными циклами и эксцентрика виртуозного пианизма. А в широком смысле — проявление неоромантизма и даже модернизма на почве крепкого рационализма. Можно назвать еще одно сочетание — его готовность к эксперименту и самоконтроль, что, кста-

ти, количественно ограничивает его творческую продукцию. Зато всякое новое сочинение Левона Чаушяна занимает в армянской музыке свое видное место, становится художественным событием.

Не сомневаюсь, можно прибавить сюда и еще пару характеристик, которые станут дополнительными штрихами к портрету современного армянского Мастера композиции. Можно с уверенностью сказать — все его произведения с успехом проходят испытание временем. Они верные стражи лучших традиций классического наследия — и европейского, и национального. Музыка Чаушяна отличается стилистической чистотой, что не исключает многогранности традиций, которым он следует. Но произведение, как эксклюзивный вариант, всегда у него “держит свой стиль”, свою программу, становится при всей своей сложности доступным широкому слушателю и, по существу, представляет некий эталон профессионализма, отработанного на протяжении веков искусством композиции. Кажется порой, что Чаушян сам себе учитель. Что он так же строго судит о своем творчестве, как и о творчестве своих учеников, многие из которых достигли впечатляющих высот, как, например, Армен Ованесян, живущий ныне в Швейцарии, который не раз с большим успехом выступал со своими произведениями на концертах АМА; это и М. Улиханян, композитор и кларнетист, отличный музыкант-исполнитель и композитор, общественно активный, включенный в жизнь своего поколения; это талантливые и многообещающие Арпеник Калинина и Арсен Бабаджанян. Это тоже традиция Левона Чаушяна... Профессор Ереванской консерватории, Заслуженный деятель искусств Левон Чаушян повсеместно пользуется большим авторитетом. Его энергия порой натыкается на подводные рифы. Не случайно, мудрец нашего времени Эдвард Мирзоян сказал о Левоне Чаушяне следующее: “У него один недостаток — его порядочность”.

Активная жизнь, в которой все рядом,— дом, семья, дети, тоже участвующие в музыкальной жизни Армении, творчество, общественная работа, педагогика, ученики, организация АМА как второй дом,— все делает еще более яркими и выразительными главные черты его характера — непримиримость к недобросовестным поступкам, стремление к справедливости, способность к компромиссу, юмор, порядочность, умение дружить, благоразумная общительность, солидность личностного собственного самоощущения и всегда глубокое уважение к творчеству своих коллег.



## ВАГРАМ БАБАЯН

### Дом

Он говорит: "Чем дольше я живу, тем больше вижу в себе отца", определяя этой фразой точку отсчета своего творческого самосознания. Поэтому начинать разговор о Ваграме Бабаяне следует с описания его детских лет. Собственно, так надо вообще поступать, приступая к серьезному разговору о художнике, да и просто о человеке, кем бы он ни был,— художником, ученым или рабочим. Все, по сути, определяет судьба, связавшая человека с его рождением.

Ваграм Бабаян родился 19 августа 1948 года. Его первые воспоминания — фигура отца, склонившегося над столом, над большими листами бумаги. Вскоре он узнает, что это — партитурные листы. В то время и позже отец Ваграма Оган Арсенович Бабаян работал переписчиком и корректором нот в Союзе композиторов Армении. Это был его приработок для большой семьи, а основная его деятельность проходила в качестве оркестранта в Театре оперы и балета им. Спендиарова и в оркестре Армфилармонии,— он был трубачом. В молодости О. А. Бабаян окончил Харьков-

скую консерваторию по классу духовых инструментов и несколько лет играл в оркестре Одесского оперного театра. В конце 30-ых он вернулся в Армению. О. А. Бабаян с гордостью вспоминал, что участвовал в ереванской премьере Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича, которая прошла 11 и 12 июля 1942 года в Театре оперы и балета им. Спендиарова. Симфонию Шостаковича исполнял объединенный симфонический оркестр Армфилармонии и Оперного театра под управлением главного дирижера Театра оперы и балета им. Спендиарова Михаила Тавризиана.

Об отце Ваграма ходили легенды, его коллеги рассказывали, что за одну ночь он переписывал с рукописи в партитуру добавления, которые вдруг неожиданно делал композитор за день до премьеры. Несмотря на то, что вокруг создаваемых и переписываемых партитур почти всегда возникала напряженная, нервная атмосфера, в доме Бабаянов царили порядок и почти библейская гармония: тут уж нельзя недооценить роль матери Ваграма Нушик Левоновны Бабаян, взявшей все заботы по дому на себя, хранительницы благополучия и покоя, так нужных мужу, да и детям, рано приобщившимся к искусству.

Отец Ваграма Бабаяна, конечно же, замечал раннюю одаренность сына, его тягу к музыке, и все же он был искренне удивлен, когда однажды застал мальчика склонившимся над столом и что-то пишущим. Что ты делаешь? — спросил отец и, взглянув на бумагу, не поверил своим глазам. На партитурных листах аккуратно, со всеми причитающимися ключами и нотными знаками сын записывал музыку...

Реакция взрослых, и прежде всего отца, была спокойной и деловой, что и сформировало во многом характер сына. “Ты должен прежде всего все это хорошо изучить, ты должен знать, зачем ты это делаешь и что ты пишешь”, — сказал отец сыну. Так перед мальчиком, решительно взявшимся сочинять музыку, возникла новая задача — дать трезвое, рациональное обоснование своему желанию стать композитором, быть достойным называться художником.

Отныне отец не только его первый советчик, но и учитель. Он рассказывает ему о музыке и музыкантах, дает послушать пластинки, водит к себе в театр, на концерты. В один прекрасный день мать отвела Ваграма в музыкальную школу. Так началось его систематическое музыкальное образование. С первых же дней увлеченный занятиями Ваграм проявляет самое примерное усердие. В доме растут еще двое детей, они старше Ваграма — брат Арсен и сестра Наталья. Арсен также отличается тихим нравом, серьез-

ным характером и особой любовью к книгам. И семья, и школа — свидетели его рано проявившейся литературной одаренности. Ваграм горячо интересуется занятиями старшего брата и однажды оказывается посвящен в литературные тайны Арсена, — он дал Ваграму прочесть свои стихотворения. Младший брат откликается на это волнующее открытие по-своему, он тут же решает сочинить к одному стихотворению музыку. Так родилось первое произведение Ваграма Бабаяна — песня “Весна” для вокального дуэта и фортепиано. Тогда Ваграму было всего 6 лет.

Песня была исполнена на дворовом концерте, — такие концерты устраивали дети двора, где жил Ваграм. Естественно, песня имела успех и в глазах товарищей сделалась его героем. Мальчик вошел во вкус. Вскоре он пишет Контрданс для трубы и фортепиано, который исполняет для своих товарищней вместе с отцом. Он сочиняет также маленькую оперу “Теремок” на основе известной русской сказки, и дети со двора под руководством Ваграма устраивают представление. В течение двух лет, с 1955 по 1957 годы, Ваграм сочиняет свой первый цикл для фортепиано — “Детский альбом N1”, состоящий из 24 пьес. Весь цикл длится 24 минуты. “Детский альбом N1” был исполнен юным композитором на концерте в Ереване 24 декабря 1957 года. Спустя много лет, в 2001 году, цикл прозвучал в Германии, в присутствии Ваграма Бабаяна в его авторском концерте. Немцы любят придавать значение раннему проявлению таланта и они представили публике Ваграма как бывшего вундеркинда. “Детский альбом N1” прозвучал и в Ереване, на Первом авторском фестивале Ваграма Бабаяна в 1998 году. Пьесы из этого цикла играют в музыкальных школах и Армении и за рубежом...

Перед нами талантливый мальчик, обучающийся на фортепианном отделении школы им. Спендиарова у Ирины Грачевны Манукян и в классе композиции под руководством Софьи Вардановны Самвелян. Он бесконечно увлечен Бетховеном. Он просто бредит им. Он знает и играет все его сонаты, слушает его симфонии и инструментальные концерты, изучает его партитуры и, естественно, стремится подражать великому композитору. Подражать, не скрывая этого, даже подчеркнуто. Ваграм так и называет свою Сонату, написанную для фортепиано, — “Подражание Бетховену”.

Естественный процесс подражания по мере взросления серьезно осмысливается им. Он отдает себе полный отчет — этот путь надо пройти. А как же иначе, куда денешься от классики? От тех,

кто создал все эти традиции, эти основы композиторского искусства. Осознается необходимость следования традициям, к тому же, доставляющая огромную радость. Идти вслед за своими корифеями под сильным впечатлением от созданного ими и, постепенно осознавая свою самобытность, искать свое место в искусстве,— что может быть более радостного и прекрасного.

Симфонию для струнного оркестра в 4-х частях Ваграм Бабаян напишет в 9 лет. Это небольшое сочинение длительностью в 12 минут представляет из себя уменьшенный вариант полного симфонического цикла. Конечно, это подражание, но юный композитор уже чувствует форму и увлеченно фантазирует в русле традиций классицизма. Здесь и активная экспозиция, и разработка главных тем, и динамичная реприза.

2 декабря 1957 года Симфонию Бабаяна исполнил Струнный оркестр музыкальной школы им. Спендиарова. Гордость переполнила юношу. Он мечтал, чтобы ее сыграли снова, сам же бойко играл ее в фортепианном переложении. В том же году, в одном концерте, в котором юный Ваграм должен был сыграть свой "Детский альбом N1", выйдя на сцену, он вдруг понял, что его уже знают,— публика зааплодировала ему. А в зале сидели знаменитые Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян, Арно Бабаджанян. Ваграм тут же сориентировался и сыграл на рояле то, что мечтал представить уважаемым мэтрам,— свою Симфонию. После концерта юного композитора поздравил Арно Бабаджанян и, обратившись к его отцу, сказал: "Оган, твой сын станет большим композитором..."

Рядом с успехами всегда идут огорчения. Не так поняли, не так отметили его успех, даже порой не заметили! Но Ваграм уже знает свой характер, любая неприятность оборачивается для него активным желанием работать, сочинить что-нибудь новое. Он вспоминает свое первое огорчение. Ему было 9 лет. На заключительном концерте большого мероприятия, которое называлось Фестиваль юных и молодых талантов Армении, отличившимся ребятам раздавали премии и подарки. Дети стояли на сцене, и подарки доставались всем по очереди. И когда очередь дошла до Ваграма, подарки кончились. А он так мечтал получить то, что сейчас, перед его глазами вручили одному мальчику,— большой управляемый корабль! Огорчение было огромным... Но Ваграм сделан из особого материала. Придя домой, он никому ничего не сказал и сел за пианино. На пюпитре лежали чистые нотные листы. Наступил покой, мысли пришли в порядок. Он начал писать сочинение, которому дал название "Кораблик грез". Это

сочинение стало очередным, 22-ым номером его "Детского альбома N1".

Ваграм проявил характер истинного упрямца, когда, отбросив в сторону обиду, он обратил свою детскую мечту об игрушечном кораблике в творческую реальность. Это был подарок самому себе, который превышал всякие материальные блага. Он сотворил для себя эту формулу уже в детстве и остался ей верен по сей день. Обращать в произведение искусства горькую реальность, разочарование, звукам поверять свои мечты и тайны, исповедоваться в творчестве с предельной откровенностью — так он будет поступать всегда. Но именно тогда, в детстве, он открыл для себя эту возможность вновь восстанавливать свои силы, мечтать и становиться свободным посредством творчества, через создание конкретного, собственного произведения.

Успех не заставил себя ждать. Первый концерт для фортепиано с оркестром (3-х частный), написанный в 1965 году, вскоре прозвучит с концертной эстрады в исполнении автора и симфонического оркестра музыкального училища им. Романоса Меликяна под управлением Гоар Арутюнян, тогда являющейся директором этого училища. Ваграм уже давно воспринимали в музыкальных кругах как "вундеркинда". И сам Ваграм был преисполнен сознанием своего таланта. Он уверенно проходил все этапы развития своей музыкальной карьеры и как пианист, и как композитор, постепенно укрупняя творческие задачи, поднимаясь с каждым новым сочинением еще на одну ступень в своем искусстве.

Уже имея в творческом портфеле сочинения крупных форм — Симфонию для струнных, Первую симфонию для большого симфонического оркестра, Первый концерт для фортепиано с оркестром, — Ваграм Бабаян с блеском поступает в Ереванскую консерваторию имени Комитаса в фортепианный класс Ваге Агароняна и в класс композиции, который вел известный композитор, истинный мастер своего дела Григорий Ильич Егиазарян.

Ваграм быстро набирал темп работы. К окончанию консерватории число его произведений подходило уже к 50-ти. Это были сонаты, квартеты, Второй концерт для фортепиано с оркестром, Вторая и Третья симфонии для большого симфонического оркестра, Хореографическая поэма для большого симфонического оркестра "Антуни", написанная в 1969 году к 100-летию Комитаса, двухактная опера "Посторонний", множество фортепианных сочинений разной формы. Лишь некоторые из них были исполнены. Но это не смущало его. Он рано понял, что пишет музыку исключительно из призыва, и знал, что каждому его сочинению

отпущена своя судьба. В том, что она будет счастливой, в большинстве случаев он не сомневался. И не собирался упускать из поля своего зрения ни одно из своих даже самых ранних сочинений, когда придет настоящий успех.

### Ереванская консерватория и Д. Д. Шостакович

Учителя... Эта тема очень остро встала перед ним в годы учебы в Ереванской консерватории. Сейчас это только воспоминания, а тогда это была переживаемая реальность. В консерваторию Ваграм Бабаян поступил в 1968 году — одновременно на фортепианный и на композиторский факультеты. Фортепианный класс, в котором учится Ваграм, ведет профессор Ереванской консерватории, известный пианист Ваге Агаронян, а композиторский — маститый Григорий Ильич Егиазарян. Ваграм сразу понял, что мира между ним и его учителем по композиции не будет. Учитель ревновал его к другим педагогам, все время сдерживал его творческие порывы, возмущался по поводу того, что он собирается писать оперу по повести известного современного французского писателя и философа Альбера Камю “Посторонний”. Упрямый Ваграм и не думал сдаваться, и конфронтация между учеником и учителем росла как снежный ком. Отношения обострялись. Ваграм перестал ходить на занятия. А спустя полтора года, когда он был на четвертом курсе, рассерженный учитель потребовал от комсомольской организации Союза композиторов Армении разобрать вопрос “недисциплинированного” студента. На собрание Ваграм был вызван самим Г. И. Егиазаряном, который позвонил ему домой и сообщил об этом накануне вечером.

Придя в Союз композиторов, Ваграм с удивлением обнаружил почти полный зал людей. Это были композиторы и музыковеды, члены СК Армении. Вступительный и, фактически, обвинительный доклад прочел сам педагог, Г. И. Егиазарян. Композитору вменялось в вину: первое — неуважение к своим педагогам, второе — увлечение авангардом, третье — метод записи сочинений, которые его ученик Бабаян производил сразу чернилами, а не карандашом, как требовал того учитель, тем самым отвергая какие-либо изменения и поправки, и четвертое — он приносит на урок уже готовую партитуру, а не клавирный вариант...

Ваграм на собрании отбивался как мог. Да, он считает себя авангардистом, и это огромный стимул к творчеству. Да, ему интересна современная музыка, которую пишут в Польше, в

Италии, во Франции, в Германии... Что же, как не новое и неизведенное может волновать молодого художника?.. Ваграм из этой битвы на короткой дистанции вышел победителем, последнее слово осталось за ним. Трудно было его оппонентам совершенно не признавать значение новых художественных направлений. Кроме того, многие композиторы, понимая важность момента, когда идет завоевание каких-то новых передовых позиций в творчестве, радостно поздравляли Ваграма с победой. Позже он задумался. С какой победой? Над учителем? Нет, конечно! Но над той косностью взглядов, которая достаточно прочно утвердилась в советской музыке и выражалась в резком неприятии новых авангардных течений Запада. А между тем, композитор, творец музыки нового времени просто обязан был знать все, что происходит сегодня на родине Моцарта и Бетховена, Рамо и Люлли, Монтеverdi и Пуччини.

Эта история с его учителем Г. И. Егиазаряном преподала ему жесткий урок. Но он принял его спокойно и даже философски. Ваграм Бабаян понял, что смелые творческие поиски в искусстве всегда провоцируют беспокойство, настораживают, вызывают недоверие. Так было и так будет всегда. Эти размышления принесли ему успокоение и еще больше утвердили в праве быть независимым и в творчестве, и в жизни.

Следуя своему принципу именно в творчестве находить ответы на все вопросы, Ваграм Бабаян задумывает ряд сочинений. В конце 1968 года он пишет "Четыре желтые баллады" – испанский цикл для сопрано и фортепиано на стихи Федерико Гарсия Лорки. Перевод этих стихов на армянский язык в свое время сделал выдающийся армянский поэт Амо Сагиян, творчество которого Ваграм Бабаян любил и хорошо знал. Горячий, пленительный сплав образов, ритмов, звуков. Испанская реальность гениального Лорки и... армянский поэтический слог, вобравший в себя солнце Лорки и прибавивший к нему щепотку соли и перца своего языка. Для композитора это одно – уже тема: Испания, воссозданная на родном, армянском языке. И он восторженно погружается в мир Испании, в поэтический диалог Лорки и Сагияна, стремясь услышать и испанскую истинность, и вибрацию души армянского поэта. Впоследствии, Ваграм будет часто обращаться к поэзии иноязычных поэтов, в том числе, снова к Лорке, и его вокальные циклы станут значительной и красноречивой частью его творчества. 19 марта 1969 года цикл "Четыре желтые баллады" прозвучали в прекрасном исполнении Изабеллы Айдинян с фортепианным сопровождением композитора.

В тот же 1968 год Ваграм Бабаян пишет свой Первый струнный квартет. Два года спустя, произведение прозвучит в исполнении Струнного квартета Армянской филармонии в составе: Левон Мамиконян (первая скрипка), Мартын Ерицян (вторая скрипка), Юрий Манукян (альт), Феликс Симонян (виолончель). В этом же году композитор закончит работу над Второй симфонией для большого симфонического оркестра. В трехчастной симфонии все начало — и форма, которая строится в традиции ранних сонатно-симфонических форм — Allegro — Andante — Moderato, и появление тем, которые приходят в симфонию как бы извне, из традиции раннего симфонизма, и нагнетание напряжения за счет усиленной динамизации движения, ритма, и некоторая, как мне кажется сегодня, несбалансированность звучания, выдающая горячий азарт начинающего симфониста. Но в симфонии есть главное — увлеченное, даже восторженное осмысление концепции жанра симфонии, изобретательное использование оркестровой палитры.

В период учёбы в консерватории Бабаян напишет в общей сложности около 25 произведений — от пьес и сонат до симфоний и опер. Некоторые из них будут исполнены. Ясно, что, несмотря на молодость, композитор уже оценен и признан.

И вот второе обращение к поэзии Гарсия Лорки. На основе нескольких избранных стихотворений, опять же в переводе Амо Сагияна, Бабаян пишет Сонату для сопрано и фортепиано. Такая привязанность к определенному кругу поэтических источников очень характерна для Ваграма Бабаяна. Постепенно, с годами выявится своеобразный и в то же время вполне понятный круг его поэтических интересов: среди армянских поэтов — Григор Нарекаци, Егише Чаренц, Аветик Исаакян; среди иноязычных — Гарсия Лорка, поэзия и философия Японии и Китая... Этот поэтический круг красноречиво объясняет характер его творчества — психологически углубленного, романтически утонченного, интеллектуального, устремленного к самопознанию.

Если говорить о связях с внемузыкальным миром искусств, то самые сильные впечатления Ваграм испытывает от литературы. Книги — его постоянные спутники. Большую роль в этом тесном общении с литературой сыграл, конечно, его брат Арсен, ставший писателем. Он с детства его первый советчик по чтению и, кстати, поставщик новых книг, новых публикаций, которых было особенно много в 70-80-ые годы. Так и попала в поле зрения Ваграма вышедшая в одном из номеров журнала “Иностранная литература” за 1970 год повесть Альбера Камю “Посторонний”. Она оставила на него огромное впечатление. Композитора потрясает

аналитический, глубинный реализм писателя, который почти на детективном сюжете выстраивает современную притчу о “постороннем” человеке. Известная фабула о “лишних” людях здесь развивается на усложненном социальном фоне: герой — француз, живущий в Алжире, тогда колонии Франции,— как бы ни то, ни сё. Странный и “посторонний” всему — и стране, где он живет, и своему происхождению, он оказывается лишен самых простых человеческих чувств — привязанности к матери, чувства любви к понравившейся ему женщине, чувства товарищества, а отсюда — понимания ответственности. Он страдает от этого, чувствует себя ничтожеством. Но лучшим стать не может. Однажды, как бы случайно, в этом своем ипохондрическом состоянии он убивает человека. В результате затяжного расследования, к которому молодой человек так же безучастен, как и ко всему вокруг, он оказывается приговоренным к смерти через гильотину (тогда в Алжире действовали французские юридические законы).

Эта трагическая история рассказывается Камю в особой, скромной манере изложения, как бы с самого начала отторгающей эмоциональную привязанность романиста к своим героям. Камю поставил перед собой задачу показать жизнь такой, какая она есть, без своего участия в ней. Эта выразительная традиция документализированной прозы предстала в конце XIX — начале XX веков в творчестве французских писателей — Флобера, Мериме, Мопасана, немецкого писателя Генриха фон Клейста не просто так; она имела сильную мотивацию в лице разочарованного общества, вдруг обнаружившего себя могильщиком вечных и прекрасных ценностей, о которых человечество не уставало твердить в течение предыдущих веков, тысячелетий. Отстраненный стиль изложения подчеркивал обычность проишедшей истории, прецедент которой может стать перманентным, вновь и вновь репродуцируемым. Ведь эта история случилась с простым и неприметным человеком, значит, она может случиться и в жизни других, если... Безучастность его героя настолько велика, что он, заточенный в тюрьму и ждущий казни, кажется, так и не осознает сюжета своей жизни. У него нет желания бороться за жизнь, он равнодушен к самому себе. Вот здесь и выражается протест писателя против тех и того, кто и что так опустошает людей...

Ваграм Бабаян, с юности остро реагирующий на художественные тенденции и живо воспринимающий их, видит в повести Камю всю ее пророческую сущность. Это обвинение, брошенное в лицо современникам. Увлеченный концепцией романа Камю, Бабаян задумывает написать оперу. Либретто композитор пишет

вместе с братом, профессиональным литератором, Арсеном Бабаяном. Они пишут его на французском языке. Опера задумывается с размахом — большое количество персонажей, большой симфонический оркестр. Протяженность оперы — 1 час 25 минут.

Думал ли Ваграм Бабаян о постановке оперы, когда писал ее? Наверное. Была надежда. Жизнь искусства находилась на достаточно высоком уровне, было много событий и в театре, и в кино, и на музыкальной сцене. В конце концов, ведь музыка пишется для того, чтобы она звучала. С другой стороны, если бы композиторы руководствовались реальными возможностями исполнения их произведений, то не были бы написаны тысячи произведений и музыка очень скоро превратилась бы в некий сопутствующий жизни прикладной звуковой фон. Сочинения, которые пишутся по наитию, в никуда, и подчас никогда и не прозвучат, которые рождаются из таинственной глубины бескорыстной фантазии, придают времени, обществу, факту творчества тон игры, эксперимента, поиска, создавая тот воздушный и одухотворенный слой жизни, который, собственно, и воспроизводит ее.

В 1970 году Ваграм Бабаян пишет Сонату для фортепиано и литавр, ставшую этапным сочинением на его творческом пути. Сонатная форма с самого детства была ему особенно близка и интересна. Он часами штудировал симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брукнера, Брамса, Чайковского, Малера, позже Прокофьева, Шостаковича... Сонатная форма как бы отвечала складу его мышления, его потребности расставлять музыкальное действие в позицию "за" и "против". Драматургия сонатной формы воплощала для него законы жизни, ее диалектику. Он убежден — эта всеобъемлющая музыкальная формула является величайшим завоеванием человеческой мысли, философии и, в частности, развития музыкального искусства. Сонатной форме, такой, какой она предстала в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена и их последователей, была дана возможность отразить жизнь во всех ее ипостасях. Ему, стремящемуся к отражению глубинных процессов жизни, размышляющему над ее драматизмом, сонатный метод развития музыкального материала, ищущий и выявляющий истину, подводящий итоги, делающий выводы, оказался органически близким. Можно сказать, что фундамент его творчества прочно опирается на традиции сонатно-симфонической концепции, которая, в принципе, не поддается модификациям. Другое дело, что музыкальная ткань его произведений — сонат и симфоний, инструментальных концертов, квартетов говорила языком композитора второй половины XX века и отражала спонтанность и чувства

венность, а иногда и агрессию. Но структура формы, строящая произведение как театр и демонстрирующая три фазы драмы — экспозицию, разработку и репризу (в не зависимости от количества частей симфонического или сонатного цикла), остается в его творчестве неизменной.

Соната для фортепиано и литавр была исполнена в АДРИ автором и талантливым литавристом Фробелом Меликяном в концерте, где звучали новые произведения армянских композиторов. "Соната Бабаяна взорвалась, как атомная бомба", — красочно выразился известный музыкoved, профессор Ленинградской и Ереванской консерваторий Георгий Григорьевич Тигранов на обсуждении этого концерта, которое состоялось в Союзе композиторов. Очень похвалил Сонату авторитетный музыкант, теоретик Рафаэл Степанян, сказав, что это — произведение мирового масштаба. Но мнения разделились — одни возносили Сонату, другие ругали. А Соната тем временем зажила широкой концертной жизнью. Ее много играли, она радовала слушателей предъявлением новой и яркой идеи, которая отражала не только достижения самого композитора, но и настроения молодой армянской музыки. В ней обозначился путь, ведущий к новым рубежам в армянской музыке, к осмыслиению современной авангардной музыкальной стилистики.

Ваграм Бабаян рано почувствовал себя свободным художником. Жажда новых знаний и творческие находки вели его, тогда еще студента, за пределы учебного круга. Он мечтал учиться у Дмитрия Шостаковича и однажды написал ему письмо. Конечно, он надеялся на ответ, но, получив письмо от Шостаковича, был просто потрясен этим фактом, — ответ пришел! Д. Д. Шостакович писал ему: "Дорогой Ваграм! Я давно забросил педагогическую работу и поэтому регулярно заниматься с Вами не могу. Если же Вы будете как-нибудь в Москве или я в Ереване, мне будет очень приятно познакомиться с Вашими сочинениями. Желаю Вам доброго здоровья и больших творческих успехов. Д. Шостакович, 3 ноября 1970 г".

Ваграм Бабаян решил не откладывать встречу с Д. Д. Шостаковичем и тут же вылетел в Москву. Позвонил, условился о визите и вот он уже стоит перед дверью Шостаковича. В папке, которую он держит в руке, лежат ноты Сонаты для фортепиано и литавр и еще несколько сочинений. Дмитрий Дмитриевич встретил молодого композитора по-деловому, но очень приветливо. Эта приветливость и внимание сквозили во всем — и в том, как он слушал

музыку, которую композитор показывал и в записи, и на фортепиано, как внимательно вглядывался в ноты, как совсем не торопился, расходуя свое драгоценное время, как задавал вопросы, вел беседу о великой музыке и музыкантах... А ведь он был очень болен, страдал острым полиартритом. Ваграм чувствовал, что каждое движение причиняет ему боль.

Для Ваграма Бабаяна осталось загадкой — почему, когда он спросил Шостаковича о Малере, тот умолк и долго молчал. Разговор замер, потом продолжился, и он снова спросил о Малере. И опять Шостакович замолк...

Эта встреча и беседа, эта загадка, касающаяся Малера, для композитора стали со временем не только воспоминанием, но и темой, питающей его творчество, темой его романтических симфоний, в которых словно бы переплелись образы симфоний Малера и Шостаковича, и на поверхности спонтанно движущейся звуковой массы то и дело всплывали голоса из их произведений, повинуясь какой-то таинственной взаимосвязи.

Собираясь в Москву, Ваграм Бабаян уже знал, что учиться у Шостаковича он не будет по той простой причине, что великий композитор больше не преподает в консерватории. Но он стремился к этой встрече, заранее ощущая ее значение в своей творческой судьбе. И как хорошо, что она произошла! Теперь, открывая партитуры Шостаковича, молодой композитор словно бы слышал его голос, он лучше понимал его! Более того, благодаря этой встрече, сопоставляя музыку Шостаковича и его человеческий образ, навсегда запечатлившийся в памяти во всех деталях, он и в музыке других великих композиторов научился распознавать их характеры, какой-то личностный слой эмоций, угадывать тончайшие движения души. Все это вдохновляло, повышало ответственность перед самим собой. Встреча с Шостаковичем дала ему наглядный пример того, что оптимистическая сила жизни состоит в созидании, в творчестве, в преодолении страданий.

Первым конкретным итогом пережитого от встречи с Шостаковичем стало оригинальное произведение для фортепиано — “Карнавал композиторов или музыкальное путешествие во времени”, как бы предполагающее музыкальное путешествие в осмыслении времени, написанное в 1971 году. Сочинение содержало в себе цепь вариаций, число которых 64. “Загадочное и символическое число,— говорит композитор.— Именно столько хромосом в ДНК человека, столько типов людей, шахматное поле состоит из

64 клеток, постоянны в жизни человека описанные в Библии 64 ситуации, которые составляют жизненные сюжеты..."

Каждая вариация посвящена определенному композитору и написана в подражание его стилю. Список композиторов начинается с Вульфстана, Леонина, Перотина, Адама де ла Аля, Витри, Машо, Ландини, Дюфаи, Окегема, Жоскена Депре и дальше через немецких и итальянских классицистов, классиков и европейских романтиков доходит до Шостаковича, Булеза, Штокхаузена, Шнитке и самого Ваграма Бабаяна. Цепь имен, круг традиций, романтическое путешествие во времени, погружение в традиции рококо и барокко, далее в стиль раннего классицизма, в традиции романтизма, реализма, в амбиции неоромантизма, импрессионизма, экспрессионизма и т.д. Свободное плавание в океане музыкальных традиций, стилей, упоение богатством этого мира, говорящего на языке звуков. И заметим, он не стоит в стороне от генерального русла развития профессионального музыкального искусства, он уверенно вписывает себя в эту картину, в этот ряд — он среди них...

### Вступление на путь симфониста

Премьера Второй симфонии Ваграма Бабаяна, написанной для большого симфонического оркестра, состоялась 9 апреля 1972 года на одном из концертов очередного Пленума Правления Союза композиторов Армении. Исполнял ее Симфонический оркестр Гостелерадио Армении под управлением Рафаэла Мангасаряна.

В творчестве симфонистов мы часто наблюдаем, как после создания симфонии композитор не расстается с ней, а продолжает ее репродуцировать уже в других жанрах. Обычно пишутся инструментальные концерты, симфонические сюиты, увертюры, поэмы. Эти произведения появляются как своеобразные спутники симфонии, как отдельные фрагменты целого, обретающие собственную художественную ценность. Совершенно очевидно, что жанр симфонии активно формирует новации в иных жанрах, и прежде всего, в жанре инструментального концерта. Именно в такой роли в творчестве Ваграма Бабаяна после написания Второй симфонии появляются на свет несколько сочинений. Это Второй концерт для фортепиано с оркестром (одночастный), так и не исполненный; Второй струнный квартет в трех частях, с большим успехом прозвучавший в Зале Дома композиторов Армении 24 сентября 1972 года, исполненный Струнным квартетом Ереванской Государственной консерватории в составе: Вилли Мокацян

(первая скрипка), Рубен Погосян (вторая скрипка), Рубен Алтунян (альт) и Джон Геворкян (виолончель); Хореографическая поэма "Антуни" для большого симфонического оркестра, написанная к 100-летию со дня рождения Комитаса.

Планы его многообразны, но он уже знает, что главной линией его творчества станет симфонизм. Именно здесь он находит сферу, близкую своему духу, своим большим, даже грандиозным замыслам. Симфонизм привлекает Ваграма Бабаяна своей концепцией, способной отражать жизнь художника во взаимоотношениях с народом, историей, реальной жизнью, природой. Для него симфония это жизнеописание, пронизанное воспоминаниями, мечтами, романтическими устремлениями. Овладевая мастерством композитора, он уже видел и мыслил себя симфонистом. И естественно, что дипломной работой молодого композитора становится новая, Третья симфония. Молодой композитор уверен — современная симфония должна чувствовать свои национальные поэтические корни, но она должна произрастать на ниве классических традиций, включая синтез слова и музыки. Самым высоким примером служат для него Девятая симфония Бетховена, симфонии Брукнера, Брамса, Малера и Шостаковича. И композитор уверенно выходит на путь последователя этих традиций. Он пишет Третью симфонию в новых для армянской музыки параметрах — для большого симфонического оркестра и смешанного хора. Симфония создается под впечатлением и на основе поэмы Аветика Исаакяна "Абу-Лала Маари", произведения философско-поэтического плана. В 1973 году Ваграм Бабаян с отличием и с наилучшими рекомендациями заканчивает композиторский факультет, представив свою Третью симфонию как дипломную работу, а годом раньше он блестяще завершил учебу на фортепианном факультете. Консерваторские годы позади, начинается период поисков, путь обретения своего "я". Причем не только в сфере музыкального творчества, но также и в жизни... Сразу после окончания консерватории Ваграм призывается в армию. Ереванский военкомат направляет его в стройбат, находящийся в городе Сабирабад, на территории Азербайджана. Оказавшись здесь, Ваграм понимает, что ему придется трудно. Воинская служба, в основном, проходит на стройке, на платформах, где разгружают бетон и песок, доставляемые бесконечным потоком по железной дороге. Выясняется, что работа не нормирована. Он понимает, что если не произойдет чуда, очень скоро он вообще перестанет быть пианистом. И Ваграм Бабаян задается вопросом — почему же государство тратило на него столько средств, если не ценится

приобретенная профессия? Он не один в этом положении, но это еще не значит, что бороться бесполезно против этой явной расточительности государственных средств и неумения ценить талант! И молодой солдат, не мешкая, решается на совершенно немыслимый в то время поступок. Он пишет письмо министру обороны СССР маршалу А. А. Гречко. Но как переслать письмо? На территории части есть почта, но оттуда такое письмо никуда не дойдет. Да и неприятностей не оберешься. И вот однажды полк везут в баню в соседний поселок. У Ваграма возникает план, выяснить, где находится почтовый ящик. И вот на одной из улиц он увидел этот ящик на стене одного дома, засек в памяти место, запомнил дорогу. В ту же ночь, с величайшей осторожностью Ваграм вылезает из окна казармы, обходит пост, пролезает через заранее отмеченную щель в ограде и, напрягая все свое внимание, пробирается в поселок к отмеченному месту. Он бросает письмо в почтовый ящик и так же, с предельной осторожностью, чтобы не озлобить встревоженных деревенских собак, добирается до казармы.

В своем письме министру обороны СССР Ваграм изложил вполне резонные аргументы в пользу своей просьбы и просил направить его, пианиста и композитора, на соответствующую службу. И кто бы мог подумать, что через пятнадцать дней его вызовут в гарнизон, к начальнику, и тот скажет, что получен ответ от министра обороны СССР и что решено перевести Ваграма Бабаяна в Кутаисский корпус, где он будет нести службу по профессии! Идиллия продолжалась. Ваграму предложили выбрать воинскую часть из трех, находящихся в разных местах. Ваграм выбрал Батуми. Здесь он был назначен ответственным за музыкальную часть в Доме офицеров, и тут же организовал женский хор, который вскоре под его руководством с успехом выступал в концертах. Он и сам участвовал в концертах как пианист. В Батуми Ваграм Бабаян играл знаменитые Сонаты Бетховена — "Аппассионату" и "Лунную сонату", произведения Листа и Шопена. Это была большая человеческая победа, победа, принадлежавшая всем, — и Ваграму Бабаяну, и тем, к кому он обратился с просьбой. Более того, этот случай наглядно выявил, что есть возможность установить прямую связь с самыми высокими начальниками страны, донести до них свои вопросы, добиться справедливости... А что может более вдохновить человека, особенно, в начале жизни!..

На службе в армии Ваграм написал Три военные песни для голоса с духовым оркестром на стихи неизвестного автора и Три военных марша для духового оркестра, а также ряд камерных

сочинений. Вернувшись домой, он с жаждой окунулся в творчество, и вскоре из-под его пера почти одновременно выходит целый ряд сочинений, написанных в камерных жанрах. Это Первая соната для виолончели соло, Первая соната для скрипки соло, Концерт для камерного оркестра “Pentimento”, получивший широкую известность, одноактный балет по древнегреческому мифу “Пигмалион”.

Заметим, после написания Третьей симфонии, которая завершила юношеский период его жизни, произошла та же “раскаровка” крупного жанра и появление произведений-спутников, что мы наблюдали после создания Второй симфонии. О чём же говорил Концерт для камерного оркестра “Pentimento”? Двухчастный, идущий 12 минут, с оригинальным составом оркестра – 2 флейты, гобой, кларнет (B), фагот, валторна (F), 2 литавры, треугольник, 3 бонга и струнный оркестр, он как бы отразил накопившуюся жажду по изысканной звуковой среде современной музыки, по свободному артистизму, по вольной игре в музыку. В его творчестве наступил новый период “серебристых красок”, приглушенного колорита, экономного, даже рафинированного использования выразительных средств. Камерный оркестр звучал наполненно и завораживающе, прозрачность фактуры давала возможность сосредоточиться на тонком мелодическом рисунке и до конца разделить с композитором настроение возвышенного поэтического состояния. Название произведения нам подсказывает главную интригу. “Pentimento” в переводе с итальянского означает *раскаяние*. Именно с этим произведением в творчество Ваграма Бабаяна входит тема *раскаяния – катарсиса*, как проявления высших душевных переживаний.

В то же время название Концерта “Pentimento” связано не только с возвышенным сюжетом темы раскаяния, но и с особой техникой в искусстве живописи. Слово “pentimento” – это термин пятислойной техники старой живописной школы, с помощью которой художники добивались глубины цвета и, соответственно, образной выразительности. Ваграму Бабаяну понравилось это двойное значение слова, с одной стороны означающее высокое одухотворение, с другой – художественный метод, который как бы отражает творческий процесс познания, постепенное углубление в избранную тему... “Согласно авторскому замыслу, – пишет А. Аревшатян, – первоначальный “слой”, представляющий формообразующий ритмический остов произведения, постоянно просвечивает, пропускает сквозь колористическую ткань сочинения. Подобный замысел в некоторой степени

определен дальнейшую направленность звукокрасочного мышления композитора и вместе с основными принципами формообразования и отношения к ритму, удачно реализованных в Концерте, во многом подготовил появление такого произведения, как Камерная симфония (1979)<sup>1</sup>. Концерт для камерного оркестра "Pentimento" был с большим успехом исполнен в 1976 году Камерным оркестром Армконцерта под управлением Завена Варданяна.

Путь к созданию следующего произведения — Четвертой симфонии, написанной для большого симфонического оркестра, которой композитор даст название "Katharsis", — лежал через период душевных переживаний; они породили в нем жажду духовного очищения. Симфония была закончена в середине 1977 года. Много чего произошло за прошедшее время. Тяжкое впечатление на Ваграма Бабаяна произвела история с исполнением его Сюиты из балета "Пигмалион". Главный дирижер и художественный руководитель Государственного симфонического оркестра Армении Давид Ханджян готовил программу одного из концертов Всесоюзного фестиваля симфонических оркестров, намеченного на весну 1977 года, в которой должна была прозвучать Сюита. И вот, во время генеральной репетиции, на которой присутствовал композитор, дирижера срочно вызывают к телефону. Композитор видит, как рассерженный тем, что его отвлекли от репетиции, Давид Ханджян выходит за кулисы и вскоре возвращается, взъяренный и удрученный. Он подходит к пульту и закрывает партитуру. Исполнение не состоится... Почему? Кабинетная тайна... Из ряда вон выходящий случай сразу же становится темой разговоров в музыкальных кругах. Композитор пытается понять ситуацию. Выясняется, что запрет на исполнение произведений Ваграма Бабаяна идет сверху, из отдела ЦК. Что послужило поводом для такого жесткого решения властей и было ли оно действительно, оставалось неясным. Ситуацию взялся прояснить композитор Эдгар Оганесян, в то время являющийся художественным руководителем Армконцерта. И тут Бабаян вспоминает, что Министерство культуры еще в первой половине 70-ых заключило с ним договор на сочинение балета "Пигмалион". Значит, государство ему доверяет, значит, он признан на государственном уровне. Что же про-

<sup>1</sup> Аревшатян А., Музыка для камерно-оркестровых составов. 70-80 гг. Сб. статей "Армянское советское искусство на современном этапе". Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1987, с. 458-459.

изошло?! С этим документом Эдгар Оганесян отправляется в ЦК, чтобы задать соответствующие вопросы... Запрет снимается, Сюита из балета "Пигмалион" вновь возвращается на дирижерский пульт и с успехом исполняется 20 мая 1977 года в Большом зале филармонии. Как будто, победа за композитором, однако в душе остался горький след, чувство тревоги...

Ваграм Бабаян никогда не числился диссидентом, но маразм советской идеологии проявлял в отношении ярких и талантливых людей, мыслящих самостоятельно и, главное, не втирающихся в доверие партийным органам, мягко говоря, некоторое недоверие. Ваграм часто оказывался в списках "невыездных", — этого позорящего советскую действительность чиновничего произвола. Так, он не смог выехать по линии Союза композиторов в Англию, во Францию, в другие страны. Зато однажды он получил добро на поездку в составе советской музыкальной делегации в Финляндию. Тогда у СССР были напряженные отношения с Китаем. И перед одним симфоническим концертом, в котором должен был выступать в качестве солиста известный молодой китайский виолончелист, люди из посольства, курирующие советскую делегацию на особой ознакомительной встрече настойчиво рекомендовали не аплодировать китайскому виолончелисту. И вот, после его блестящего выступления все аплодируют, а советская делегация держит свой лимит. Но Ваграм, то ли был восхищен, то ли забыл, но громко зааплодировал, и, внезапно поняв, что остался в одиночестве среди "своих", продолжал аплодировать с еще большим энтузиазмом. После концерта его вызвали на разговор и строго спросили: "Мы же предупредили вас, почему вы нарушили наш уговор?" — На что Ваграм, прекрасно сориентировавшись, ответил: "Но я аплодировал Шостаковичу!"; играли Концерт для виолончели и симфонического оркестра Шостаковича... Неловкое молчание со стороны спрашивающих завершило их неуклюжее вмешательство в музыкальную жизнь. Эта история была похожа на тысячи подобных. При благополучном исходе они всегда выглядели смехотворно, над ними потешались, но многим они портили биографию. И об этом не стоит забывать.

### "Рождение поэта"

...Эти и многие другие случаи открывают иное поле зрения. Многое в нашей тогдашней жизни заставляло задумываться над вопросами совсем не профессионального плана. Разговаривали,

спорили, думали, мечтали — это была интенсивная пора интеллектуальной жизни, объединявшая физиков и лириков, интеллектуалов и рабочих, идеалистов и прагматиков, людей разных профессий и национальностей. При всем этом интеллектуальном пиршестве, когда вся страна зачитывалась замечательной литературой — русской, национальной, переводной, когда бурно и на всю державную мощь развертывалась музыкально-концертная жизнь национальных республик, когда, наконец, привилегии творческих союзов давали возможность за символическую плату путешествовать, присутствовать на специализированных фестивалях,— при всем при этом, эта жизнь, организовывавшая нас всех в регламенте советской системы, в принципе, оставляла каждого в перспективе непредсказуемости. Права человека именно тогда обрели новое содержание, заставив СССР подписать Хельсинкий договор. Было над чем задуматься, уйти в себя, погрузиться в творчество. И все же, как нужен собеседник! В такой роли в нелегкие минуты жизни Ваграма Бабаяна часто выступала поэзия. Композитор знает, где искать. Он открывает томик Егише Чаренца. К тому же, это актуально,— в 1977 году в Армении собираются широко отметить 80-летие великого армянского поэта.

Пронзительность момента подсказывает концепцию произведения. Композитор размышляет о судьбе поэта — это та тема, которая просится к высоким обобщениям. Всегда страдает тот, кто зорче видит и сильнее чувствует. Композитор, в некотором смысле, идентифицирует себя с поэтом, конечно, на почтительной дистанции. Нельзя сказать, что Ваграм Бабаян не понят, что в жизни ему что-то реально угрожает, что его музыка не звучит. Но признаки недоброжелательства явно дают о себе знать и настораживают.

Поэтом быть трудно, это он усвоил. Всплывает в воображении программа нового произведения, возникает название — “Рождение поэта” и форма — сюита. Произведение пишется для сопрано, баса и фортепиано. Отобраны 9 стихотворений, соответственно составляющие основу отдельных частей произведения: 1. “Радуга” (сопрано). 2. “Интимный триолет” (бас). 3. “Уж вечер, сестра” (сопрано). 4. “Бессонница” (бас). 5. “Всю ночь больной, безумный...” (бас). 6. “Проходит...” (бас). 7. “Живешь ты...” (сопрано). 8. “На синеющем озере” (бас). 9. “Хоть я стал молчаливым...” (сопрано, бас).

Эту вокальную сюиту можно причислить к музыкальной лирике высшей пробы. Мелодия и слово, как две самостоятельные сущности, сливаются в одно целое, дышат в ритмо-интонацион-

ном единстве. Слова как бы высвечиваются изнутри, расшифровываются музыкой стиха. Мелос же обретает плотность, упругость, жизненную силу благодаря могучему чаренцевскому слову. Ваграм Бабаян в этом сочинении выступает как настоящий мастер. Характерно, что каждое его сочинение пронизано вспоминальной программой; он словно говорит своему слушателю,— я вновь открыл это известное старое, и как оно прекрасно! Так, творя и вспоминая, сквозь радости и огорчения, удачи и невезения, композитор дальше упорно идет к новым темам и образам, обобщающим все, что он делал раньше, открывая перед ним новые горизонты. В его воображении выстраивается новая симфония, ее содержание основывается на евангельских притчах, композитор называет симфонию “Katharsis”, он размышляет в ней о поисках истины, мечтает о ее обретении... Образ Иисуса Христа поселяется в его творчестве навсегда...

Ваграму Бабаяну свойственна одна очень характерная черта, свидетельствующая о сильной творческой энергии. Закончив произведение, он идет дальше, даже не оглядываясь. Он не ждет исполнения своих произведений. Ему интересно всегда что-то новое. Он увлекается новыми сюжетами, новыми художественными стилями, жанрами, меняет облик своей музыки, ставит перед собой новые творческие задачи. Вот и сейчас — какой поразительный переход от мистической романтики симфонии “Katharsis” в жесткую реальность повести Кнута Гамсuna “Пан”! Повесть была предложена к чтению братом, Арсеном Бабаяном. Композитору она показалась вполне сценичной, кроме того, этот экзистенциальный сюжет композитор видит в пластическом решении. Он будет писать балет. Арсен Бабаян пишет либретто, и композитор приступает к работе.

“Роль ритма в этом балете для меня не была определяющей,— говорит Ваграм Бабаян.— Я не строил балет в традиционном виде этого жанра. Мне важна была психологическая подоплека событий, то, что происходит в действии, в сюжете повести Кнута Гамсuna, по своему духу символистической, отображающей систему поведения определенных человеческих типов — жертвы-женщины, ее соблазнителей, подвзывающих в жажде наживы, и других типов людей. Тотальный конформизм — вот что изображает Кнут Гамсун, и я это старался выразить”<sup>1</sup>, — рассказывает он.

Куда идти дальше? Этот вопрос, наверное, естественно возникший перед композитором после завершения работы над бале-

---

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором, Ереван, 2005г.

том “Пан”, решается сам собой. Что могло уравновесить мрачный скептицизм Кнута Гамсона? Только романтика чистой воды, сверкающая, как бриллиант. Идея обратиться к письмам Бетховена “К Бессмертной возлюбленной” пришла как реализация давней его мечты, а, может быть, в данный момент возникла в роли спасительного этапа отдохновения после сложной работы над балетом по повести Кнута Гамсона. Такие переходы от тени к свету, от углубленного психологизма сюжетов к чистой романтике, как мы увидим впоследствии, будут чередоваться в его творчестве вновь и вновь. Мы услышим, как жесткий экзистенциализм его музыки будет сменяться утонченными поэтическими откровениями. Мы убедимся, что композитор намеренно стремится к таким контрастам тем и стилей, ибо его интересует и одно, и другое.

Опера, написанная на три письма “К Бессмертной возлюбленной” для баритона, женского хора и малого симфонического оркестра, состоит из трех частей и звучит на немецком языке. Опера так и не была исполнена. Вполне возможно, что процесс работы над этой темой был для композитора важнее, чем сценическая реализация произведения.

В период 1977-1979 гг. Ваграмом Бабаяном написано более 15 сочинений. Композитор, как всегда, не очень беспокоится об их исполнении. Он просто не занимает себя этим вопросом, хотя, сочиняя, всегда рассчитывает на исполнителей высшего класса. Это, прежде всего, Давид Ханджян, под руководством которого прозвучала его Сюита из балета “Пигмалион”, это и Завен Варданян, прекрасно исполнивший Концерт для камерного оркестра “Pentimento”, это и его друг скрипач, дирижер, писатель Меружан Симонян.

Они часто проводили вместе часы досуга. Прекрасное время творческих поисков, бесконечных споров о жизни, об искусстве... Им кажется, что они, молодые, талантливые, имеют все шансы изменить мир к лучшему. Такое время... Многое тогда окрыляло, но многое и тревожило, огорчало. И все же побеждал романтический оптимизм времени. Дружеские вечеринки часто кончались далеко за полночь. Так же случилось и в тот памятный вечер, вернее, в ночь, когда, выйдя на улицу, никто не хотел расставаться и кто-то из друзей предложил – поедем в Гарни!

У одного из них была машина – сели, поехали. Подъехали к Гарни к пяти часам утра. Едва брезжил рассвет. Изящное строение античного храма предстало на фоне предрассветного розо-

веющего неба величественным гимном красоте и гармонии. Они стояли, пораженные, молча впитывая это впечатление, которое — они знали — останется с ними навсегда; эта картина волшебным образом отвечала на их мятежные вопросы, как бы приветствовала энергию их молодости и в то же время умиротворяла.

Вскоре сформировалась и концепция произведения, отвечающая настроению момента, сильному первому впечатлению. Это будет своего рода песнь, воспевающая след истории, это загадочное место, соединившее в себе две эпохи — античность и христианство: наверху, на вершине горы — античный храм Гарни, ниже, на склоне ущелья — первозданный христианский монастырь Гехард, высеченный в скале...

“Ночь в Гарни” — так назвал Ваграм Бабаян свою вторую Симфоническую поэму для большого симфонического оркестра, и она как бы сомкнулась аркой с первой Симфонической поэмой — “Утренние колокола”, написанной в 1969 году. В этих произведениях торжественно и вместе с тем романтично была выражена любовь к родной земле, взволнованное созерцание ее красоты.

Большим событием для композитора стало исполнение Симфонии №3 “Абу-Лала Маари”. Она прозвучала 17 апреля 1979 года в Большом зале филармонии в исполнении Государственно-го симфонического оркестра Армении и хора Хорового общества Армении им. Арама Тер-Ованнесяна под управлением главного дирижера симфонического оркестра Давида Ханджяна. Симфония оставила на слушателей сильное впечатление. Было ясно, что на музыкальной арене Армении появилось новое значительное имя. Запись с концерта, хотя и вовсе несовершенная, стала для Бабаяна важной визитной карточкой. Симфонию послушал и похвалил Авет Тертерян, с которым Ваграм Бабаян часто встречался в те годы в Доме творчества в Дилижане, где постоянно жил маэстро. Там же, в Дилижане, симфонию услышал известный польский композитор Кшиштоф Мейер. Делясь впечатлениями от встречи с молодыми армянскими композиторами, музыку которых он послушал в записях, Кшиштоф Мейер скажет о Ваграме Бабаяне следующее: “Третья симфония Ваграма Бабаяна привлекает самобытностью и заключенным в ней мастерством. Художник твердой рукой очерчивает масштабные контуры сочинения, уверенно вводит слушателя в мир своей музыки. Работа эта отличается драматизмом и огромной силой экспрессии. Редко кто из композиторов в столь молодом возрасте (во время сочинения Третьей симфонии Бабаяну едва исполнилось 24 года) мог бы справиться

со столь сложной, разросшейся формой, овладеть искусством инструментовки. Язык Третьей симфонии традиционен в лучшем смысле этого слова. В определенных фрагментах музыка ассоциируется с сочинениями Стравинского, Шостаковича, Оннегера и Шимановского. Мне представляется, что мир драматического симфонизма близок Бабаяну. На этом пути этот необычайно одаренный композитор, наверняка, будет иметь много достижений”<sup>1</sup>.

Я тоже в это время была в Дилижане, и Кшиштоф Мейер поделился со мной впечатлениями о музыке, которую он услышал в Армении, о некоторых композиторах. О Ваграме Бабаяне он говорил с восторгом. “Это личность, — сказал он.— Меня поразили его глаза и взгляд. Своей сосредоточенностью он напоминает мне индуса...”

Это были годы авторитетного утверждения армянской симфонии в мировой музыкальной культуре. Создавались и исполнялись новые симфонии, новаторские произведения Авета Тертеряна приобрели международную известность, оказывая сильнейшее влияние на развитие современной музыки. Было очевидно, что армянский симфонизм разветвляется в разных направлениях. В симфониях Ваграма Бабаяна продолжали жить и развиваться традиции европейского романтизма. Его музыка свидетельствовала, что симфоническая культура эпохи романтизма, начиная с позднего Бетховена, в его лице нашла волевого и сильного апологета.

Успех Третьей симфонии воодушевил композитора. С 1979 по 1981 гг. Ваграм Бабаян создает ряд ярких произведений в больших жанрах. Здесь Первая и Вторая камерные симфонии, Вокальный цикл на слова японских поэтов, Двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром, Четвертый струнный квартет, Пятая симфония для большого симфонического оркестра... Эти произведения следуют друг за другом. По существу, они созданы в течение неполных трех лет. Их отличает сильная духовная энергетика, вызванная глубокими философскими размышлениеми.

Ваграм Бабаян бесконечно ценит контакты с исполнителями, не назойливо, но твердо устанавливает с ними безусловное взаимопонимание. Он прекрасно осознает, как часто от исполнителя зависит судьба произведения, и в то же время не противится, если кто-либо из начинающих музыкантов берется озвучить его сочинение. И нередко результат превосходит все ожидания. Но

<sup>1</sup> Кшиштоф Мейер, Глазами зарубежных гостей. “Музыкальная культура Армении — явление поразительное”. — Жур. “Армения сегодня”, 1980, N2.

бывает и так, когда маститые исполнители становятся его героями и он им посвящает свои произведения, как это случилось в 1979 году, когда Ваграм Бабаян посвятил дирижеру Ереванского камерного оркестра Завену Варданяну свою Первую камерную симфонию. Концертная жизнь этого сочинения оказалась блестящей. Первая камерная симфония под управлением Завена Варданяна прозвучала 4 октября 1980 года и в том же исполнении совершила с оркестром триумфальный гастрольный круг. Только за три месяца она прозвучала 8 раз; 7 раз — с октября по декабрь в Ереване и один раз в Москве, в начале 1981 года. В том же, 1981 году симфония звучит в Вильнюсе, Тбилиси, Свердловске, Перми, Братиславе, Будапеште. И везде огромный успех. Вот один из откликов на концерты Ереванского камерного оркестра: “Только что под сводами Белого зала Дворца работников искусств Литовской ССР прозвучали последние аккорды симфонии Ваграма Бабаяна. Ее превосходно исполнили гости III Всесоюзного фестиваля камерных оркестров “Вильнюс-81”, Ереванский камерный оркестр под руководством Завена Варданяна. Трехчастная симфония — впечатляющее произведение; содержательное, многокрасочное, мастерски инструментованное, была очень тепло принята вильнюсскими слушателями”, — писал доцент Вильнюсской Госконсерватории Паулюс Юодишиюс<sup>1</sup>. А в Будапеште, после исполнения Первой камерной симфонии Бабаяна, дирижера вызывали около двенадцати раз. В Москве симфония исполнялась в зале Всесоюзного Дома композиторов. На концерте присутствовала московская поэтесса Нина Габриэлян и стала ее восторженной поклонницей. После концерта она познакомилась с автором, выразила ему свое восхищение, но впечатления ее были столь сильны, что вскоре она посыпает композитору письмо: “До сих пор нахожусь под впечатлением Вашей симфонии, которую мне тогда посчастливилось услышать в Доме композиторов. Я имею в виду не только эмоциональное впечатление, которое было очень сильным, но и то, что Ваша симфония навела меня на мысли о каких-то возможных новых ходах в поэзии, доселе не использованных или использованных мало и не в полную силу. Меня давно привлекает идея создания поэтического произведения на основе тех принципов, которые лежат в основе произведения музыкального, особенно сонаты и симфонии. Очень бы хотелось еще раз послушать Вашу музыку...”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Арменпресс. Концерты дружбы.— Г. “Коммунист”, 7 октября 1981г.

<sup>2</sup> Архив композитора.

Такая реакция на Первую камерную симфонию говорила о том, что музыка ее несла в себе какую-то особую энергетику, выражала самые главные настроения современного общества, обновляла и обогащала пространство современного музыкального искусства. В то же время в ней не было никаких претензий на авангард, она была стройна и классична. Ее внутренний драматизм был уравновешен строгим и рациональным мироощущением. Композитор явно угадал назревший поворот музыкального искусства, уставшего от авангардных идей, к новому осмыслению идеалов классического искусства.

Спустя 9 лет после первого исполнения, в 1989 году Первая камерная симфония Ваграма Бабаяна была издана одновременно в московском издательстве "Советский композитор" и в ереванском "Советакан грох". В 1982 году Ваграм Бабаян за создание Первой камерной симфонии, как за лучшее произведение года, удостоился премии ЦК ЛКСМ Армении.

Первую камерную симфонию Бабаяна единодушно приветствуют музыкальные обозреватели и критики. Она понятна, ярко ассоциативна, можно сказать, коммуникабельна, она смело и радостно пролагает мости между прошлым и настоящим, взволнованно выносит на поверхность конкретные музыкальные воспоминания, дорогие сердцу композитора идеалы, делая их символами одухотворенной приемственности. В разговоре об этой симфонии композитор объясняет ее миссию: "Дух великих произведений прошлого никогда не должен угасать. Он пронизывает меня и живет в моей музыке..."<sup>1</sup>

Интенсивный романтизм этой симфонии сосредоточен вокруг темы "поэт и жизнь", которая в этот сложный, противоречивый период жизни стала очень актуальна для Ваграма Бабаяна. В то же время эта тема вечная, дающая возможность ассоциировать себя, свою жизнь, свои устремления с композиторами прошлого, как бы проводить параллели. Ваграм Бабаян к этим перекличкам очень склонен, он с детства ощущал себя в компании тех, кому поклонялся. Он чувствовал это братство людей, которых природа одарила компетенцией мышления сквозь призму звуков, посредством звукообразов, звуковых конструкций. Да, это особая каста людей, которые никогда не теряют связь с прошлым, с тем прекрасным и великим прошлым музыкального искусства, которое питает их творчество своими корнями и традициями. Этот резон-

---

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором.

нанс с прошлым всегда ощущается в произведениях Ваграма Бабаяна. Мы слышим этот прочувствованный диалог. Порой он очень определен. Вот здесь композитор обращается к Малеру, здесь — к Шуберту, а здесь — к Шостаковичу... Он в контакте с конкретной традицией, а ведь, если задуматься, именно так и происходит развитие искусства. От традиции к традиции, через традицию. Сегодняшний мир особенно настроен на разговор с прошлым, порой кажется, что именно в этом спасение искусства, да и вообще, существование человечества. Причем, чем более поэтичней воспроизводится традиция, тем сильнее она прорастает в современности, становится частью нашей жизни. Композитор выражает свое личное отношение к традиции и ее персоналиям. Он знает и любит их. Отсюда и возникает в его музыке атмосфера воспоминаний. Почти всегда кульминационные эпизоды его симфоний поднимаются на эту высоту романтического видения и пронзительного ощущения прошлого. А что, собственно, музыка, если не воспоминание?! Она всегда говорит о прошлом, сквозь призму которого слышит и будущее. Как, например, волнует финал симфонии, когда над страдающей магмой музыки неожиданно возникает легкий, простой напев в стиле шубертовских мелодий, как бы несущий привет с той стороны, исполняемый постепенно растущим созвучием кларнета, гобоя, флейты и кампанели. Этот напев звучит как цитата. Трудно представить себе что-то более *шубертовское*. Оказывается, этот мотив сочинен автором, он принадлежит нашему времени. Вот яркий пример глубокого проникновения в традицию, ее прорастание в современном мире.

Первая камерная симфония четко обозначила дальнейший путь композитора к высотам симфонической музыки. Она принесла ему радость большого, заслуженного успеха, широкое признание, одарила новыми тайнами мастерства. Ваграм Бабаян в этот период своего творчества вновь осознал — писать надо так, чтобы творчество отражало волшебную связь времен и в то же время стало активной стадией проживаемой жизни.

А вот впечатление от Первой камерной симфонии музыкального критика Марины Берко: “В Камерной симфонии В. Бабаян преодолел “сердитость”, которая, правду говоря, во многих его сочинениях была явно надуманной, ложно многозначительной, и открыл в себе большие запасы искренних чувств. Ясность поэтического замысла помогла ему избавиться от рыхлости, расплывчатости тематизма, достичь собранности и динамичности формы,

выявить лучшие стороны своей творческой натуры — энергию, волевую целеустремленность, свободу лирического самовыражения”<sup>1</sup>.

Действительно, в музыке Бабаяна часто присутствовала эта замеченная критиком “сердитость”. Но надо сказать, что эта черта была присуща многим произведениям тех лет, как советских, так и западных композиторов. Вообще, всему молодому искусству 70-ых был присущ остро критический взгляд на действительность. Это отношение к миру очень четко определилось в творчестве английских молодых писателей, один из них, а именно Джон Осборн, даже назвал одну из своих драм “Оглянись во гневе”. Отсюда и пошло определение молодых художников 70-ых — “сердитые”<sup>2</sup>. Искусство вновь осмысливало судьбы человечества XX века. Две мировые войны были тяжким ударом для человечества. Конфликт идеологий все время держал мир на грани войны. Естественно, стиль художественного письма и в литературе, и в живописи, и в музыке становился более жестким, наступательным, агрессивным. И все же ностальгия по романтизму не только жила, но и превратилась в одну из главных тем искусства того времени. Неоромантизм объявил свое присутствие в сочинениях многих ведущих композиторов уже в послевоенные годы, в период “оттепели” (50-60-ые), времени, обозначенного сознательным стремлением к мировому содружеству, где все чужое вдруг внезапно стало своим. Примечательным явлением этого нового витка неоромантизма стало свободное обращение к поэтическому слову. Возник интерес к далеким и загадочным странам — Индии, Японии, Китаю. Это было повсеместно в советской музыке, вдруг открывшей с падением “железного занавеса” огромный, интригующий мир. В этом же контексте *открытый* звучит в России русская поэзия, тот же Лермонтов в Четвертой симфонии Н. Сидельникова, та же М. Цветаева во Второй симфонии Б. Тищенко, в Тринадцатой симфонии Шостаковича стихи Е. Евтушенко и т.д., а в Армении — армянская поэзия — Е. Чаренц, Ов. Шираш, целый ряд константинопольских поэтов, неиссякаемые сокровища средневековой армянской поэзии... *Новый, востребованный современниками мир открывался через слово, за которым шла музыка.*

<sup>1</sup> Берко М., Посвященный юбилею.— Жур. “Советская музыка”, 1981, №3, с. 23-27.

<sup>2</sup> Пьеса Дж. Осборна “Оглянись во гневе”, напечатанная в те годы в журнале “Иностранный литература”, стала ярким выражителем настроений молодых людей того времени.

Избрав стихотворения шести японских поэтов — Ки-Но Тосисада, Исса, Басё, Аривара-Но Нарихира, Сайге-Хоси, Кито в переводе на армянский Наири Заряна, Ваграм Бабаян компонует из них поэтический венок и пишет Вокальный цикл “Осенние песни” для сопрано и фортепиано. Цикл оказывается удивительно удачным, принятым как новое слово в армянской музыке. Музыкально-поэтическая атмосфера цикла настраивала слушателя на медитацию. Это уже больше, чем воспоминания. Медитация, как принятое европейцами состояние, стало в искусстве, особенно в музыке, своеобразной формой выражения своего “я”, стилистической особенностью художественного творчества этих лет. И надо сказать, что армянские композиторы оказались особенно чувствительны к этим новым формам музыкального выражения и новым методам медитативных творческих практик. И образованный слушатель 70-ых был готов следовать за композитором в самые глубинные созерцательные состояния. Симфонии Авета Тертеряна впервые открыли нам этот путь. И он был намного более интригующим, чем следование идеи “заорганизованного” музыкального звука, заимствованной у новых венских классиков. Так Восток перетянул Запад. Но чувство равновесия в армянской современной музыке не было утеряно.

В “Осенних песнях” Ваграм Бабаян воспроизводит самобытную традицию созерцания природы *по-японски*, которая отличается особым умением и вдохновением находить в малом и неприметном явлении или предмете истинную красоту. Глубина погружения открывает новое зрение — в этом и состоит философия восточных народов. Всё вокруг таит в себе священные тексты, всё пронизано высшим смыслом, стоит лишь *по-японски* взглянуться в мир... И композитор нашел сквозной образ, соединивший стихи всех шести поэтов. Это — вечный странник, поэт по жизни и мировоззрению, одиноко бредущий по своему пути. Экономно, просто и психологически точно использованные выразительные средства беспрепятственно воздействуют на слушателя, вводя его в почти гипнотическое состояние. Композитор достигает этого эффекта минимальными средствами — монотонностью повтора интонаций, гармонической однотипностью, дробно звучащей в одной и той же ритмической фигурации. В поле внутреннего зрения слушателя как бы оживает *красота по-японски*. Сознание отдыхает и погружается в созерцание незримых, но имманентно присутствующих образов гармонии, покоя, умиротворенности, грусти, меланхолии, нечаянной радости...

Вокальный цикл прозвучал впервые 18 февраля 1986 года на очередном концерте СК Армении в исполнении замечательной молодой певицы Асмик Папян и автора (фортепиано), произведя настоящий фурор. Впоследствии "Осенние песни" звучали много раз, и, слушая их сегодня, вновь проникаешься чудом встречи с прекрасным музыкально-поэтическим произведением.

Поэзия Японии и Китая и дальше будет дарить Ваграму Бабаяну минуты истинного вдохновения. А когда композитор прочтет Конфуция (в переводе на русский Ян Баоцзюня), то и здесь найдет для себя интересное поле для композиторской интерпретации. Он выберет афоризмы, на основе которых уже намного позже, в 1996 году, создаст новый вокальный цикл "Тихие песни", состоящий из 12 песен, написанных для меццо-сопрано, флейты, гобоя, валторны (F), треугольника, бубна, колокольчиков и фортепиано.

Похоже, что все вызывает в композиторе импульс творчества — фотография, которая бросилась в глаза, живописное полотно, написанное другом-художником, сам мольберт, с застывшими на нем красками. Он задумывается над природой светового спектра, изучает механику этого явления, выделяет для себя тему *сплошного спектра*, имеющего непрерывный переход цветов от одного к другому, и пишет музыку для фортепиано — "Одиннадцать цветных пьес". Череда этих пьес располагается так:

1. Желтая.
  2. Оранжевая.
  3. Красная.
  4. Голубая.
  5. Зеленая.
  6. Коричневая.
  7. Черная.
  8. Фиолетовая.
  9. Синяя.
  10. Розовая.
  11. Белая.
- Композитор стремится в музыке передать энергетику каждого цвета, естественную эволюцию цветовой гаммы от желтого к черному, а затем переход от черного к белому, который звучит как переход ночи ко дню.

Вслед за этим сочинением Ваграм Бабаян напишет Четвертый струнный квартет и посвятит его брату, Арсену Огановичу Бабаяну. Это произведение принесет ему большой успех, самые высокие оценки со стороны критиков и исполнителей, искреннюю слушательскую благодарность. Квартет N4 исполнялся 21 мая 1982 года на Пленуме Правления Союза композиторов Армении Ереванским струнным квартетом, который возглавлял Заре Сакянц (альт). После исполнения он сказал корреспондентам: "Мы с удовольствием включили в концертную программу Квартет Ваграма Бабаяна. Это первое произведение автора, которое мы играем, и, надеемся, не последнее. Это сочинение, богатое чувствами и динамичное, написанное с высоким профессиональным мастер-

ством, может считаться интереснейшим произведением квартетной литературы”<sup>1</sup>.

Образное описание музыки Квартета N4 дает А. Аревшатян в аннотации, напечатанной в том же программном буклете, в котором процитирован Заре Саакянц. (Буклет выпущен к исполнению произведения Бабаяна на упомянутом выше Пленуме Правления Союза композиторов Армении.): “Трехчастный цикл Квартета строится, фактически, на противопоставлении двух основных элементов: ритмической остинатной фигурации и опевания интервала малой секунды. Постоянно пропадая сквозь изобретательно организованную полифоническую ткань, они подвергаются всевозможным фактурным и артикуляционным преобразованиям на протяжении всего сочинения. Так, из исходной интонации секунды во второй части неожиданно начинает вырисовываться мелодический контур известной армянской народной песни<sup>2</sup>, а в коде финала композитор, суммируя всю тематическую работу произведения, выводит ту же интонационную попевку на совершенно новую звуковую орбиту — малая секунда, преображаясь в большую, переходит в тему из “Вечера в Трансильвании” Бартока. Поданная пиано пиццикато у скрипок, эта тема звучит и просветленно, и загадочно. На фоне затухающей звучности, в сочетании с восходящими глиссандо и флаголетами, она как бы приоткрывает дверь в бесконечность”<sup>3</sup>.

А так комментирует интонационную специфику Квартета N4 Марина Берко, не скрывая своего восхищения успехами автора: “...Если сказать, что, например, в Квартете Бабаяна есть отчетливые интонации звучания, встречающиеся в народной музыке (а они, действительно, есть), — это ничуть не дает представления о национальной ценности его музыки. Его достижение именно в том, что он сумел в значительной степени выразить не “букву”, а дух явления”<sup>4</sup>.

О Квартете N4 сказано много, и везде чувствуется сила впечатления, которое производила эта музыка. Действительно, можно сказать, что это была *другая музыка*, она рождалась в сложном процессе преодоления самого себя. Надо быть постоянно раз-

<sup>1</sup> Саакянц З., Буклет концерта СК Армении, 21 мая 1982г.

<sup>2</sup> «Չեմ ու չեմ» — В. Б.

<sup>3</sup> Аревшатян А., Буклет концерта СК Армении, 21 мая 1982г.

<sup>4</sup> Берко М., Посвященный юбилею.— Жур. “Советская музыка”, 1981, N3, с. 23-27.

ным,— эту мысль проповедовал Стравинский и смеялся над теми, кто жалел, что он не пишет так, как писал в молодости. Эту гибкость, многоликость прекрасно демонстрирует Ваграм Бабаян на протяжении своей творческой биографии. Его творчество складывается в стилистические циклы, в тематические программы, свидетельствующие о динамичной творческой мысли, о художнической смелости, позволяющей совершить новый поворот, выбрать для себя новую тему.

Внимательный слух подмечает в музыке Ваграма Бабаяна какую-то вершинную значимость процесса развития национальной музыкальной культуры. Обобщение, высшая символика, знаковость — вот что приобретают в искусстве конца XX века значение и ценность. Выйти на эту степень обобщенности, когда национальные признаки читаются в книге мировой истории, могут лишь те, кто мыслит широко, с глубоким философским подтекстом.

Путь Квартета N4 вел к созданию симфонии. Пятая симфония была написана в том же году. Явившись, как стихия, как воплощение любви, она определила свое назначение,— композитор посвятил Симфонию N5 своей матери, Нушик Левоновне Бабаян.

### Горний край

“Я продолжаю, не творю, люблю чистосердечно древность”.

Конфуций

В 1981 году Ваграм Бабаян начинает работу над своей Пятой симфонией для большого симфонического оркестра. Она явилась композитору как след какого-то наваждения, как природное явление. Форма симфонии для него виделась сосудом, в который он должен поместить все, что любит, чем восхищается. В музыке, прежде всего, но и в жизни тоже, естественно. Такая программа симфонии вырастала из желания посвятить ее матери, Нушик Левоновне Бабаян. Эта скромная женщина со смущенной улыбкой принимает подобные дары от сына. Ее жизнь, подобно тысячам жизней армянских матерей, по-библейски проста: чтобы не угасал очаг, чтобы дети выросли добрыми людьми, чтобы они были счастливы. Но и это понятие счастья в воображении Нушик Левоновны весьма скромно. Словно обожженная страданиями и испытаниями своего народа, она обнаружила самую малость в жизни, чтобы почувствовать себя счастливой. Ее незатейливая

формула жизни укрепляла прочность и фундаментальность воспитания, которое дети получали от отца. От матери — ласку и уют. Дом и домочадцы — этот мир для Ваграма Бабаяна с раннего детства приобрел огромное значение. Дом для него и очаг, и оплот, и крепость, и убежище. Поэтому его посвящения матери, отцу, брату Арсену, сестре Наталье, сыну Миграну Бабаяну, племянникам и племянницам всегда несут в себе конкретное содержание, отражая этапы жизни их большой и разрастающейся семьи.

Уже давно музыкальные критики находили в музыке Бабаяна общие черты с романтиками — и тематические, и настроенные — от Бетховена до Малера... От этого никуда не уйдешь. Симфонизм для Бабаяна начинается с этих вершин, на которых растут цветы и его родины. Надо отдать должное его характеру. Он непоколебим, бесстрашен, уверен в себе. Поэтому не испытывает никаких комплексов по этому поводу. Он пишет так, как вспоминается ему. Ведь музыка — это воспоминание, и часто — “воспоминание о будущем”... Именно так хочется назвать Пятую Симфонию Ваграма Бабаяна; в ней слышится гимн непрерывно текущему времени, текущему, как Река.

Когда-то Рихард Вагнер писал Ф. Ницше: “О друг! В каких гимнах можно передать восторг созерцания гармонического мира тех времен!”<sup>1</sup> — имея в виду классиков. А сегодня современный композитор может так же восторженно сказать о созерцании “гармонического мира” того же Рихарда Вагнера и других композиторов его времени, которое, кажется, ушло навсегда, но, выясняется! — оно живо, оно многозначительно отдается эхом в современной музыке...

В своих привязанностях и установленных внутренним слухом тяготениях Ваграм Бабаян, как и в жизни, полагается на свою интуицию. Приступая к написанию Пятой симфонии, он вверяет себя прочной симфонической традиции, — симфония в своем развитии пройдет четыре этапа, будет строиться соответственно классическим канонам, в четырех частях, причем, Первая и Вторая части симфонии переживают интенсивные ритмические преобразования, определяющие и объясняющие драматическое содержание симфонии, ее подвижную структуру, ее грацию, ее жизнь в пространстве симфонического цикла. Итак, Первая часть *Tan-guillo e risoluto*, *Moderato*, *Allegretto*. Вторая часть — *Allegro vivace*, *Comodo*, *Animato*, *Allegro vivace*. Третья часть — *Lento*. Четвертая

<sup>1</sup> Цит. по Барсова И., “Симфонии Густава Малера”. Изд. “Советский композитор”, 1975, с. 167.

часть — Larghetto. Бабаян признается: “Меня привлекает в жанре симфонии процесс симфонизма, процесс формотворчества, который имеет много общего с жизнью, в частности, с этапами жизни. Я часто вспоминаю слова Брамса, который говорил, что симфония должна быть четырехчастной. Я думаю, что если не четырехчастной, то многочастной обязательно, пусть даже в сквозном, непрерывном развитии”<sup>1</sup>.

Пятая симфония с первых же звуков погружает нас в глубокие размышления. Интересно то, что постоянно ощущаешь первозданность момента, хотя идешь за композитором знакомыми тропами и заново открываешь эти знакомые места. Музыка симфонии порождена восприимчивым слухом, услышавшим ассоциации и с традициями, и с природой, и с самим непрерываемым ритмом жизни. Первая часть, звучащая как развернутый пролог ко всей симфонии, сменяется Второй — Allegro-vivace, в которой зарождается типично малеровская энергия сопротивления Злу, борьбы за Красоту и Гармонию, энергия всеобъемлющей любви.

Густые наслоения аккордов tutti словно бы преграждают путь злой силе, присутствие которой подразумевается. В Третьей части симфонии Lento возникает тема, отдаленно напоминающая шарманку. Ее механические повторы привносят в мятежный мир симфонии что-то милое и простое, рождая прямые ассоциации с поэтическими образами австрийского песенного романтизма на линии Шуберт — Малер. Этот мотив, словно ключ, распахивает перед внутренним взором другую страну и другой мир, говорит о глубоком проникновении композитора в родовую культуру симфонизма.

Ваграм Бабаян не примеривает классических канонов формообразования жанра симфонии к армянской музыке, а проникает в поэтические основы самой симфонической традиции и как бы охватывает своим знанием и своим сердцем весь ее путь, от ранних форм классицизма до малеровских вершин. Можно смело сказать, что симфонизм — это его стихия. Симфонизм для него — оправдание его творчества, высшая стратосфера духа. Стимулы симфонизма — философия, размышления, мечты... Симфонизм провоцирует ассоциации, переносит нас из одного времени в другое, демонстрируя истинную свободу творческого воображения.

Так и здесь, в Четвертой части симфонии Larghetto появляется характерный для музыки Бабаяна “мотив — ключ”, который мгновенно уносит наше воображение к романтическим созерцаниям

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором. Ереван, 1994г.

Малера. Тему исполняет соло виолончели — звук поднимается над оркестром, превозмогая всю тяжесть виолончельного тембра, его чувственное притяжение... Эту тему Бабаян называет “Монолог Гамлете”. Одинокий принц, перед которым разверзлась бездна человеческих пороков... Но, конечно же, симфония не только о нем; образ датского принца воплотился в симфонии Бабаяна в образы великих романтиков конца XIX и начала XX веков, когда музыка как искусство казалось бы преодолела все преграды, вышла к тысячным аудиториям, захватила воображение миллионов, победила зло своей эстетикой, но оказалась в плену сгущающихся сумерек заката Европы, предвещающего западному миру трудные времена.

Кстати, самого Малера слушали и воспринимали уже в его время с чувством трагизма. Вот что пишет Арнольд Шенберг Густаву Малеру после исполнения его Пятой симфонии: "...Я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее, как стихийную бурю с ее ужасом и бедами и с ее просветляющей, успокаивающей радугой"<sup>1</sup>. Малер при жизни стал символом романтических воспоминаний, высокой поэтизации уходящей эпохи.

Малер близок Ваграму Бабаяну и как великий композитор, отразивший свое время, его глубинные тревоги, и как концептуально мыслящий симфонист, строящий большую программу симфонического творчества, автор девяти симфоний. К моменту написания этого очерка Ваграм Бабаян был автором восьми симфоний. Недавно он закончил Девятую... В конце концов, симфонисты, как братья по призванию, как альпинисты, повязанные одной веревкой... Их объединяет великкая традиция симфонической музыки.

Пятая симфония была исполнена только спустя три года после ее написания — 4 апреля 1984 года. Она прозвучала на Пленуме Правления Союза композиторов Армении в исполнении Государственного оркестра Армении под управлением Валерия Гергиева, на тот момент главного дирижера этого оркестра. Выразительно и глубоко интерпретированная Гергиевым, она с того дня навсегда вписалась в историю армянской симфонической музыки. “Пле-

<sup>1</sup> Цит. по Барсова И. “Симфонии Густава Малера”. Там же, с. 169.

num оказался довольно насыщенным по количеству представленных произведений,— писала музыковед К. Джагацпянан.— Прозвучало шесть симфоний (Г. Ахиняна, А. Аджемяна, Э. Оганесяна, Э. Арутюняна, М. Исраеляна, В. Бабаяна). Большой интерес вызвала Пятая симфония В. Бабаяна, отличившаяся масштабностью музыкального мышления, целостностью драматургического изложения, впечатляющей оркестровой палитрой”<sup>1</sup>. Симфония Бабаяна была воспринята как серьезное достижение композитора, вызвав целую серию откликов в рецензиях и статьях, подводящих итоги его творчества<sup>2</sup>.

А между этими событиями — созданием симфонии и ее исполнением в жизни Ваграма Бабаяна произойдут самые разные и непредвиденные события.

Круг слушателей музыки Ваграма Бабаяна в начале 80-ых был уже достаточно широк. Это время вообще — время разрастающейся известности современной армянской музыки в мировом музыкальном пространстве. Произведения старшего поколения композиторов — Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Мирзояна, Эдгара Оганесяна, Джевана Тер-Татевосяна, Лазаря Сарьяна, Адама Худояна, Авета Тертеряна, Гегуни Читчян, Александра Аджемяна, Гагика Овунца, Левона Аствацатурияна, а также пришедших на смену — Тиграна Мансуряна, Ерванда Ерканияна, Левона Чаушяна, Ваграма Бабаяна, Рубена Саркисяна широко исполняются в Армении, в разных городах страны, за рубежом. Международные музыкальные центры и издательства интересуются этой музыкой, заключают контракты на издания, заказывают композиторам новые сочинения.

Так, в 1983 году в Ереван приезжает Жан Ледюк, представитель издательства “Alphonse Leduc” с целью специально познакомиться с творчеством армянских композиторов и оформить ряд заказов. В результате знакомства Жана Ледюка с целым рядом армянских композиторов и с их музыкой некоторым из них были заказаны сочинения. Так появилось на свет произведение Ваграма Бабаяна “Mantra quasi sonata” для soprano-саксофона и фортепиано. Сочинение вскоре прозвучало в исполнении саксофониста Юрия Бобринского и автора и было издано в парижском

<sup>1</sup> Джагацпянан К., Заметки о Пленуме симфонической музыки Союза композиторов Армении.— Г. “Комсомолец”, 19 мая 1984г.

<sup>2</sup> См. рецензии и статьи Анаяна А., Саркисян С., Зурабян Ж., Ернджасян Л. и др. (Архив композитора).

издательстве “Alphonse Leduc” в 1986 году, а через год вышло новым большим тиражом.

Позже Ваграм Бабаян обозначил это сочинение номером первым — “Mantra N1”, потому что в 2004 году вновь обратился к этому жанру и к этому же составу, заменив лишь сопрано-саксофон на альт-саксофон. “Mantra N2” была написана по заказу английского музыкального издательства “Hilltop Music Publications”, представитель которого, услышав его первую Мантру, высоко оценил идею сочинения и саму композицию. “Mantra N2” была издана в 2006г. Тогда же была написана “Mantra N3” длятенор-саксофона и фортепиано. Прекрасные Мантры Ваграма Бабаяна направленно создают состояние медитации, провоцируют глубокое погружение в самосозерцание, сосредоточенное вслушивание в творящий форму звук.

В начале осени 1983 года Ваграм Бабаян закончил еще одно сочинение, работа над которым причиняла ему непривычный душевный дискомфорт; это был “Requiem” для струнного оркестра. Ваграм Бабаян рассказывал, что он долго размышлял, — писать ему “Requiem” или нет. Вслушивался в себя, — откуда эта тревога? Пример из жизни Моцарта, обратившегося к форме Requiem в 35 лет, когда судьба поставила на этом точку, настораживал, волновал, — ему тоже только исполнилось 35. Но подсознание неумолимо направляло его к сочинению, заставляло концентрироваться на этой форме и на этой теме, и музыка его “Requiem”-а уже обретала реальные черты. Он сел и записал то, что слышал в себе.

В те дни в квартире Бабаянов шел ремонт. Композитор, только что закончивший “Requiem”, закрыл последнюю страницу и с легким сердцем перешел к физической работе. Лестница, на которую он поднялся, замкнулась под ним, и он очень неудобно упал. Сложный перелом голеностопного сустава выбил его из колеи на год с лишним. Вначале — семь месяцев в Ереванской больнице, где лечение только усугубило травму, потом пять месяцев в Московской 59-ой Клинической больнице, врачам которой Ваграм Бабаян остался благодарен навсегда. Он попал в надежные руки и очень скоро смог вернуться к своей работе. В палате, на постели, поверх одеяла, перед ним были разложены партитурные листы. Когда же стал самостоятельно передвигаться, заведующая отделением, уходя домой, отдавала ему ключи от своего кабинета, чтобы он спокойно работал.

Ваграм Бабаян пережил несколько операций, боли постоянно преследовали его. Но он писал! И это была не только его победа,

она принадлежала всем, кто помогал ему. Здесь, в больнице, он начинает и заканчивает свой Третий – “Романтический” концерт для фортепиано с оркестром, который посвящает вылечившим его московским врачам 59-ой Клинической больницы. Здесь были написаны также Детский концерт для фортепиано с оркестром, Пятый струнный квартет и Детский альбом N2 для фортепиано.

Уже дома, в 1985 году он напишет Серенаду N1 для сопрано, флейты, флейты-контральто (G), скрипки, виолончели и фортепиано на стихотворение Арсена Бабаяна. Это романтическое сочинение тоже посвящение – “Матери Нушик Левоновне Бабаян и сестре Наталье Огановне Бабаян (Аюнц) за исключительную заботу во время длительной и тяжелой болезни композитора”. Спустя год, весной 1986 года, Серенада N1 прозвучит в Ереване в исполнении Асмик Папян (сопрано) и Камерного ансамбля Одесской филармонии.

Едва оправившись после тяжелых испытаний, Ваграм Бабаян включается в активную творческую жизнь. Ему важно и себе и другим доказать, что он в форме. Он готовит целую концертную программу своих сочинений и с ними, участвуя также как пианист, выступает в Зале Союза композиторов Армении с авторским концертом. В программе концерта прозвучали камерно-инструментальные сочинения композитора – “Mantra N1” для саксофона и фортепиано, Соната N1 для скрипки соло, Соната N4 для фортепиано и Струнный квартет N4.

Концерт прошел на подъеме, со вступительным словом выступила музыковед, профессор Ереванской консерватории Аракси Сарьян, которая образно охарактеризовала черты композиторского таланта Ваграма Бабаяна, отметила глубокую содержательность его произведений, стилевой диапазон, в котором он так свободно и вдохновенно работает.

Отклики на концерт не замедлили появиться. В газете «Цшбциш» музыковед Лилит Ернджакян дала высокую оценку творчеству Ваграма Бабаяна, и в частности, произведениям, прозвучавшим в концерте. Вспоминая современную лексику его прошлых произведений, она приветствует новое, глубокое осознание “самобытности классики, поиски нового языка, обоснованные единственно чувства и мысли”. Отмечая успех его Струнного квартета N4, Ернджакян пишет: “Здесь, как и в других произведениях автора, ясно формируется тот творческий стиль, который, имея в перспективе множество соприкосновений с лучшими традициями

классического романтизма, одновременно привлекает внимание современным звучанием, свежестью использования национальных интонаций, ярким выражением чувств”<sup>1</sup>.

Ваграм Бабаян снова в строю. Он полон сил, замыслов. В 1986 году заканчивает работу над Шестой симфонией, которую назвал “Трагическая”, и которая вместе с Пятой воспринимаются сегодня как вершинные достижения его творчества. Еще ранее, услышав на очередном Пленуме Правления Союза композиторов Армении Пятую симфонию Бабаяна (20.04.1984), авторитетный московский музыковед и музыкальный критик Нелли Шахназарова сказала: “...Неизгладимое впечатление на меня произвела Пятая симфония Ваграма Бабаяна. Он большой симфонист. Ваграм Бабаян блестяще владеет оркестром. Его симфония захватывает своей психологической и философской глубиной. Она очень красочна, по форме компактна и цельна. Пятая симфония Ваграма Бабаяна – шедевр симфонизма вообще”<sup>2</sup>.

Восторженная оценка Н. Шахназаровой содержала глубоко продуманные акценты,— она угадала в Бабаяне симфониста широкого общемирового плана. Премьера Шестой симфонии, которая состоялась 15 декабря 1986 года в исполнении Симфонического оркестра Гостелерадио Армении под управлением Эмина Хачатурияна, убедительно подтвердила высокую значимость музыки Бабаяна, ее содержательность и то мастерство, с каким композитор продолжал лучшие традиции классического симфонизма. Шестая симфония прозвучала в рамках концертной программы Пленума Правления Союза композиторов Армении. Присутствовало много гостей и почти вся музыкальная общественность Армении. Вдумчивый и строгий музыкальный критик И. Золотова писала: “Сильные стороны Шестой симфонии В. Бабаяна — полнозвучное, красочное звучание оркестра, свобода и естественность дыхания, напевность и запоминаемость тем. Казалось бы не так уж мало. Но не для В. Бабаяна, композитора, с ярко выраженным творческим даром. Не стану спорить: каждый композитор волен в выборе того или иного стилистического идеала (в данном случае — это великий Г. Малер). И все же приходится признать: индивидуальность Бабаяна, его оригинальная личностная интонация в этом сочинении едва различимы”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Երմակյան Լ., «Ծանրիւ եվլուսնիւրով», «Ավագար»:

<sup>2</sup> Материалы Пленума и выступление по телевидению.

<sup>3</sup> Золотова И., “Размышления по поводу”.— Г. “Коммунист”, 7 января 1987г.

Мне же Шестая симфония Ваграма Бабаяна представилась чрезвычайно глубоким и самобытным произведением. Мое впечатление подтвердилось спустя двенадцать лет, когда я вновь услышала Шестую симфонию в исполнении филармонического оркестра Армении под управлением Рубена Асатряна. Но об этом позже...

### Кода XX века

Во второй половине 80-ых музыкальный мир большой страны СССР лихорадочно устраивал всякого рода обменные концерты, встречи, фестивали, словно предчувствуя развал той самой интернациональной общности, которая лежала в основе организации советской культуры. Так, в Свердловске в конце 1987 года состоялся концерт в клубе современной камерной музыки “Камерата – ХХ” под девизом “Твой друг – музыка”, посвященный творчеству Ваграма Бабаяна. Исполнялись три его произведения: Вокальный цикл “Осенние песни”, “Три ретроспекции” для скрипки и фортепиано и “Mantra N1”. В программу концерта были включены также произведения уральских композиторов Ирины Арсеневой и Клары Кацман. Ирина Арсенева гостила в Армении, одно прекрасное лето жила в Доме творчества “Дилижан”. И под впечатлением своей поездки, знакомства с людьми, историей страны, культурой создала ряд произведений. В этот вечер прозвучали ее Сюита для трубы и фортепиано “Воспоминания о Дилижане” и Вокальный цикл на стихи П. Севака. Таким образом на концерте, посвященном музыке Ваграма Бабаяна, возник романтичный диалог, адресованный Армении, и эти пронзительные откровения придали концерту совершенно особую, дружескую атмосферу. Это было в стиле времени. Слушатели как бы настроили свой внутренний взор на красоты Армении, на одухотворенное музыкальное путешествие в древнюю страну, столь близкую им по духу... Произведения Ваграма Бабаяна имели большой успех. Музыка покорила всех, – писала рецензент Ж. Сокольская, “утонченностью письма, прозрачностью и чистотой колорита, ассоциирующимися с неповторимыми горными пейзажами Армении”<sup>1</sup>. Наверное, и она бывала в Армении...

---

<sup>1</sup> Сокольская Ж., “Встреча с Арменией”. – Г. “Коммунист”, 31 января 1988г.

Весной 1990 года в Малом зале Армфилармонии состоялся впечатляющий концерт Камерного оркестра "ИКАР" под управлением дирижера Виктора Хачатряна, на котором было исполнено несколько интереснейших премьер, в том числе "Requiem" Ваграма Бабаяна. Концерт имел большой успех, он зафиксировал высокий творческий потенциал армянской новой музыки, как и прекрасный уровень исполнительской культуры. Он запомнился надолго еще и потому, что в ближайшие годы исполнения новых произведений армянских композиторов будут сопряжены с огромными, порой непреодолимыми трудностями.

Наступило время, полное потерь. Развал советской государственности не принес ничего, кроме состояния обманчивой свободы. Кроме того, как и предрекал первый и последний президент СССР М. Горбачев, все республики оказались запертыми "в своих национальных квартирах". Тогда-то и осознали мы размах советской культурной политики, объединяющей художественную среду разных народов. Теперь же невозможно было представить себе, что новую армянскую симфонию могут услышать в городах Прибалтики или в Москве. Да и в Ереване новую симфонию армянского композитора озвучить почти невозможно. Всем вскоре стало ясно, что академическая, серьезная музыка вступает в эпоху выживания. И каждый значительный концерт из произведений современных армянских композиторов воспринимался как большая победа профессионализма, творчества, наших лучших традиций.

В 1998 году, на Первом фестивале музыки Ваграма Бабаяна, который проходил с 26 октября по 1 ноября, вновь прозвучали две его симфонии — Пятая и Шестая. Они были исполнены в одном концерте, который состоялся 26 октября в филармоническом зале имени Арама Хачатряна. Исполнял симфонии Ваграма Бабаяна симфонический оркестр Армении под управлением Рубена Асатряна (художественный руководитель симфонического оркестра Армении Лорис Чкнаворян). Отклики на этот концерт были самые восторженные. К Фестивалю был выпущен буклет, и только одно перечисление произведений, исполняющихся в семи концертах, оставляло сильное впечатление. А ведь это была лишь малая часть написанного им.

Зал был захвачен глубиной его симфоний, поэтической сосредоточенностью музыки, красотой идеалов, выраженных в ней. Эта музыка подтверждала незыблемость великих классических традиций и в то же время передавала неспокойный ток нашей совре-

менной жизни, в которой с такой беспощадностью обострились противоречия эпохи. Если рельеф Пятой симфонии был пересечен мятежными порывами симфонического развития и ее музыка была пронизана горьким, почти малеровским страданием о недосыгаемости мечты, то Шестая симфония говорила о другом. Она была динамична и в то же время устойчива, она развивалась и росла, подвластная энергии самой жизни, ее творение руководилось природой ритма, которому композитор сумел придать облик какой-то первозданной силы. Сразу же после концерта я написала статью под названием “Симфонии, похожие на жизнь”, где выразила свои впечатления от этих двух симфоний. “Ваграм Бабаян – истинный симфонист в том понимании, какое предполагает талант музыкального драматурга, – писала я. – Он мастер драмы, и творит он ее на обширном фоне исторического времени. Природа его композиторского дарования открывается на встречу задачам жанра – отразить в сонатно-симфонической форме философское постижение жизни, тему личности в истории. Именно так, широко, в традициях классического наследия продолжается путь современного симфонизма в творчестве Ваграма Бабаяна”<sup>1</sup>.

Когда прозвучали эти симфонии, армянская музыка уже пережила свой вершинный взлет в новаторском и самобытном творчестве Авета Тертеряна. Казалось, нет пути назад, к классическим традициям музыки. Однако симфонии Ваграма Бабаяна уверенно определили другую линию развития национального симфонизма, где нарождалась новая волна неоромантизма, новая стадия осмыслений художественных идеалов конца XIX – начала XX вв. Жизненность и плодотворность этого направления подтвердилась в последующие годы – в симфониях и инструментальных концертах, в сонатах и квартетах, в симфонических произведениях свободных жанров целого ряда композиторов – Левона Чаушяна, Ерванда Ерканяна, Арама Сатяна, Рубена Саркисяна, Эдуарда Айрапетяна, Давида Сакояна, Вардана Аджемяна, молодого и яркого Ваче Шарафяна, появившегося на авансцене современной музыки в начале нового тысячелетия.

В остальных концертах авторского фестиваля Ваграма Бабаяна, о котором шла речь, звучали инструментальные концерты, камерные и вокальные сочинения. Произведения его отражали тревогу, которую не заглушал романтизм чувствований, в них жила на-

<sup>1</sup> Ոլովյան Մ, Կյանքին նմանվող վիմֆոնիաներ: «Ազգ», 28 հոկտեմբերի 1998 թ.:

каленная атмосфера борьбы за романтические идеалы. “Pro e contra” — так называлось его произведение для фортепиано (посвященное пианистке Гаянэ Джагацпян), выполненное на этом фестивале, и эта формула — “За и против” — стала, пожалуй, с тех пор одним из символов музыкальных идей Ваграма Бабаяна.

Собственно, первооснова “Pro e contra” — суть формулы сонатного аллегро. Она выражает борьбу противоположностей, или, скорее, единство противоположностей, то есть диалектику борьбы. Но интересно, что эти противопоставленные друг другу темы, эти мелоритмические фигуры, экспонируемые в начале произведения, развиваются в форме Рондо, их трудно назвать контрастными. Эти темы даже однотипны. А в развитии, в разработке они оказываются друг для друга несочетимыми. Здесь особая логика, подтверждающая, что однотипность более несочетима, чем разность, что настойчивость и упорство создают неразрешимый накал эмоций, приводящий к взрыву. Но если в “Pro e contra” замечательным образом, в состоянии глубокой сосредоточенности и тихих размышлений найдена гармония, то картину борьбы “упрямого однообразия” и полного отсутствия возможности “вести диалог” композитор представил в своей Седьмой сонате. Музыка этой сонаты как бы подтверждает тезис, что развитие любой мысли, в том числе и музыкальной, должно быть построено на диалогической основе.

В концертах авторского фестиваля Ваграма Бабаяна состоялась одна замечательная премьера — Вокальный цикл “Тихие песни” для меццо-сопрано и ансамбля (флейта, гобой, валторна, треугольник, бубны, колокольчики и фортепиано), написанный на афоризмы Конфуция.

Эта музыка совсем из другого мира. Изысканная мелодия сопрано словно вышивает вручную тонким шелком по канве живописного инструментального полотна. Вся музыка цикла, с его легким и прозрачным звучанием ансамбля, воспроизводит состояние глубокой погруженности в размышление о жизни. Наставления Конфуция воплощаются в прекрасные короткие песни: “...когда радуются, забывают горести”; “...без ритуала взгляда не бросай”; “...если грех на мне, / не карай всех остальных”; “...не прилетает благовещий феникс...”

Композитор собрал из текстов Конфуция 12 песен, составив как бы своеобразную музыкальную философскую тетрадь, одухотворенную первоисточником и в то же время несущую на себе печать глубоких размышлений, стремления найти основы своей

философии жизни. Да, Ваграм Бабаян выбирает себе в попутчики всегда тех, кто по-настоящему близок ему. Поэтому он вслед за Конфуцием может сказать: “Я продолжаю, не творю, | Люблю чистосердечно древность...”

Фестиваль музыки Ваграма Бабаяна 1998 года был организован ближайшими соратниками композитора. Картина этого вдохновенного и бескорыстного служения искусству музыки настолько впечатляла, что мне захотелось специально посвятить статью исполнителям. Она так и называлась: “Исполнителям посвящается...”<sup>1</sup>. Действительно, многие из них на протяжении целого ряда лет проявляют себя как верные спутники современной музыки, ее единомышленники. Как всегда, высокое исполнительское мастерство продемонстрировал известный скрипач Виктор Хачатрян, знаток современной скрипичной музыки и ее талантливый пропагандист. Прекрасно выступил дирижер Меружан Симонян – руководитель Камерного оркестра “Алан Ованес”. Отличились высоким мастерством и вдохновением “Джентереджян дуэт”, пианистка Анаит Григорян, Камерный хор “Комитас” под управлением Григора Кузикяна, певица Лина Матинян, молодая певица Ашхен Тадевосян, юный виолончелист Ованнес Аланакян, учащиеся музыкальной школы им. Спендиарова. Исполнителей было много – более 100, и огонь истинного вдохновения не затухал в эти дни. Похоже, что 1998 год был годом триумфа композитора.

Оправдывались ожидания поклонников его творчества, среди которых была известный музыковед и культуролог Любовь Бергер. Еще в 1986 году, после авторского концерта Ваграма Бабаяна, который состоялся в Москве, в Октябрьском зале Дома Союзов, Любовь Бергер поделилась своими впечатлениями: “Композитор Бабаян выступает в Москве не впервые, и каждая встреча с ним оставляет яркое впечатление у слушателей. Его музыка талантлива, современна, полна напряженного динамизма, высокого эстетического пафоса. Слушаешь ее и видишь Армению, ее людей, незабываемую красоту горного края. Творчество Ваграма Бабаяна – воплощение значительных и волнующих тем”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Рухян М., “Исполнителям посвящается...” – Г. “Республика Армении”, 20 ноября 1998г.

<sup>2</sup> “Авторский вечер”. Культурная хроника.– Г. “Коммунист”, 15 января 1987г.

## Новые страны. Германия

Я думаю, что современная музыка вообще, и армянская, в частности, стали в последнее время для нас как бы музыкой подполья (Underground). Здесь творятся чудеса, здесь мир воображения прекрасен, драматичен, интенсивен и свободно воплощается в тех формах, в каких хочет. Мир армянской современной музыки, если приглядеться к нему и внимательно прислушаться, дарит атмосферу творчества и даже властно вовлекает в нее. Но мне пришло в голову это сравнение с “подпольем”, поскольку я поймала себя на мысли, что рассказываю о музыке, которую почти никто не знает, за исключением музыкантов и небольшого круга любителей музыки. Имеет ли этот круг тенденцию к расширению? — сакраментальный вопрос... И хотя творческая энергетика армянской современной музыки еще не угасла, вопрос остается открытым.

А между тем Ваграм Бабаян все прочнее утверждается в мировом музыкальном пространстве, он интересен и исполнителям, и слушателям той же Германии. Его музыка, ее тематика, ее глубокая интеллектуальность и высокая профессиональность вызывают интерес к ней в самой что ни на есть музыкально образованной среде. Так, в 1995 году в Балтиморе (США) состоялась премьера его балета “К свету”, написанного по произведению американского писателя Ричарда Баха “Чайка по имени Джонатан Ливингстон”, поставленного известным армянским танцором и балетмейстером Рудольфом Харатяном. Произведения Ваграма Бабаяна играют во Франции, в США, в Бельгии, в Англии, в Чехии, в Словакии, в Италии, в Австрии, в Германии, где, кстати, в последние годы музыка Бабаяна звучала и в авторских концертах, и в программах больших музыкальных фестивалей.

Впервые Ваграм Бабаян посетил Германию в 1978 году с группой молодых художников, композиторов, поэтов. Там он сочинил Вторую сонату для скрипки соло, выступал как пианист, играл свою Первую фортепианную сонату. Но с 1999 года берет начало новый цикл его жизни — целый ряд творческих поездок в Германию следуют друг за другом, что привносит в его жизнь и творчество много радостных минут. В этот первый год “немецкого цикла” он пишет в Гриммах, в качестве стипендианта, Шестой струнный квартет “Muldenquartett” (одночастный) и Седьмой струнный квартет “Лейпцигский”, посвященный племяннику Марку (Мкрты-

чу) Аюнцу, живущему во Франкфурте-на-Майне, а также, по просьбе американской пианистки Ифы Менгелькох – Седьмую сонату для фортепиано в 6 частях, которая ей и посвящается. Премьера Сонаты №7 произошла в том же году, в городе Гrimma, в исполнении Ифы Менгелькох. А в 2000 году в городе Гrimma на Международном фестивале, посвященном Иоганну Себастьяну Баху, прозвучало заказанное Ваграму Бабаяну организаторами этого фестиваля сочинение. Это был “Humpe” на тему В-А-С-Н для фортепиано и струнного оркестра. Исполнителями были автор и Камерный оркестр “Алан Ожанес” под управлением дирижера Меружана Симоняна. В-А-С-Н – аббревиатура имени Иоганнна Себастьяна Баха. Она означает главный тональный план произведения. Это уже вполне сложившаяся традиция в современной музыке – посвящать Баху сочинение, тональный план которого выстраивается соответственно заглавным буквам его имени. Это имеет свои дополнительные стимулы для вдохновения. Во-первых, выстраивается тональный план, организующий действие музыки, во-вторых, нотный ряд как бы произносит имя великого композитора. Искусство всегда тяготеет к возвышенному порядку, и эта традиция писать произведения по аббревиатуре имен, названий, словосочетаний еще раз доказывает это.

В сентябре 2002 года Шестой струнный квартет “Muldenquartett” исполнялся в Германии на авторском концерте Ваграма Бабаяна в рамках Международного фестиваля “Что слышим мы” в Кафедральном соборе города Гrimma и в том же году прозвучал в Ереване, на авторском концерте композитора в исполнении Струнного квартета в составе – Рубен Косемян (первая скрипка), Гаянэ Григорян (вторая скрипка), Элен Арутюнян (альт) и Ованнес Аланакян (виолончель).

Квартет №6 – произведение настоящего мастера камерно-инструментального жанра. Одночастный Квартет содержит в себе удивительную тематическую и образную многослойность. Музыка Квартета, подобно пескам пустыни, находящимся в постоянном движении и меняющим ландшафт, образует в своем развитии все новые и новые формы, конфигурации. “Рондо внутри рондо”, – как объясняет композитор одну из негласных частей Квартета. Все звучание Квартета занимает 29 минут, а первый большой раздел длится около 10-ти минут, – “с тем, чтобы подготовить слушателя к драматической средней части”. Музыка Квартета №6 полна внутреннего драматизма, в ней происходит постоянный по-

иск утерянного равновесия. Это что-то новое для Бабаяна. Композитор, всегда уверенный в себе, трезво и критически смотрящий на мир, прояснивший для себя какие-то основные вещи, здесь как бы признается: — “Да, я многое знаю о мире, но я впервые его увидел таким загадочным и прекрасным...”

Когда в Кафедральном соборе затихли последние звуки Квартета №6, раздались бурные аплодисменты. Ведущий концерта доктор Курт Уве Андрих поздравил композитора с блестящей премьерой. Ваграма Бабаяна в Германии уже знали, и это сочинение лишь подтвердило его большой авторитет. Коренные немцы, немецкие композиторы, поэты, драматурги, режиссеры, художники не скучились на восторженные отклики о его музыке, они говорили о своем восхищении прямо, открыто... Атмосфера, окружавшая Бабаяна в Германии, конечно же, вдохновляла его. Может быть, потому и появилось такое светлое, лучезарное сочинение... И вот композитор погружается в святая святых любой национальной культуры — в поэзию. Он пишет несколько произведений на оригинальные тексты немецких поэтов, с которыми знакомится в эти годы в Германии, создает ряд произведений по просьбе исполнителей. Одной из таких работ, родившихся в тесном сотрудничестве с немецкой писательницей Констанцей Ён, стала одноактная опера в стиле абсурда “Liramlagum” по ее одноименной пьесе. Они познакомились в 1999 году в Гриммах, где оба были стипендиантами Немецкой Академии искусств. Вернувшись в Ереван, композитор пишет произведение для Струнного оркестра “Мы знаем”, посвященное Констанце Ён. У нее, в свою очередь, появились планы работы над книгой, посвященной Ваграму Бабаяну. В 2001 году она приехала в Армению. Человек тонкой душевной организации — такое она оставила впечатление на нас. Несомненно, дружба с ней, ее творчество, а Констанца Ён — прозаик, обогатили композитора новыми идеями, внесли в его жизнь новую волну вдохновения, а в творчество — свободу парадоксальных ассоциаций, иронию и чисто богемное, игривое венчание.

В 2001 году, во время пребывания в Австрии, Ваграм Бабаян сочиняет Трио “Линцкое” для скрипки, виолончели и фортепиано, стремясь выразить те огромные впечатления, которые он переживает от встречи с местами, где жили и творили Бетховен, Шуберт, Брукнер, Малер... И здесь, в озарении этих гениев пафосный тон, огромный накал вдохновения гаснет в тихом раз-

мышлении, переводя экспрессию чувств в логическое и мудрое развитие музыкальной идеи. Он как бы анализирует свой путь...

В том же, 2001 году, в Германии Ваграм Бабаян познакомился с интереснейшим художником, скульптором из Канады Фридгельмом Лахом, который так же, как и он, был стипендиантом Немецкой Академии искусств и жил тогда в Доме творчества в Гrimмах. Фридгельм Лах, услышав сочинения Ваграма Бабаяна, заинтересовался композитором и пригласил его к себе в мастерскую. В назначенное время Ваграм Бабаян пришел к нему в гости. Скульптор и его жена приняли армянского гостя с теплым радушием. Просторное помещение было уставлено разными скульптурами и огромными камнями, метра в 3-4 высотой, которые выглядели как осколки каких-то фантастических скал. Хозяин вручил своему гостю в качестве подарка небольшой камень, который помещался в ладони. Похожий на агат, он был испещрен внутри разноцветными прожилками, поверхность же пересекали ложбины, выгравированные резцом скульптора. Похоже, скульптор стремился подчеркнуть природную красоту камня, его своеобразие. Это сильно впечатляло. Когда, указав на один из обработанных скульптором камней, Ваграм Бабаян сказал, что это напоминает ему полифонию, Фридгельм Лах удивленно воскликнул — “Да эта же скульптура так и называется — “Полифония”!.. Понимание было полным.— “А ты не можешь написать музыку под впечатлением моих работ?” — вдруг спросил Фридгельм Лах. Так появилась идея. Весной 2002 года Ваграм Бабаян закончил произведение, написанное для струнного оркестра, которое называлось “Полифония камней Фридгельма Лаха”. В исполнении местных музыкантов премьера сочинения состоялась в Монреале 2 марта 2003 года и в трех других городах Канады. Потом произведение прозвучало в Ереване в исполнении Камерного оркестра “Алан Ожанес” под управлением Меружана Симоняна на осеннем Фестивале армянской камерной музыки СК Армении. А затем сочинение было исполнено в Германии.

Какая-то отрешенная чувственность строит музыкальную форму этого сочинения. Словно композитор не делает никаких усилий сочинительства, а лишь восторженно наблюдает естественную жизнь струнного оркестра, запущенного легким взмахом дирижерского жеста. Похоже, он отражает в музыке прием скульптора Фридгельма Лаха, который принимает камень безоговорочно, без оглядки, как природное творение с его внутренней фор-

мулой, требующей лишь дошифровки,— и всё. Это одно из лучших сочинений Ваграма Бабаяна, которое в очередной раз открывает нам его неординарный талант, его дар общения, дар восприимчивости, и вообще говорит о возможностях музыкального искусства живописать действительность, вдохновляться художественными идеями из других областей искусства.

В жизни и творчестве Ваграма Бабаяна много пронзительных “немецких страниц”. Одна из них — история знакомства и творческое содружество с немецкой поэтессой и художницей Дагмар Шуман, с которой ему привелось встретиться в Германии в 2001 году. Она очень заинтересовалась его музыкой. В ответ Ваграм Бабаян пишет по ее заказу вокальный цикл “Я угасаю во всем” на ее стихи — для сопрано, английского рожка, валторны (F), скрипки, альта и виолончели. Спустя год на ее же стихи и на немецком языке он пишет одноактную оперу для сопрано и малого симфонического оркестра под названием “Песни о любви и красоте”. Здесь он напишет еще одно оригинальное произведение. История его создания такова. Виолончелист и вокалист (баритон) Джонатан Гофман, покоренный музыкой Ваграма Бабаяна, просит его написать что-нибудь или для виолончели, или для голоса. Композитор же предлагает музыканту такую идею — он напишет произведение, в котором будут совмещены и виолончель, и пение. И пусть он играет и поет одновременно. Идея необычна, но тем более подходит для ищущего исполнителя. Он с радостью приветствует эту мысль, и так рождается Соната для баритона и виолончели “Это было” на стихи Йозефа фон Айхендорфа, естественно, посвященная Джонатану Гофману. Эта Соната в его репертуаре всегда становится гвоздем программы.

### Тихие песни

Ваграм Бабаян относится к тем композиторам, которые не ждут вдохновения. Сочинительство для них образ жизни. Темы, идеи дарит сама жизнь. Стимулом становится исполнение того или иного сочинения, причем не только в Армении, но и за рубежом. Так чередуются периоды творческой жизни, одни очень активные и успешные, другие как остановки в пути, сосредоточенные на размышлениях. Начало третьего тысячелетия для Ваграма Бабаяна стало просто взрывным. За пять лет, с 2000 по 2005 годы было создано более 20 сочинений! Среди них такие крупные, как Симфония для ударных, Пятый концерт для фортепиано

с оркестром, Восьмая симфония для большого симфонического оркестра, опера “40 дней Муса Дага” по одноименному роману Франца Верфеля, Третья хоровая симфония “Это еще не конец,— это только начало” для смешанного хора а cappella по поэме “Книга скорбных песнопений” Григора Нарекаци.

В конце ноября 2005 года прошел Второй авторский фестиваль Ваграма Бабаяна, который состоял из четырех концертов камерной музыки. В нем прозвучали произведения, написанные в разные годы. Создавалось впечатление, что композитор хочет как бы сам обозреть свое творчество — весь свой путь, начиная с первых сочинений, и что это ему крайне необходимо. Да и слушателям было интересно познакомиться с его ранними сочинениями. Композитор включил в программу 20 прелюдий для фортепиано, которые написал в 12 лет. Их, оказывается, играют за границей, как и в музыкальных школах Армении. В концертах фестиваля прозвучали его прекрасные “Мантры”. “Mantra N1 quasi sonata” для сопрано-саксофона и фортепиано (1983) была исполнена Артуром Егиазаряном и Астхик Левонян, а “Mantra N2”, написанная для альт-саксофона и фортепиано (2004), — Александром Манукяном и Натальей Мнацаканян.

Эти произведения находятся на линии тончайших соприкосновений композитора с музыкой Индии, Тибета, буддийского Востока, вернее, с тем объективно осмысленным, духовным обликом этих культур, который сформировался и формируется на основе знаний музыки, философии, поэзии... Устремленность к медитации, к статической драматургии, к восточной (буддийской) знаковой системе художественных откровений давно уже проникла в армянскую музыку<sup>1</sup>. Прекрасным откровением в этой сфере стал вокальный цикл Ваграма Бабаяна “Осень в горах Кисо” на слова японского поэта XVII века Басё (перевод на армянский А. Морикяна), написанный в 1987 году. Композитор с вдохновением погружается в сумрачный, но полный чистой, естественной красоты мир средневекового японского поэта, отшельника, одинокого странника, и песни цикла словно вырастают из этих стихов. Ощущение подлинности происходящего, видимого внутренним зрением и отраженного в музыке, настолько сильно, что кажется, Бабаян говорит на языке поэта и мы понимаем текст!.. Перед

<sup>1</sup> См. Аванесов А., “Отражение дзен-буддизма в музыке ряда современных армянских композиторов”. «Արվեստ և ժամանակ. Հայաց գլուխուց», N1, 2006, էջ 50-55.

нами возникает чудотворная красота тихих рек, поддернутых легким туманом, узкая тропа, по которой странник поднимается в гору... “Ива свесила нити.../ Никак не уйти домой — / Ноги запутались...”, — и мы, будто бы слышим плеск вёсел на туманной реке... Мы осознаем, — одинокий странник, японский поэт XVII века с благоговением листает жизненную книгу странствий, наслаждаясь каждым мгновением, а современный армянский композитор вторит ему, понимает его... Это произведение Ваграма Бабаяна с полным правом можно причислить к шедеврам вокально-поэтической литературы нашего времени.

Известный русский искусствовед, представитель первой волны русской эмиграции, Л. Сабанеев говорил, что “есть два типа композиторов: композиторы, стремящиеся отразить в звуках свои собственные психические переживания, и композиторы, которые вовсе не любят это делать, и эта музыкальная “исповедь” для них ценности не представляет и, возможно, даже считается неуместной. Эти типы можно обозначить как “экстраверсированный” и “интроверсированный”<sup>1</sup>.

Да, эти градации нужны, чтобы яснее определять тип художника. Но часто многие из них балансируют на грани этих характеров. К какому же типу принадлежит Ваграм Бабаян? Он погружен в размышления, его внутренняя духовная жизнь скрыта от глаз, и в то же время ему бесконечно любопытен внешний мир, он, можно сказать, его поэт! Он внимательно и любовноглядывается в изящный японский пейзаж, вслушивается в поэтические образы японских и китайских поэтов, сострадает великому таланту Гарсия Лорки, жадно всматривается в живописные и скульптурные работы своих современников и фиксирует эти впечатления в своих произведениях. Он наслаждается видом городов, их аурой — отсюда целая серия немецких и австрийских музыкальных “зарисовок” и, наконец, восторженно впитывает в себя красоту своей родины. И эта вся внешняя ретроспективность его музыки пронизана потайным миром его сокровенных глубоких раздумий.

Симфоническое мышление Ваграма Бабаяна как радар улавливает тревожные симптомы нашего времени, формируя их в темы своих сочинений. Характерно, что композитор не стремится к

<sup>1</sup> Сабанеев Л. Л., “Воспоминания о России”. М., 2004, “КЛАССИКА — XXI”, с. 93.

национальной музыкальной характерности, остерегаясь, наверное, обделить себя широким дыханием мира. Его интересы направлены к основам, на которых взошло классическое искусство. Его диалог с миром лишен мистики. Он уверен в том, что говорит и что пишет. В то же время отсутствие сомнений не мешает ему переживать раскаяние, искать покаяния, приносить себя на жертвенный алтарь. Религиозная тематика для него реальна, реалистична. Он принадлежит к тем, кто твердо убежден в человеческой сущности Иисуса Христа. Он посвящает этой теме несколько своих крупных сочинений: Ораторию "Иисус говорит" для сопрано, баса, смешанного хора и большого симфонического оркестра на слова Шарля Пеги, Священную ораторию "Из жизни Христа" на слова армянских поэтов средневековья, написанную для сопрано, тенора, баритона, смешанного хора и большого симфонического оркестра. И право, трудно найти объяснение тому, что эти произведения Бабаяна, как и многие другие на эту же тематику, принадлежащие перу армянских композиторов, не прозвучали ни на праздновании 1700-летия принятия христианства в Армении в 2003 году, ни в 2005 году, когда отмечалось 1600-летие армянской письменности...

Также ждут сценического воплощения балеты Ваграма Бабаяна "Маленький принц" по Сент-Экзюпери и "Пан" по Кнуту Гамсуну, опера "Гамлет" по трагедии Шекспира.

В 2006 году на свет появилось одно из лучших сочинений Ваграма Бабаяна — "Там, здесь и повсюду", написанное для струнного оркестра. Вскоре оно было с большим успехом исполнено Камерным оркестром "Алан Оханес" под управлением Меружана Симоняна. В этом произведении мы окунаемся в мир, который каждый из нас чувствует почти физически, индивидуально, в своем контексте каждый день и каждый час, может быть, и каждую минуту — Пространство, Время, Вселенная, Космос... А сейчас узнаём его и в звуках. И когда изображенный в самом начале произведения холодный мир вселенского пространства вдруг пронизывает теплая и трепетная мелодия с таким щемящим и нежным обращением к тебе, да, да, к тебе, как к каждому из нас, мы понимаем замечательную и светлую идею автора напомнить человеку о его роли и назначении в этом необозримом и таинственном пространстве, о его уникальной способности мыслить и страдать, жить и любить, вслушиваться в мир и понимать его...

Музыка Ваграма Бабаяна давно и настойчиво привлекает к себе внимание. Она по-своему сложна и требует интеллектуального напряжения, но если она звучит, то оказывается и понята, и принята. Порой его музыка кажется излишне рациональной и умозрительной, но в другой раз поражает своей удивительной утонченностью и мудрой, обаятельной простотой. Она разная, но всегда оставляет глубокое впечатление. И характерно то, что после неоднократного прослушивания многих сочинений Ваграма Бабаяна остается ощущение их непознанной глубины.

Нам предстоит встреча с его Девятой симфонией, законченной в начале 2009 года. Какой будет она? Что она скажет нам о мире, в котором мы живем, о мире, постоянно восхищающем, но и настораживающем нас? На партитуре, как говорят, еще не высохли чернила, и я прошу композитора рассказать о содержании симфонии, о том, какую перспективу жизни открывает она или какая перспектива жизни открывается в ней? Он отвечает не сразу. Мы молчим. Этот разговор для него — само откровение... “Для меня уже давно было ясно, что цикл моих симфоний должен определиться в девяти числах, а там Бог покажет. Не потому что Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Брукнер, Малер, Дворжак создали по девять симфоний, не поэтому... Ведь у Брамса, Чайковского, Шостаковича симfonии создавались в другом цифровом цикле. У каждого была своя генетическая программа творчества. И все же именно Девятая симфония представлялась мне обобщением моего симфонического творчества. А поскольку Девятая симфония была роковой, последней для названных выше композиторов то, естественно, во мне жило какое-то суеверное беспокойство. Мне предстояла четырехмесячная творческая поездка в Германию, и перед самым отъездом мне приснился сон. Ко мне с добной улыбкой медленно приблизился Иисус Христос, остановился и сказал.— Пиши Девятую симфонию...— Я проснулся и долго не мог понять, где я находился. Удивительный и ирреальный мир окружал меня, мое сознание...

Но вот я в Германии. И едва я оказался в “стране девятых симфоний”, я вдруг осознал, что симфония ко мне пришла. Я увидел ее... Первым делом я принял ее записывать. Это было начало. Так что эту мою Девятую симфонию можно считать немецкой, тем более, что я ее писал на протяжении 10 лет и за это время не раз побывал в Германии и всегда, находясь там, ее писал.

Эта симфония обо всем — о мире, о Вселенной, о человеческих чувствах, о роли человека в этом огромном и безбрежном космическом пространстве”, — заканчивает свой рассказ композитор.

Идея единения с Природой, обостренное чувство Вселенной, стремление обрести связь с божественным началом — главные темы высокого искусства наших дней. Собственно, это было и раньше, значительно раньше того времени, с которого мы начинаем летосчисление искусства. Но именно сегодня мы понимаем силу художественной интуиции и ее значение в жизни человеческого общества. Как бы ни были развиты техника и наука, все же искусство говорит о Природе точнее и глубже ее понимает. Именно это постижение природы и места человека в ней сегодня воспринимается как высшая цель искусства, как та вершина, к которой постоянно идет человек. В своих произведениях Ваграм Бабаян достигает этой высоты; с нее виден мир, в котором мы живем.



Родился в Тифлисе  
Умер в Ереване в 1982 году  
Сын писателя и журналиста  
Гагикеана - Гагикеан  
Маркесу | Маркесу

## ЕРВАНД ЕРКАНЯН

### В глубине исторической родины

Жизненный и творческий путь Ерванда Ерканяна, можно сказать, был предопределен самой историей, той социально-политической ситуацией, которая сложилась для армянского народа в начале XX века.

В 1915 году разразилась новая армянская трагедия, на этот раз принявшая размеры национального геноцида. Османская Турция решила раз и навсегда решить армянский вопрос уничтожением армянского народа.

Оставив свои разоренные дома, потеряв все наличное, недвижимое и вложенное в банки богатство, тысячи и тысячи армянских семей, а скорее, их остатки, те, кому удалось спастись, вынуждены были бежать куда, не успевая предать убитых земле. Из Йозгата, своего родового места семья Арутюна Саргсяна пере-

селилась в Египет, в Александрию, где в 1926 году родилась Варсеник Саргсян, мать Ерванда Ерканяна.

Город Эрзрум (Карин) Западной Армении в страшные дни геноцида опустел в считанные дни. Семья Ерканянов в числе немногих с великими трудностями добралась сначала до Зонгулдака, а потом и до Марселя, где и обрела вторую родину. После Второй мировой войны, в 1946 году, Советским правительством была объявлена программа репатриации армян. Семья Ерканянов была одной из первых, решившихся на новый поворот в своей судьбе. Караваны армян тронулись в путь. Тысячи семей репатриантов и из Европы, и из далекой Америки потянулись на историческую родину. И вот, в один прекрасный день начала 1947 года семья Ерканянов отчалила от берегов Франции — путь лежал через Босфор, в порт города Батуми, а оттуда, по железной дороге, в Армению. По тому же пути в эти годы прибыла в Армению семья Саргсянов.

...Родина встречала измученных и взволнованных соотечественников на вокзале Еревана. Прямо на железнодорожных путях производилось распределение. Одних вагоны увозили в Ленинакан, и дальше, в Артик, других — в Кировакан, а "счастливчиков" поселяли в Ереване. Трудно было приезжим понять происходившее и разобраться в этой перетрубации; к тому же, не было ни времени, ни сил, и люди, в надежде, отдавались воле случая. Одно счастье — нога ступила на родную землю, где они были защищены законом и где им предстояло жить и растиль своих детей, — и этого было достаточно. Так судьба прочертilla свой сложный рисунок на карте родословной двух семей, чтобы объединить их и дать еще одну цветущую ветвь нового поколения.

Не прошло и полугода с момента устройства на новом месте, как молодой Ваан Ерканян встретил свою судьбу в лице милой и скромной девушки, которую звали Варсеник, семья которой тоже осела в Ленинакане. Молодой Ерканян владел профессией портного, которую освоил во Франции, и его молодая жена стала ему помощницей в этом трудоемком деле. Вскоре родилась дочь, которую назвали Париз, потом, в 1951-ом, родился сын Ерванд, а спустя три года второй сын, Седрак. Еще одна армянская семья пустила корни на родине.

Ленинакан тех лет был городом, который располагал к себе особым уютом устоявшейся, традиционной городской жизни. Бывший Александрополь, а еще раньше Гюмри — родина Армена Тиграняна и первой армянской оперы "Ануш", поставленной

здесь в 1912 году; место рождения и место деятельности другого армянского классика, Никогайоса Тиграняна, первого армянского фортепианного композитора, перенесшего в систему темперированного строя многоцветный по своим ладовым свойствам классический восточный мугам, инструментальные традиции которого получили здесь самобытную и яркую интерпретацию и взрастили целый ряд знаменитых инструменталистов; родина великого поэта Аветика Исаакяна; место пребывания и работы выдающихся актеров, переехавших сюда в начале XX века из Константинополя и городов Европы; родовое гнездо непревзойденных ашугов — Шерама, Дживани, прекрасных ювелиров и каменотесов,— почти каждая профессия здесь обретала свою наивысшую стадию расцвета.

После установления в Армении советской власти (1921) Ленинакан стал крупным промышленным центром Армении, важнейшим узлом железнодорожной магистрали Армении и всего Закавказья, одним из передовых центров станкостроения, местом добычи и обработки ценнейшего строительного камня туфа, а также центром армянской текстильной промышленности. Это деловое и рабочее направление города дало возможность ему разрастись и превратиться в крупный промышленно-культурный центр Армении. В Ленинакане был построен новый драматический театр, основаны музыкальная школа и музыкальное училище им. Карапета Мурзы.

Ленинакан и сегодня выделяется своей городской статью. Здесь чувствуются во всем добротные городские традиции. Выдержавшие страшное землетрясение 1988 года солидные дома, крупно выложенные из черного туфа, со стенами в полметра шириной, прямые и просторные улицы, центральная площадь, которую украшал величественный храм,— во всем чувствовалась добротность и самобытность, и в то же время ориентация на европейскую городскую культуру. Еще долго город украшали здания старых аптек и парикмахерских, с претендующими на вечность торжественными дверьми из могучих пород дерева, украшенных высококудожественной резьбой, торжественные фасады учебных заведений и старого городского банка; все говорило о подлинной, заботящейся о себе городской культуре, о многообразных традициях жизни. Устойчивость городских традиций распространялась и на быт горожан. Почитание праздников — народных, церковных, семейных делало жизнь жителей этого города бесконечно занимателльной. Рождение в таком городе и воспитание в его среде

давало все предпосылки полюбить искусство и чтить образование. Здесь было принято рисовать в домашних альбомах, читать стихи во время застолий, уметь петь и танцевать. И домашняя хозяйка могла прослыть хорошей рисовальщицей, прекрасной и уважаемой певуньей, просто красивой женщиной, в честь которой слагались стихи; она могла запросто соперничать в своих талантах с мужчинами. В этой колоритной, свободной городской среде кипели родники знаменитого ленинаканского юмора, щедро питающие жизненную энергию горожан. Короткие юмористические новеллы или анекдоты, сочинителями которых, конечно же, были коренные жители, широко по миру распространили о них славу острословов.

Все эти достоинства Ленинакана семьи Ерканянов и Саргсянов оценили позже. Поначалу же было непросто привыкнуть и к грубоватому юмору ленинаканцев и более чем к скромному быту советского промышленного города, и к суровому климату "армянской Сибири", как называли в Армении плато Ширак с прилегающим к нему массивом Арагац с его заснеженными даже летом вершинами, где зимой температура опускалась до - 25-30 градусов. Легко себе представить, как чувствовали себя здесь родители нашего героя, чьи детство и юность прошли в теплых местах Средиземноморья. Но любовь к своей земле, к ее истории, к ее песням наполняла семью Ерканянов самыми оптимистическими настроениями. Ерванд рассказывает, что его мама хорошо пела и народные армянские песни, и городские, которые знала еще с раннего детства. Она часто напевала песню «Մեր Հայրենիք» ("Наша Родина"), которую впоследствии, будучи руководителем ансамбля "Тагаран", Ерванд Ерканян впервые представил армянской аудитории в собственной обработке. А уже с 1990 года в инструментовке Лориса Чкнаворяна эта песня стала государственным гимном новой Армении. Варсеник Ерканян хорошо играла и на мандолине, инструменте, распространенном в южной части Средиземноморья. Отец же, Ваган Ерканян, знал много песен патриотического содержания. Музыка прочно поселилась в доме Ерканянов и будила в детях особый интерес. Старшая сестра Париз стала учиться игре на скрипке, окончила музыкальную школу, потом музыкальное училище в Ленинакане и поступила в Ереванскую консерваторию им. Комитаса. После окончания учебы Париз Ерканян стала педагогом по скрипке, вышла замуж, стала матерью двоих детей и в начале 90-ых уехала с семьей в Америку.

Армянская судьба чертила на родословной карте Ерканянов новые линии дорог...

Ерванд Ерканян был вторым ребенком в семье. Он родился в 1951 году. Уже в четыре года он держал в руках скрипку, она ему досталась от сестры. И младший брат Седрак с раннего детства высказывал горячую любовь к музыке. Родителям стало ясно, что дети выбрали для себя музыку как будущую свою профессию, и отцу ничего не оставалось, как купить фортепиано для младшего сына. Вскоре в доме зазвучал целый ансамбль.

Маленький Ерванд со всей серьезностью отнесся к учебе. Он посвящал музыке не только часы учебы, но и все свободное время. Его сразу же отметили в школе как талантливого ученика. Его первый педагог по скрипке Акоп Мафян, репатриант из Греции, в течение двух лет с удовольствием занимался с маленьким Ервандом до того, как он поступил в музыкальную школу, — ставил, как говорят, руки и развивал слух. В музыкальной школе им. Н. Тиграняна Ерванд учился вначале у Марджан Цатурян, потом у Эммы Маранджян и, уже вполне освоив музыкальную грамоту, стал посещать класс композиции, который в школе им. Н. Тиграняна вел Азат Шишян. В его классе юноше раскрылся новый мир. Азат Шишян был личностью исключительной. Талантливый от природы музыкант, прекрасный человек, он продолжал родословную линию знаний от самого Комитаса; Шишян был учеником известного композитора Барсега Каначяна, ученика Комитаса, получил образование в знаменитом колледже Мелконян на Кипре. Трудно сложилась его судьба на родине после репатриации. Азат Шишян был репрессирован в 1940 году и провел 14 лет в лагерях и ссылке в Сибири. Вернувшись в Ленинакан в середине 50-ых, он стал преподавать в музыкальной школе и в училище. Он нес на себе груз армянской судьбы, помноженной на судьбу советских людей, репрессированных в сталинское время. Казалось, его жизнь изначально предопределяла какую-то жертвенность, делая его героем самых трагических событий в жизни его народа. Так и закончил он свой земной путь, в 1988 году Азат Шишян трагически погиб в Ленинакане во время страшного землетрясения.

Ерванд говорит, что главные принципы его творчества сформировались под влиянием Азата Шишияна, которого он называет своим духовным отцом. “Мой учитель считал, что я должен обязательно изучать Комитаса, его труды, все, написанное им, — и музыку, и его исследования. Я впервые прочел статьи Комитаса,

когда мне было 15-16 лет. Это было в Ленинакане. Шишян предложил мне написать реферат по трудам Комитаса, и один из рефератов был такой: "Комитас и курдская музыка". Этот реферат я прочел на студенческой конференции в Ленинакане", — рассказывает он<sup>1</sup>.

Под руководством своего дорогого учителя еще в школе Ерванд сочиняет свои первые произведения, написанные для скрипки, которую он уже хорошо освоил. Но втайне от учителя, наверное, желая порадовать его, Ерванд предпринимает и другое. Он приступает к сочинению оперы на некий исторический сюжет. Не имея представления о технике записи в партитуре, он расписывает партии на отдельных листах, которые затем раскладывает дома по стульям и дивану. Понимая, что так прочесть музыку может только он, Ерванд обращается к учителю за помощью. Получив объяснение, что запись оркестровой музыки и вокала делается по вертикали на специальном партитурном листе, юный композитор возликовал. Партитура показалась ему верхом технологического совершенства. Он давно уже слышал музыку так, в полнозвучном оркестровом звучании с верхними контурами солирующих голосов, с поддерживающими их гармонизованными басами, но не представлял себе, что это так и должно быть запечатлено на партитуре в одномоментном вертикальном срезе. Его мечта стать композитором и писать симфонии, оперы, работать с оркестром как бы созрела с этим открытием. Он был готов к этому, и его радовало и волновало, что впереди учеба, работа и всяческие испытания, которые надо пройти, чтобы завоевать право считать себя профессиональным композитором.

После окончания музыкальной школы Ерванд поступает в Ленинаканско музикальное училище им. Кара-Мурзы в скрипичный класс педагога Бориса Яковлевича Латера, который после окончания Ереванской консерватории, будучи аспирантом, работал педагогом в этом училище. Одновременно Ерванд продолжает заниматься композицией под руководством Азата Шишияна, который вел этот класс в училище. Азат Шишиян был прирожденным наставником. Главной своей миссией он считал формирование творческого мировоззрения, а целью композиции — продолжение и развитие великих традиций музыкального искусства своего народа. Уже сочинения в классических традициях разные пьесы, сонаты, Ерванд Ерканян продолжал под руководством учителя скрупулезно изучать народные песни. Знания, которые открывались ему

<sup>1</sup> Здесь и далее из бесед автора с композитором, 2004-2006 гг.

при этом, казались неисчерпаемыми, они увлекали его на тот особый путь, который ему предстояло пройти, чтобы, в конце концов, стать таким художником, в творчестве которого заговорили бы глубинные истоки армянской народной и старой профессиональной музыки. “С возрастом я, конечно, приобрел композиторскую технику, но главным для меня оставалась душа мелодии, корни которой уходили в народную музыку”, — говорит он сегодня.

Под руководством Шишияна, Ерванд Ерканян, уже четко осознавший себя композитором, пишет Сонатины для фортепиано, Струнный квартет, Вокально-симфонический цикл “Ереван — 2750”, Камерную симфонию «Խորի և սեր» (“Алтарь и любовь”) для женского хора и камерного оркестра на слова Григора Нарекаци и Фрика, Поэму для виолончели и ф-но, Поэму для трубы и ф-но, Поэму для скрипки и ф-но, “Детский альбом” для ф-но, Камерную симфонию N2 для струнных, с которыми в 1970 году поступает в Ереванскую консерваторию. Эти произведения отличают четкая интонационная фразировка, ясность замысла, элегические настроения и неоклассический стиль.

Что же касается его учебы на скрипке, то и здесь Ерванду Ерканяну очень повезло. Он нашел совершенно неординарного наставника в лице аспиранта Ереванской консерватории Бориса Латера, преподававшего скрипичное мастерство в училище им. Карап-Мурзы. Будучи высоко образованным человеком и музыкантом, переигравшим всю классику, знавшим многие произведения современных русских и европейских композиторов, Борис Латер с увлечением открывал эту музыку своим ученикам. Так, Ерванд Ерканян впервые от Латера услышал о Стравинском и познакомился с его произведениями, в то время как его тогда вообще не исполняли в Советском Союзе. С подачи своего учителя Ерванд не только узнал, но и сам учил и играл многие произведения Онегера, Бартока, Стравинского, Хиндемита, Копленда, Прокофьева, Шостаковича, написанные для скрипки. Чувствуя в своем ученике особую музыкальную одаренность и жадный интерес к знаниям, Борис Латер предоставил молодому музыканту свою музыкальную библиотеку. Они часто вместе играли дуэты, вместе ходили на концерты. Латер с увлечением открывал своему ученику сложную красоту произведений современных композиторов, новаторов XX века, запечатлевших в своих произведениях драматическую нестабильность и глубокий трагизм социальных и политических конфликтов того времени.

Участие в его образовании таких разных по характеру учителей, как А. Шишян и Б. Латер, распахнуло перед молодым музыкантом огромную панораму музыкальных традиций, от глубоких корней национального музыкального искусства до авангарда XX века. Уроки Латера, разговоры с ним о музыке и музыкантах принимали все более углубленные формы, способствуя развитию художественного вкуса, музыкального интеллекта, творческого отношения к исполнительскому искусству, к искусству интерпретации. Уроки же Азата Шишияна направляли Ерванда к народным корням, воспитывали в нем исследовательский интерес, азарт постижения тайн музыкальной самобытности. “В результате, в консерваторию я поступил на два факультета. Вот откуда идет моя композиторская специфика, моя гармония... Поэтому, будучи студентом консерватории, я так открыто увлекся современной композиторской техникой, потому что не боялся потерять связь с традициями своей национальной музыки, я чувствовал их глубоко, в фольклоре и в духовной музыке”, — подытоживает значение своего раннего творческого опыта Ерванд Ерканян.

Молодому Ерванду уже были видны горизонты своей будущей жизни и деятельности. Он решает поступать в Ереванскую консерваторию на композиторский факультет. В то же время не желая разочаровывать своего учителя, Бориса Латера, который, веря в его силы, настоятельно рекомендовал поступать на скрипичное отделение, но еще более своего отца, мечтавшего видеть сына концертирующим скрипачом, Ерванд подал заявление на два факультета — исполнительский и композиторский и, блестяще сдав вступительные экзамены, был зачислен в класс известного концертирующего скрипача А. Варданяна, а по композиции — в класс маститого композитора, профессора Г. Егиазаряна. Надо сказать, что в годы учебы в консерватории Ерванд Ерканян сполна осознал ту глубину и основательность знаний, которые он получил в юности от своих дорогих учителей, и благодарность к ним постоянно живет в его сердце.

### Вступление в жизнь

В классе Г. Егиазаряна учиться было и легко, и интересно. В конфликты с учителем Ерванд не вступал. Он сразу же понял все преимущества учебы у Егиазаряна — композитора, прекрасно знающего музыку прошлых веков, — и классику, и романтизм, и

французский импрессионизм, глубоко, сердцем чувствовавшего самобытную красоту армянской народной песни, народного танца, богатый спектр инструментальных традиций.

Но Ерванд интересуется и новой музыкой, музыкой авангардистов послевоенного поколения. Узнает он ее автономно, в кругу своих товарищей, коллег. Они слушают эту музыку в записях, которые тогда передавались из рук в руки в среде молодых композиторов. В свою очередь, эти записи композиторская молодежь получала от своих коллег — композиторов Москвы и Ленинграда, а порой кое-кто привозил новую музыку из-за рубежа, — тогда уже можно было ездить по линии Союза композиторов на европейские фестивали современной музыки. Этот круг почитателей новой, авангардной музыки XX века в Армении имел своего лидера, им был Тигран Мансурян, уже водивший дружбу с московскими авангардистами — Андреем Волконским и Эдисоном Денисовым. К современному искусству 60-70-ых годов был интерес особый. Оно несло в себе энергию нового времени, способную изменить мир. У всех на устах были имена А.Шнитке, А. Тертеряна, Э. Денисова, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова, Г. Канчели, Б. Тищенко. Н. Сидельникова, как и поэтов той поры, — А. Вознесенского, П. Севака, Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, Р. Рождественского. Бесконечно интригующий мир современного искусства открывали молодые армянские художники во главе с маститым Ервандром Кочаром. Их покровителем и меценатом был мэр города Еревана Григор Асратян — яркая личность нового времени. Искусство 60-70-ых было, с одной стороны, социально направленным, демократичным, обращенным к народу, с другой — закодированным, выработавшим свой эзопов язык, который защищал неофитов этого времени от растерявшегося официоза, истерично воспринимавшего новое и непонятное им искусство. Стиль времени требовал высоты интеллектуального содержания и яркой выразительности воплощения. Лучшим произведениям этих лет была присуща сочетаемость глубокой духовности и острой публицистичности, в чем проявлялась решимость художников участвовать в решении насущных проблем современности. Причем, — сейчас это особенно очевидно, — лидеры советской музыки 60-70-ых годов и европейские авангардисты мыслили и творили в одном направлении. Искусство этих лет выражало принципиально пацифистский дух, оно клеймило развязавших войну, повергших страну и народы в пучину бедствий. Музыка, верная своей природе, романтизировала эти устремления, возвышала подвиг,

оплакивала героев, давала клятву не повторения этих трагедий. Вспомним Andante (третья часть) Второй симфонии Арама Хачатуряна, Andante sostenuto (вторая часть) Первой симфонии Александра Арутюняна, Adagio (третья часть) Симфонии Мирзояна, наконец, пронизанные сплошным *lamento* 13-ую и 14-ую симфонии Шостаковича, его скорбный Квартет N8 “Памяти жертв фашизма и войны”... В этом русле романтизации, обожженной порохом войны, музыка повернулась лицом к широкой слушательской аудитории, интуитивно опираясь на те традиции, которые были любимы и доступны пониманию широких масс. Отсюда обновленная дыханием современности идея *neo*, которая внесла в музыку 60-ых обнадеживающую мотивацию, объединившую и старшее, и молодое поколения... Чтобы быть еще более понятной многонациональной слушательской аудитории, в которую превратился весь мир, музыкальная мысль ищет и находит опору в литературе, в слове, в романских и поэтических образах. Можно сказать, что поэтические тексты, изречения, слова, “идущие из глубины сердца”, руководили в те годы музыкальной мыслью. Вспомним произведения Авета Тертеряна, приобретшие в 60-ых широкую всесоюзную известность, ставшие символами своего времени,— Вокально-симфонический цикл “Родина” (1962), написанный на тексты армянских поэтов Ов. Туманяна, Ов. Шираза, оперу “Огненное кольцо” (1967), в которой драматургия повести А. Лавренева оказалась пронизана драматическими образами поэм Егише Чаренца “Неистовые толпы” и “Сома”... Вспомним Тринадцатую симфонию Шостаковича (1962) для солиста, басового хора и симфонического оркестра, написанную на пять стихотворений Е. Евтушенко (первое — “Бабий яр”), “Поэторию” Р. Щедрина на стихи А. Вознесенского для хора, солиста и симфонического оркестра (1968), А. Шнитке “Три стихотворения Марины Цветаевой” (1965) для голоса и фортепиано и многое другое... И творчество армянских молодых композиторов конца 60 — начала 70-ых было пронизано интенсивной связью со словом, с поэзией, причем не только армянской. Такая направленность вносила в армянскую современную музыку особую речитативную выразительность, стилевое разнообразие, расширяло спектр самобытности. Ведь появились армянские музыкальные интерпретации образов поэзии Японии, Китая, Древней Греции... Обширность мировосприятия этого времени способствовала сближению культур. Ярко вычерченный национальный характер стал интересен всем. Еще более, та самобытная среда, в которой он

родился. А что касается идей музыкального авангарда, в принципе нивелирующего интонационную характерность, то на самобытной почве национальных культур эти идеи получали свою трактовку. Армянская молодая музыка увлеченно идя навстречу разного рода технологическим новшествам, осваивая сериальность, дodeкафонию, пуантилизм, в то же время вместе со всем армянским искусством переживала период открытых подлинных родников своей национальной культуры. Это и помогло армянской музыке избежать острых углов модернизма, его формальных проявлений, излишней символизации выразительных средств новой композиторской техники.

Творчество Ерванда Ерканяна — прекрасный пример этого уравновешенного армянского модернизма. Авангардная композиторская техника, а также идеи нововенской школы были для него символами художественной свободы, которую обрели в те годы советские композиторы, но не примером для подражания. Круг его интересов был гораздо более широк. Из мировой современной музыкальной культуры Ерванд Ерканян с юности особенно выделяет для себя Стравинского и Лютославского. Но он покорен также красотой музыки Бартока, интересуется и изучает творчество композиторов новой венской школы, глубоко проникается новаторскими идеями Авета Тертеряна.

На фольклор Ерванд Ерканян смотрит как на живой документ, отражающий все перипетии исторической судьбы народа, все географические ориентиры его проживания, его сближения и расхождения с музыкальным искусством соседей, одним словом, как на историческую летопись народа. Именно это органическое родство с фольклором, понимание его животворящей силы помогают ему свободно и творчески переосмыслить идеи современного авангарда. А знание истории — античной, армянской, мировой дает ему широкое восприятие *исторического пространства Армении*, где она предстает в художественных соприкосновениях с искусством Древнего Востока, античной Греции, Византии, тем самым объясняя многое в ее самобытности. Это глубокое, целенаправленное осознание связей старого и нового, своего коренного и привнесенного извне удивительным образом гармонизует его композиторское “я”.

Трудно переоценить в этом процессе открытий и узнаваний глубинных традиций своей культуры, в который с увлечением окунулись молодые композиторы 70-ых, работы музыковеда Н. Тагмизяна, посвященные выдающимся представителям сред-

невековой армянской музыки, философам и поэтам — Григору Нарекаци, Нерсесу Шнорали, Ованесу Ерznкаци, всей истории средневековой армянской музыки, а также работы крупных арменоведов, посвященные изучению истории древней и средневековой Армении, выявлению ее исторических и культурных координат. В эти же годы появляются замечательные издания армянской средневековой поэзии и литературы — уникальная по своему масштабу поэтических размышлений “Книга скорби” великого армянского поэта X века Григора Нарекаци, прекрасно изданная одновременно на армянском и русском языках (Ереван, 1977г.), книга средневекового поэта Наапета Кучака “Сто и один айрен” (Ереван, 1976г.), поэтический сборник Константина Ерznкаци (род. около 1250 года в г. Ерznка) “Утренний свет” с предисловием Л. Мкртчяна — составителя этой и других книг, в частности, поэтического сборника Нерсеса Шнорали (XII в.). В 1982 году были изданы также “Басни средневековой Армении”, собранные и переведенные с армянского на русский академиком Иосифом Орбели.

Все эти книги открыли духовный мир армянского средневековья с его богатейшим запасом народной мудрости, с поразительно живым и ярким спектром лирических и романтических переживаний, они приблизили к нам, почти с эффектом зримости, представителей разных слоев многосоставного общества того времени — и одинокого отшельника-поэта, и тонкого лирика-философа, и откровенного эпикурейца, прославляющего радость бытия, и простого крестьянина, живущего в ритме природы и церковного календаря. Эта живая история жизни и творчества потрясающих персонажей армянского средневековья, их поэтические переживания начинают щедро питать образную среду армянской музыки. Так, Тигран Мансурян из сборника “Сто и один айрен” Наапета Кучака выбирает несколько стихотворений и создает прекрасный вокальный цикл “Айрены” для голоса и фортепиано (1967), а Рубен Саркисян на основе поэзии Нерсеса Шнорали пишет оригинальное произведение — “Нерсес Шнорали” для флейты, фортепиано и чтеца (1975). На материале армянских средневековых басен Степан Бабаторсян в эти годы начинает работать над созданием камерной оперы, а Ерванд Ерканян в 1971 году сочиняет драматически насыщенный вокальный цикл “Дивани” на стихи поэта-бунтаря XIII века Фрика, а в 1975 году создает одно из наиболее ярких своих произведений — камерную канту “Кантикль” для четырех сопрано, шести флейт, фортепиано и

ударных, навеянную поэтическим шедевром Нерсеса Шнорали «Цицпил լուս» (“Светозарное утро”). Мы еще вернемся к этому сочинению.

Вообще, открытие фундаментального пласта средневековой художественной культуры для искусства современной Армении имело огромное значение. Оно формировало не только мировоззрение, мировосприятие, но и конкретно саму фактуру современного искусства — его язык и формы. Синтез слова и музыки привнес театральную красочность в вокально инструментальные формы, а гимнический стиль древних монодий словно был создан для философского пространства симфонии. Почти все активно пишущие армянские композиторы сфокусировали в своем творчестве художественный мир средневековья. М. Исраелян пишет в эти годы вокальный цикл на стихи Нерсеса Шнорали, Г. Меликян — Хоры на стихи Григора Нарекаци, Э. Садоян — “Любовные айрены” на стихи Кучака. Облик древней монодии “Песнь благословения” оказывается в основе Первой симфонии А. Тертеряна, старинная акнийская монодия формирует размышления Второй симфонии Э. Аристакесяна, эпическая песня “Мокац Мирза” строит Симфонию Аствацатурияна, облик “Авик” в нетронутом виде, в симфоническом воплощении пропевается в Первой симфонии Эдгара Оганесяна... Эти явные свидетельства возрождения фундаментальных традиций национального искусства широко обсуждаются в музыкальной профессиональной среде.

Надо сказать, что волна возрождения глубинных пластов национальной музыки захватила все композиторские школы того времени. В 1975 году в Москве, на очередном съезде (IV) СК СССР в Большом зале Московской консерватории, одновременно с “Айренами” Тиграна Мансуряна и “Размышлениеми” Александра Аджемяна<sup>1</sup> прозвучал прекрасный цикл молодого грузинского композитора Георгия Члаидзе, тоже ориентированный на возрождение национальной старины, и этот концерт тогда стал одним из самых сильных и знаковых явлений музыкальной жизни. Об этих произведениях и их авторах много говорили и писали.

Казалось бы, на ниве богатейшей русской музыкальной культуры XX века после Стравинского, Шостаковича, Свиридова ничто не могло удивить своей самобытностью, но появился молодой

<sup>1</sup> Аджемян А., Вокально-инструментальный цикл «Ընդեր» на слова средневекового поэта Ов. Тлкуранци для soprano, фортепиано и ударных.

Валерий Гаврилин (1939-2001), и русский слушатель завороженно затаих перед первозданной и мощной природой его музыки. Широкую известность в 60-ые годы в России и за рубежом получили произведения Николая Сидельникова (1930-1992), еще одного самобытнейшего явления в русской музыке второй половины XX века, который считал, что современным может быть только патриотически настроенный художник. Эпиграфом, обобщающим позицию авангарда второй половины XX века, вполне могло стать изречение: все новое — хорошо забытое старое. Но в это “старое” надо было вдохнуть жизнь, идеи,озвучные новому времени, чтобы эти истоки, эти старые традиции дали новые и сильные побеги, способные противостоять космополитическим тенденциям нарождающегося современным обществом глобализма. А это мог сделать только истинный талант.

### На правах Ааратского человека

Первоисточники средневековой поэтической мысли играли огромную роль для Ерванда Ерканяна. Но он углубляется и в еще более отдаленные времена. Его волнуют стимулы того мировоззрения, которые определили путь армянской истории и легли в основу национального художественного мышления, которые соединили на этом пути Армению и Восток, Армению и Запад. В 1973 году, на втором курсе консерватории, Ерванд Ерканян пишет произведение, основанное на библейском сюжете,— Кантату для солиста, смешанного хора и оркестра под названием “Плач пророка Иеремии”. Иеремия предсказывает своему народу жесточайшие наказания за его непослушание и неправедные дела. Почему грозный образ пророка Иеремии так взволновал молодого композитора? Здесь открывается перед нами богатый и сложный мир художника, мыслящего историческими категориями, историческими ассоциациями. Главная тема творчества Ерванда Ерканяна ясно определена — это история Армении. Глубоко интересуясь историей, он постоянно размышляет над местом и ролью Армении в контексте мирового исторического пространства. В этих размышлениях, основанных на очень широком спектре знаний, рождаются смелые аналогии, увлекательные ассоциации. Так и здесь — в страданиях библейского пророка Иеремии Ерканян видит отсвет истории и своего народа. Интересно, что композитор посвятил Кантату “Плач пророка Иеремии” светлой памяти Мартироса Сарьяна. Почему у композитора возникла такая ассоциа-

ция? Ведь пророк Иеремия и художник Мартирос Сарьян — два совершенно контрастных по духу и мироощущению образа... Один — предрекающий человечеству наказания за проступки и безверие, другой — проповедующий эпическое мироощущение, верящий в светлое будущее своего народа. Мне кажется, это посвящение дополняло историю пророка Иеремии с какой-то другой стороны, давало ей позитивную альтернативу; это посвящение как бы говорило: вот такой — вдохновенной и праведной, наполненной трудом и отдохновением, красотой и гармонией, должна быть жизнь человека, какой она изображена на картинах великого Сарьяна и какой она предстала в жизненном воплощении самого Мастера... И не это ли проповедовал сквозь гром своих проклятий пророк Иеремия?! В картинах Сарьяна, в его повседневной и творческой жизни композитор прочувствовал главное — величие Библии, ее актуальность...

После Кантаты “Плач пророка Иеремии” композитор пишет сочинение “Ерг Ергоц” (1973), опять же, вдохновленное библейской тематикой. На этот раз в основе сочинения библейский текст книги “Песнь песней Соломона”, книги ликующей, прославляющей любовь.

Для композитора не представляло вопроса на чем построить музыкальный материал. Будучи внимательным читателем Ветхого Завета, ощущая в себе глубокие корни прародителей, запас исторической памяти, он читал Библию с чувством обоснованной приобщенности ко всем библейским историям. Музыка как бы сама вырастала из текстов и образов Библии. На страницах Библии, то и дело называются музыкальные инструменты, упоминаемые также и в греческой мифологии. Это — флейта, рог (духовой инструмент), лира, кифара ( античный щипковый инструмент типа лиры, но более тяжелый и крупный), арфа, лютня, разные бубны. Кроме того, эти инструменты упоминаются и в древних армянских книгах, изображаются на барельефах храмов, на страницах манускриптов. Они — прообразы тех самых инструментов, на которых сегодня играет европейский оркестр. Вот они и засигнали в воображении композитора, ожили в инструментальном ансамбле “Ерг Ергоц” (“Песнь песней”), который как бы спонтанно сложился из флейты, английского рожка, двух тромbones, арфы, фортепиано и ударных, сопрано итенора. “Вокальные партии основаны на лаконичных попевках и их комбинациях, благодаря чему достигается определенный архаичный колорит, по-видимому, входящий в намерения автора,— пишет А. Аревшатян.— Этому

способствует также своеобразный состав ансамбля — отсутствие струнных, преобладание шипковозвеняющего, ударного и духового звучания<sup>1</sup>.

А форма “Ерг Ергоц” сложилась из 8 песен, которые пелись попеременно, как бы отвечая друг другу. Он и Она пели о своей любви. Следуя своей задаче создать атмосферу влюбленности как неожиданно и негаданно настигающей стихии, все изменяющей вокруг, дарящей неземные переживания, композитор сосредотачивает свое внимание на том, как слова любви переплавляются в мелодию. Он настигает тот момент, когда взволнованная речь переходит в музыку, добиваясь того равнодействия слова и мелодии, которое присутствует в народных песнях. Собственно, свою композиторскую задачу Ерканин точно определил словом — “*ергутюн*”, то есть *творение песни*. И не только песня, но и инструментальный ансамбль также несет в себе этот момент сиюминутного творения. В этот спонтанный процесс творения, в котором есть и неосознанная эмоция, и нечаянный возглас, и отзыв подсознания, включается также и слушатель. Здесь все — отражение чувств. Что касается инструментального ансамбля, то веришь, — когда-то, в очень давние времена, он мог бы звучать приблизительно так. А что касается фортепиано, то пусть оно не смущает нас, у него тоже были прототипы, тот же армянский канон, или античная кифара (тип лиры) или разновидности лютни (ситар, гитара, мандолина, банджо и т. д.). В “*ергутюне*” “Ерг Ергоца” слышно шуршание древних манускриптов, взрывной, языческий темперамент, это — озвученная древняя фреска, оживший барельеф, это библейская история любви, которая объединяет всех и вся. В то же время в этом произведении композитор возрождает традиции древних армянских тагов как жанра, родившегося из поэтических строк, переведенных в мелос. Он удаляет ретроспекцию своего воображения в глубину традиций и передает это ощущение нам. Приходится удивляться тому, как молодой композитор — ему тогда было всего 22 года! — был свободен и независим в искусстве композиции. Над ним не довлеши никакие догмы, он не старался быть современным, он писал со знанием опыта тех традиций, наследником которых он себя ощущал...

<sup>1</sup> Аревишатян А., Музыка для камерно-оркестровых составов. 70-80 гг. Сб. статей “Армянское советское искусство на современном этапе”. Ереван, 1987, с. 155.

Почти одновременно с работой над Кантатой “Плач пророка Иеремии” и вокально-инструментальным циклом “Ерг Ергоц” Ерванд Ерканян сочиняет произведение, полное безыскусственного обаяния. Это “Три обработки народных песен для женского хора и симфонического оркестра”. Это уже другое русло творчества и другой мир, — здесь властвует народная песенная стихия. Композитора объединяет с этим миром глубокая генетическая связь. Он живо чувствует природу народной песни, ее приложимость к конкретным фактам и событиям народной жизни и ее поэтическую высоту.

“Три обработки народных песен для женского хора и симфонического оркестра” стали первым большим сочинением Ерванда Ерканяна, исполненным публично. Это было в 1973 году на юбилейном Пленуме Союза композиторов Армении. Произведение было встречено очень тепло. Надо сказать, что обработки народных песен — жанр традиционный для армянской новой профессиональной музыки. По всем параметрам, камертоном этого жанра в армянской музыке является Комитас. Его обработки начались уже с практики записей этих песен, где он, по его неоднократным признаниям, отторгал от нее все чужеземное, несвойственное духу армянской народной песни. Эту устремленность к чистоте воспроизведения народного мелоса, к почти исследовательскому проникновению в природу народной песни, а также в возвышенный мир духовных монодий воспитывали в себе и выразили многие армянские композиторы. “Три обработки народных песен для женского хора и симфонического оркестра” Ерванда Ерканяна стали блистательным вхождением молодого композитора в сферу этого ответственного жанра. Этим сочинением композитор открыл чрезвычайно важную главу в книге своего творчества, которую будет впоследствии постоянно пополнять замечательными образцами, дарящими слушателю живое ощущение встречи с чистыми родниками народного творчества.

Спустя два года молодого композитора ждал новый успех. На масштабном Международном фестивале “Закавказская весна”, который состоялся в 1975 году в Тбилиси, большое место было отведено молодым композиторам. Камерные произведения группы молодых армянских композиторов — Т. Мансуряна, Л. Чаушяна, А. Зограбяна, Э. Айрапетяна, Р. Саркисяна и других прозвучали в отдельном концерте. А в большом симфоническом концерте, в исполнении Оркестра радио и телевидения Армении под управлением Рафаэля Мангасаряна прозвучали два фрагмента из балета

“Орест” Ерванда Ерканяна. В зале сидели известные лица все-союзной музыкальной элиты, множество иностранных гостей, представители крупных издательских фирм. “Музыка длилась всего 5 минут, — рассказывает композитор. — Но этого было достаточно, чтобы я стал исполняться в Европе и вошел в каталог издательства “Sikorski”<sup>1</sup>. Музыка балета отличалась импрессионистическим изыском, ювелирной композиторской работой и была по достоинству оценена слушателями. Оркестр, в котором “солировали” инструменты деревянной группы — флейты, гобои, а также арфа, буквально пленял слух.

Летом 1979 года это произведение Ерканяна и другие услышал в записи известный польский композитор Кшиштоф Мейер. В то лето он с семьей отдыхал в Доме творчества “Дилижан” и проявил большую заинтересованность в знакомстве с армянской музыкой. Здесь он общался со многими армянскими композиторами, слушал их музыку. По возвращении в Польшу Кшиштоф Мейер написал обстоятельную статью, опубликованную в журнале “Музыкальная академия” (Краков), в которой выделил несколько имен и подробно описал свои впечатления. Вот что он писал о музыке Ерванда Ерканяна: “Большое впечатление производит произведение Ерванда Ерканяна “Кантickle”. Это одночастная композиция, в целом созерцательного настроя, написанная для необычного вокально-инструментального состава: четыре сопрано, шесть флейт, фортепиано и ударные. Музыка тонкого настроения не имеет стилистических аналогий; это сугубо личное высказывание, полное индивидуальной и единственной в своем роде прелести. Молодой композитор (род. в 1951 г.) — уже зрелый художник. Его партитура может служить примером для других молодых творцов: примером экономии, бережливости и стилистической однородности. Те фрагменты, в которых участвуют только флейты, своей инструментальной краской напоминают Интерлюдию “Requiem Canticles” Стравинского. В заключительном эпизоде, где хор речитирует на фоне застывших звучий, вспоминается Постлюдия из того же сочинения Стравинского. Разумеется, это свободные ассоциации, речь не идет о прямых влияниях... Это одна из любопытнейших работ композиторов молодого поколения, какое мне удалось слышать в последнее время.

Сюита из балета “Орест” того же композитора также является сочинением необычайно любопытным. Если бы возможно было охарактеризовать произведение в двух словах, следовало бы опре-

<sup>1</sup> Из беседы с автором, 2004г.

делить его так: индивидуальность и зрелость. Индивидуальность и независимость музыкального языка Ерканяна видны в каждой фразе, в каждом элементе этой работы. Ее красота, несколько суровая, приводит на память партитуры старинных мастеров: нет ничего ненужного, поверхностного и рассчитанного на эффект. При этом привлекает зрелость и уверенность автора во владении оркестровой палитрой. Хотелось бы подробнее познакомиться с музыкой этого композитора”<sup>1</sup>.

Партитура балета “Орест” так и осталась неподъемной для нашего Театра оперы и балета, как и партитура другого балета Ерканяна “Царь Эдип”. Но в характере Ерванда Ерканяна рано проявилась способность быть независимым от исполнительских судеб своих произведений. Он всегда на шаг впереди уже созданного, его увлекают новые планы, он постоянно расширяет поле своей деятельности, руководствуясь своим кредо “познать как можно шире, участвовать во многом”. И жизнь открывает ему широкие возможности, которые шли навстречу его профессиональным интересам. Его женой становится Анна Аревшатян, музыковед, дочь известного историка Сэна Аревшатяна и специалиста по древней армянской литературе Кнарик Тер-Давтян, чей дом становится для него кладезем новых знаний. А в 1974 году Ерванда Ерканяна приглашают работать в качестве научного сотрудника в Институт искусств Академии Наук Арм. ССР сам директор института, академик Рубен Зарян. Ерванд Ерканян становится помощником известного музыковеда-теоретика, профессора Ереванской консерватории Роберта Аршаковича Атаяна, возглавившего тогда проект Академического издания трудов Комитаса.

“Я снова погрузился в изучение трудов Комитаса, расшифровывал его записи, перезаписал его фортепианные произведения, которые вошли в V том,— вспоминает Ерванд Ерканян.— Еще я работал над тремя томами этнографических песен, записанных Комитасом, и над записью Патарага, вошедшего в отдельный том. Это были мои университеты. Я обогатил и уточнил свои знания о Комитасе. Меня бесконечно волновало особенное, чуткое отношение Комитаса к народной песне”. Одной из главных кульминаций творчества Ерканяна в этот насыщенный новыми знаниями период стало создание Кантаты “Кантикль” (в переводе —

<sup>1</sup> Кшиштоф Майер., Глазами зарубежных гостей. “Музыкальная культура Армении — явление поразительное”.— Жур. “Армения сегодня”, 1980, N2.

духовное песнопение). Это произведение, вспыхнувшее вдохновением от экстатических строк шаракана Нерсеса Шнорали “Свето-зарное утро”, обернулось своего рода откликом, медитацией на голос поэта, славящего Свет. И зазвенели флейты, вторя четырем женским голосам, дробно рассыпались ударные, воздух пронзили звуки, напоминающие роговой оркестр, и фортепиано придавало этой музыкальной картине особую эксцентрику. Ясно, что тайные и явные намерения автора направлены к цели воспроизвести картины далекого прошлого. Вдохновение как бы отворяло слуховую генетическую память, и реальные, записанные в партитуре звуки несли в себе знания из далекого прошлого. Композитор явно стремился представить себе, как звучала музыка в эпоху Нерсеса Шнорали в обширном киликийском пространстве, и в “Кантикле” убедительно находит ее эквивалент. Он почти уверен,— армянская музыка прошла бы путь аналогичный музыкальной культуре Западной Европы, если бы Киликия сохранилась, и к этому были все предпосылки... “Сочиняя это произведение,— рассказывал композитор,— я исходил из того, что у нас прервалась нить культурного развития, и мне хотелось средствами инструментария воссоздать облик цветущей Киликии. Я всегда любил историю и считаю, что художник должен стремиться познать культуру своего народа как можно глубже... Если твоя история древняя, исчисляется несколькими тысячелетиями, то ты должен работать и как археолог тоже, ты должен в нее углубляться. История всегда есть способ узнать глубже себя, свой народ...”<sup>1</sup>.

В Институте искусств, где в середине 70-х молодой композитор работал в качестве научного сотрудника, он знакомится с известным музыковедом, доктором искусствоведения Никогосом Тагмизяном, исследователем армянской средневековой музыки. Стыковка их интересов оказывается очень плодотворной. Вот тогда-то и возникает у Ерванда Ерканяна замысел создания сценического произведения на основе известной армянской эпической песни “Мокац Мирза”. Либретто пишет Никогос Тагмизян, а Ерванд Ерканян погружается в изучение музыкального материала,— это и сама эпическая песня “Мокац Мирза”, записанная Комитасом, и этнографические сборники народных песен, собранные и записанные Комитасом, Сп. Меликяном, М. Тумаджяном. Произведение пишется для смешанного хора и оркестра народных

---

<sup>1</sup> Из беседы с автором, 2006г.

инструментов. Композитор избирает жанр оперы-балета, предполагая яркую и красочную постановку в стиле фольк-оперы.

Эпическая песня "Мокац Мирза" повествует о трудных, трагических временах армянской истории XVI века. Смелый и отважный князь Мокский, Мокац Мирза — защитник народа, его любимец. Приревновав к широкой популярности князя, наместник завоевателей, эмир Мир-Махмуд коварно заманивает его в свой дворец и убивает. Умирает и жена Мокац Мирзы — Ал-Хатун. Народ горестно оплакивает своего могучего защитника. Чувствуя свое сиротство, в ожидании страшных событий, народ, фактически, оплакивает свою участь.

Авторы либретто, однако, вносят в сюжет эпической песни существенное изменение. "Во всех сохранившихся вариантах песни финал глубоко трагичен и заканчивается плачем над могилами Мокац Мирзы и красавицы Ал-Хатун, покончившей с собой после смерти мужа,— пишет А. Аревшатян.— Ерканян же переосмысливает финал этой истории: после оплакивания и погребения Мокац Мирзы народ передает меч отца юному Бабаджану. Действие заканчивается сценой торжественной клятвы Бабаджана отстоять свободу и счастье своего народа"<sup>1</sup>.

Композитор изменяет концовку народной песни и ее сюжета, потому что эпическую песнь "Мокац Мирза" он осознает не только как героическую страницу далекой истории, но и как некий перманентный сюжет, возникающий в жизни армянского народа на всех этапах его истории, вплоть до сегодняшнего дня. Трагизм темы песни "Мокац Мирза" переосмысливается и вводится в другую эмоциональную ситуацию, просветленную природным оптимизмом народа. Так возникает новый финал,— оплакивая своих героев, свои потери, народ находил в себе силы жить дальше и надеяться на лучшее.

Надо сказать, что это первое сценическое произведение в истории современной армянской музыки, написанное для народных инструментов и певцов народной традиции. Оно вызвало большой интерес со стороны музыкальных коллективов радио и телевидения Армении. В 1982 году был специально для записи этого произведения организован большой творческий коллектив, куда вошли Ансамбль народных инструментов радио и телевидения им. А. Мерангюяна, работавший тогда под руководством М. Бег-

<sup>1</sup> Аревшатян А., Из аннотации к пластинке. "Мелодия", 1984, М10 45731 004.

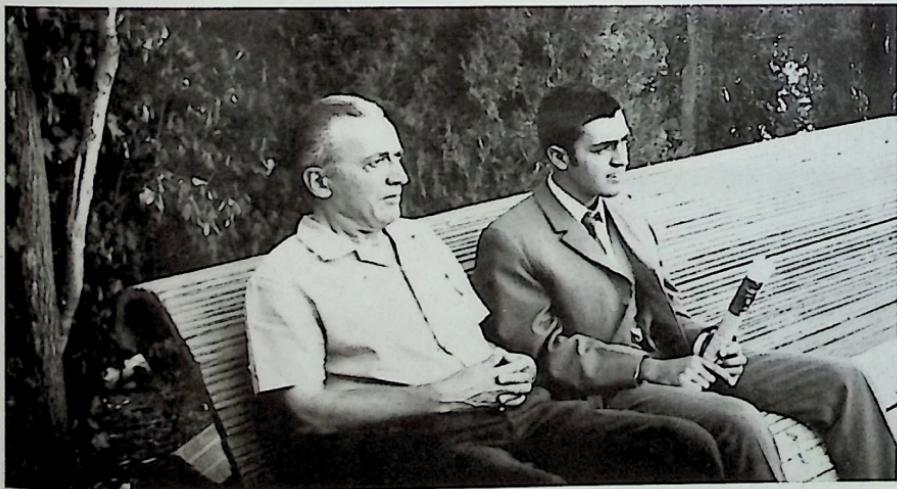
ларяна, Камерный хор Гостелерадио, руководимый А. Топикяном, солисты Ов. Бадалян и А. Восканян, и фольк-оперы "Мокац Мирза" была записана в фонд Армянского радио. На основе этой записи в 1983 году американская фирма "Golden Age Recording" в Вашингтоне выпустила пластинку, а спустя год вышла пластинка Всесоюзной фирмы "Мелодия". Сценического воплощения произведение Ерканяна так и не получило. Но пластинки с записью фольк-оперы "Мокац Мирза" приобрели мировую известность.

Подытоживая сделанное композитором с 1973 по 1983 годы, бросается в глаза его удивительное умение творить в разных композиторских стилях, погружаться в атмосферу далеко отстоящих друг от друга времен и разных культур. Древнегреческий театр, библейские сказания, эпические песни средневековой Армении, фольклор — вот широкий круг тех традиций, которые питают его творческое воображение. На мой вопрос, заданный намного позже, конкретнее, в 2005 году, — каким образом в его творческих замыслах сочетались и сочетаются почти одновременно столь разные темы, композитор сказал: "74–78 годы... Да, я написал за это время балеты "Орест" и "Царь Эдип", начал работу над фольк-оперой "Мокац Мирза". Параллельно. Но это было для меня естественно, трудностей не представляло, поскольку я так привык работать, так мыслить — и в сторону народных традиций, и в сторону традиций композиторского искусства. Так же и армянская история соединяет в себе разные стороны, разные традиции, здесь и средиземноморская культура — Римская империя, Древняя Греция, здесь и коренная Армения, здесь и Восток..."

— А что для тебя означает художественная культура? На этот вопрос Ерканян отвечал с удовольствием и пространно, чувствовалось, что он выражает очень важную для себя мысль, которая, может быть, является домinantной идеей его творчества: "Художественная культура — это прежде всего государственная цивилизация, а искусство должно быть ответом, или выражением этой цивилизации. В соответствии с исторической судьбой нашего народа для меня становятся важными обнаружение духовных связей с прошлым, установление этих временны'х связей. Ведь наши духовные ценности находятся в прошлом, в глубине веков, в глубине истории. Ведь мы никогда не имели тенденции распространяться по поверхности, а имели тенденцию углубляться в корни нашей истории, нашей цивилизации.



Ерванд Ерканян – студент  
музыкального училища  
им. Кара-Мурзы. Ленинакан,  
1968г.



Ленинакан (Гюмри). Ерванд Ерканян со своим  
учителем Азатом Шишияном. 1969г.



Ленинград. Лауреаты Всесоюзного  
конкурса молодых композиторов. 1975г.



С композиторами Ф. Караевым и И. Барданашвили. Баку, 1981г.



Вена. Ансамбль "Тагаран"  
у Мхитаристов. 1990г.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ ՄԱՅՈՐԻՏԱՅԻՆ ՄԱՅՈՐԻՏԱՅԻՆ  
Կիրանամի Երանական Կարգութիւն

ՀՐԵՎԵՐՈՒԹՅՈՒՆ  
ՏԱՐԵԿԱՆ ԵՐԱԺԾՏԱԿԱՆ ԵՐԵԿՈՆԵՐԻ  
Նախարարութեանը՝  
Գերաշնորհ ԳԵՂԱՄ Վոդ ԽԱԶԵՐԵԲԱՆԻ  
(Առաջընդ կրտսել Հայոց Քաղաքացիներին)

Մասնակիութեան  
—Մատրիկալ հնագոյն երաժշտութեան համարից —Գորած երազանութիւն  
Չորականութեան անսակոյից —Հայութանեն սննդապահութիւն  
Գեղարվեստական զեկագործ եւ իմրազար ԵՐԻՒԱՆԻ ԵՐԿԱՆԵՆ  
Հինգշաբթի 22 և Ուրբար 23 Մայիս 1987, երեկոյան ժամը 8:30ին,  
Գլուխութ Ամերիկան Համալսարակ խեմելի Հոլի Մլ.

ՀՐԵՎԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Пригласительный билет на  
концерт музыкальных коллективов  
“Амазгайин”. Худрук. и дирижер  
“Ерканян. Бейрут, 1997г.



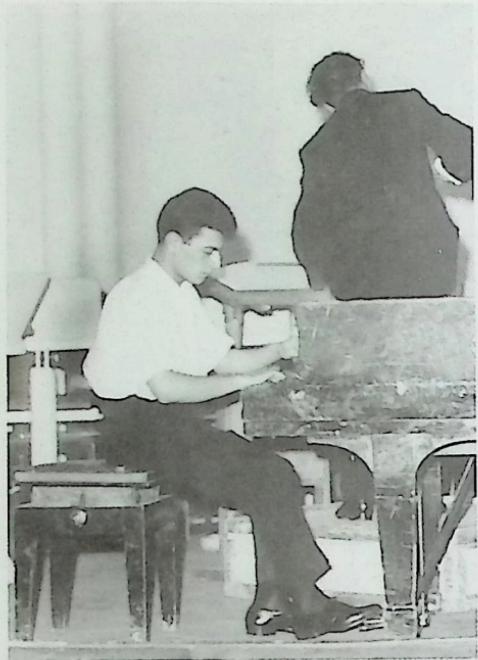
С выпускниками колледжа им. Барсега Каначяна в Бейруте. 2006г.  
Справа 6-ая – дочь Барсега Каначяна.



После концерта вокального ансамбля Гегардского монастыря.  
Ереван, 2009г.



Вручение Государственной премии Армении, 2010г.



У рояля Л. Чаушян. Премьера  
Фортепианного концерта №1.  
Гос. симфонический оркестр  
Армении. Дирижер В. Айвазян.  
1964г.



Л. Чаушян. 1981г.



С родителями и сыном. 1981г.



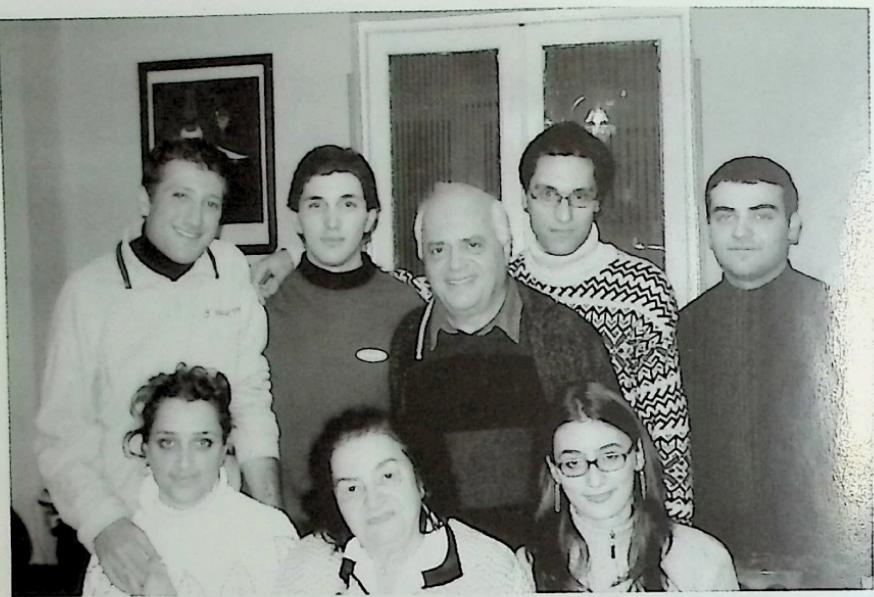
С Ереванским струнным квартетом в Таллинне.  
После исполнения Квартета N2. 1982г.



С А. Худояном, Э. Мирзояном, Т. Хренниковым и Г. Сараджевым. 1983г.



С супругой Гоар и детьми – Аннаит и Александром. 1995г.



Со студентами и аспирантами своего класса. 2008г.



С Эдвардом Мирзояном.



Отец Ваграма Бабаяна  
– Оган Арсенович Бабаян. 1927г.



Мать композитора  
– Нушик Левоновна Бабаян. 1941г.



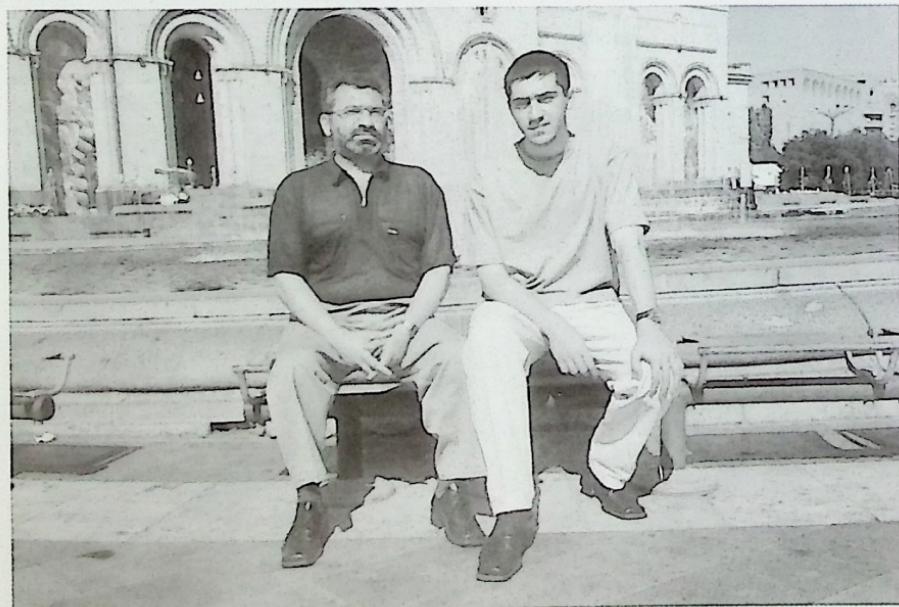
Арсен, Ваграм и Наталья  
Бабаяны. 1951г.



В. Бабаян в период  
войинской службы. 1974г.



Первый фестиваль музыки Ваграма Бабаяна в Ереване. 1998г.



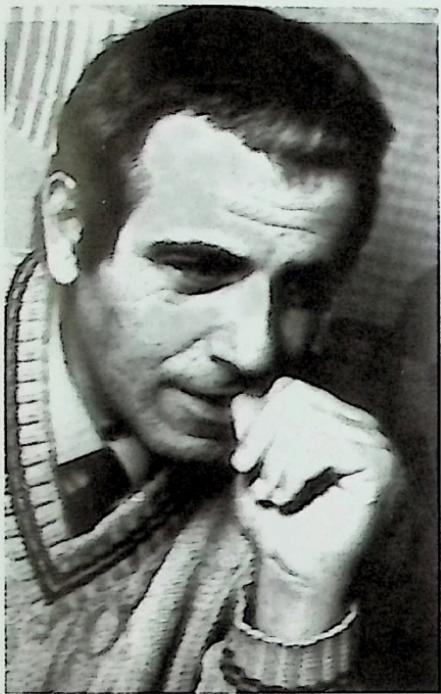
С сыном Миграном Бабаяном. 2001г.



В. Бабаян в Вене. 2001г.



У Оперного театра во  
Франкфурте-на-Майне. 2001г.



Творческое раздумье.

Рубен Саркисян и Левон Чаушян  
у Оперного театра.

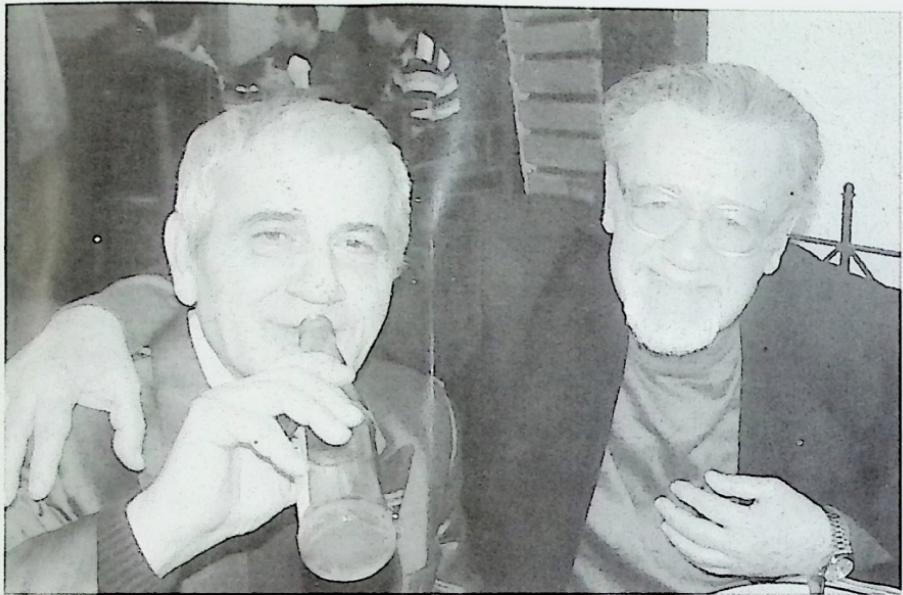




Р. Агаронян, Р. Саркисян, И. Золотова, С. Сафонова.



С Е. Ерканяном и В. Бабаяном.



С М. Вартазаряном, после присуждения Гос. премии РА. 2008г.



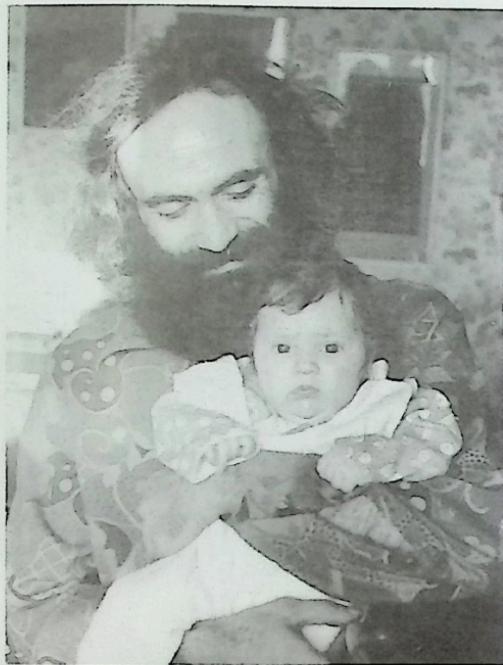
С Э. Мирзояном после присуждения Гос. премии РА. 2008г.



Группа Лауреатов Гос. премии РА с



Собака по кличке Сево тоже хочет познакомиться. Диличан, 2009г.



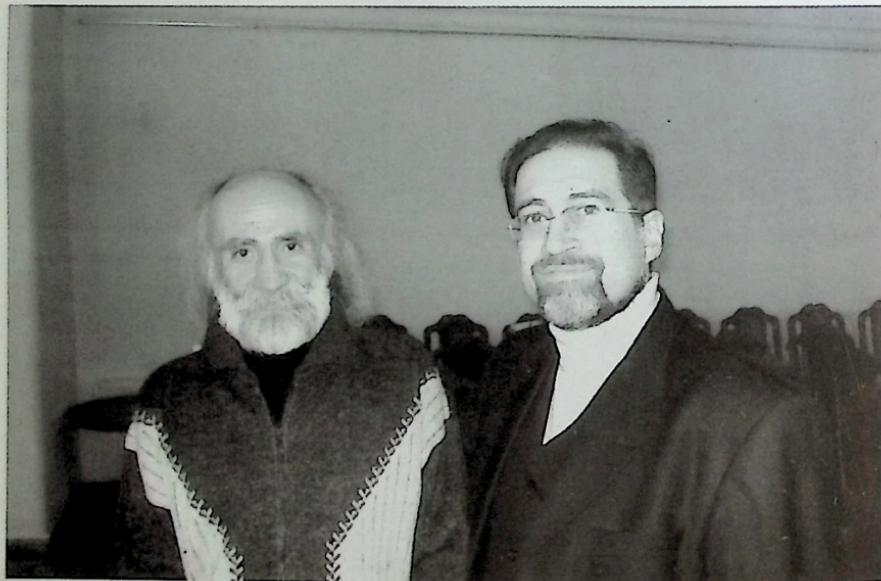
Д. Сакоян с дочкой Анной.



С женой Аллой Белубекян.



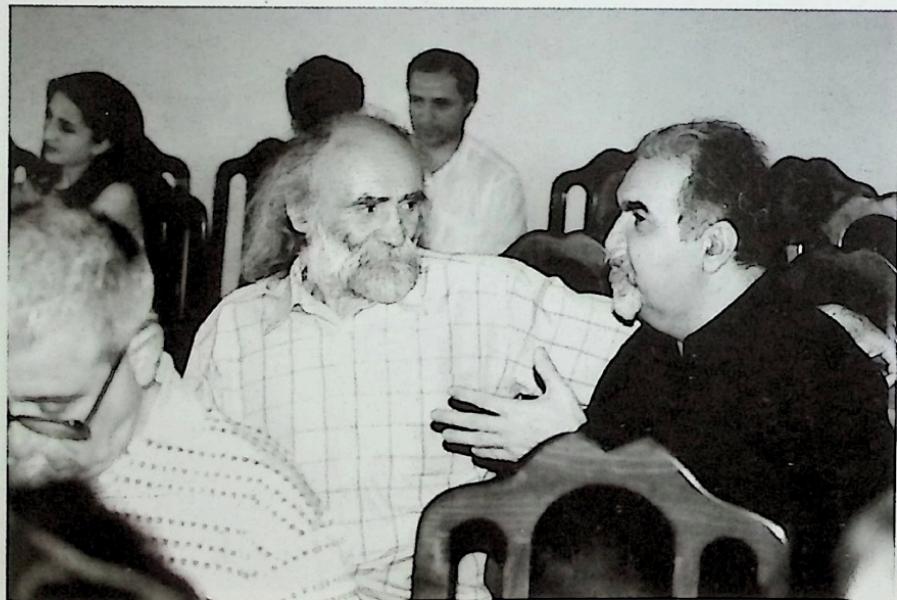
С врачом-кардиологом Каринэ Арутюнян.



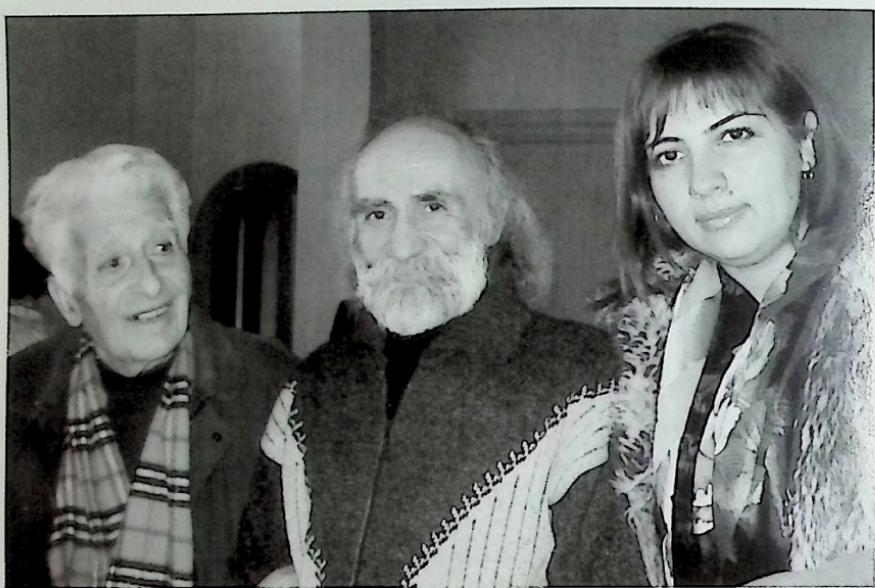
Д. Сакоян и А. Талалян.



После исполнения виолончельной сонаты.  
Композитор, Карине и Арам Талаяны.



С Виктором Хачатряном.



Э. Мирзоян, Д. Сакоян, А. Арутюнян.



Певица Лусинэ Маркосян, Д. Сакоян и художественный руководитель ансамбля "Тагаран" Седрак Ерканян.



Армянская музыкальная ассамблея.



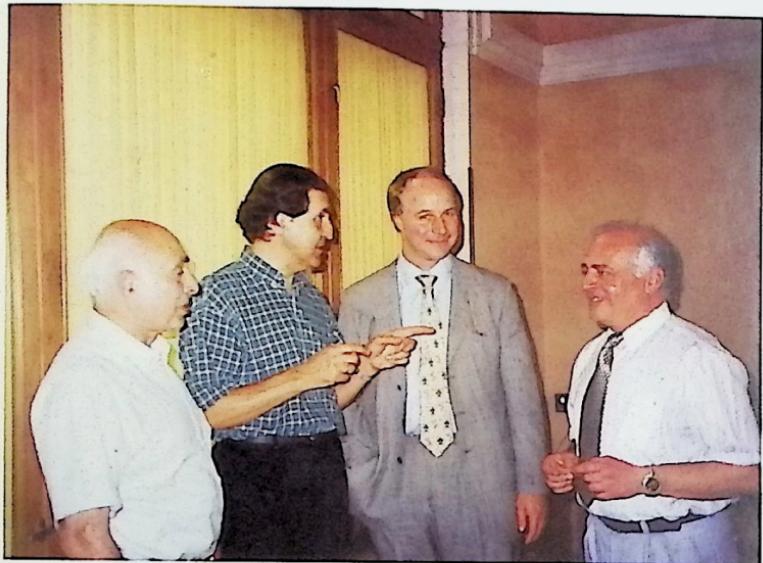
Г. Суджян, В. Бабаян, Л. Григорян, Е. Еркянян, М. Рухян,  
Л. Чаушян. Г. Арутюнян и Р. Галичян. 1997г.



Р. Саркисян рассказывает...



Играет Виктор Хачатрян.



Р. Галичян, Л. Чилингиран, посол Великобритании в Армении Тимоти Джонс и Л. Чаушян на конкурсе молодых скрипачей, альтистов и виолончелистов им. Л. Чилингиряна. Ереван, 2002г.



М. Рухкян, Э. Мирзоян, Е. Kochikyan, И. Тигранова на открытии музыкальной школы им. Авета Тертеряна. 2004г.



А. Сарьян, А. Аревшатян, М. Рухян, Р. Саркисян, И. Золотова. 2008г.



После концерта болгарской современной музыки.  
Л. Чаушян, А. Талалян, Дж. Варданян, В. Заимов, Л. Агабабян,  
М. Шагинян, Л. Мхитарян, Й. Гошев. Ереван, 2009г.

Отсюда и возникновение особой армянской психологической программы, нацеленной на прошлое, на историю. Ведь Армения и ее история глубоко самобытны. Думая в этом направлении, понимаешь, что Армению невозможно присоединить ни к Востоку, ни к Западу. Это самобытная, исключительно самостоятельная цельность, которую Костан Зарян называл “Арааратским пространством”, а человека, живущего в этом пространстве,— “Арааратским человеком”. Поэтому вот в этом постоянно длившемся состоянии нахождения между Востоком и Западом, а в древности — между разными народными и государственными образованиями, населяющими Армянское нагорье и соседствующими с ним было важно выяснить для себя, в какой мере мы относимся к тем или другим, а по большому счету — к Западу и к Востоку.

Период язычества в Армении не оставил почти никаких памятников, кроме храма в Гарни, относящегося к I веку нашей эры. Где они? Они стерты тем противостоянием, которое разделило мир на Запад и Восток, и это разделение происходило на территории Древней Армении. Это было кровавое разделение мировоззрений, стенка находила на стенку, и под ногами этого противостояния лежала Армения.

Решение принятия христианства для Армении носило чрезвычайно самостоятельный характер. Решалась судьба “Арааратского человека”. Он выбрал свою судьбу, чтобы сохранить свой архетип”.

### Зрелость

Период зрелости наступает в жизни человека тогда, когда возникает чувство ответственности не только за себя и своих близких, но и за поколение, следующее за ним. Когда горизонт видения расширяется и будущее теряется в удаляющейся перспективе, которую хочется не только разглядеть, но и подкорректировать. Молодое поколение....— Что нового оно принесет в профессию, которой отдана твоя жизнь? Вопрос, спонтанно возникающий на грани каждой смены поколений. Еще вчера они ходили в молодых, по поводу которых волновались их учителя. Сегодня от них зависит,— или не зависит? — будущее армянской музыки. Начало этому периоду в жизни Еркания положило предложение его педагога Г. И. Егиазаряна стать ассистентом у себя на кафедре композиции. Это было в 1975 году, когда ему исполнилось всего 24 года. В качестве ассистента Ерванд Ерканиан с увлечением про-

работал до 1978 года, а с 1979 года стал преподавать теорию музыки и полифонию на композиторско-теоретическом факультете. В 1989 году Ерванду Ерканяну было присвоено звание доцента Ереванской консерватории, по тем временам очень почетное звание, говорящее о высокой квалификации. Это десятилетие, посвященное новой деятельности, педагогике, отмечено также и большими творческими удачами, граничащими с открытиями новых музыкальных перспектив в армянской современной музыке.

В конце 70-ых Ерканян приступает к работе над своей Второй симфонией (в 1977 году была написана Первая симфония, которая называлась “Интропекция”) для большого симфонического оркестра, хора и чтеца. Симфония создается как программное сочинение, с проекцией на театрально-музыкальное действие. Симфония пишется по прочтении “Истории Армении” Мовсеса Хоренаци. В центре внимания композитора мифологический сюжет о непримиримой вражде двух титанов, двух предводителей — Айке и Бэле. Победа Айка над Бэлом в армянской мифологии считается началом армянской истории. Симфония так и называется — “Айк и Бэл”. Композитор так комментирует композицию своей симфонии. “В симфонии несколько участников: чтец — комментатор, летописец, историк, это образ Мовсеса Хоренаци; хор — народ, участник событий; оркестр — это я”. Чтец, в сопровождении оркестрового звучания, читает строки из трудов Мовсеса Хоренаци. Интонационная лексика армянского языка, чувственного и в то же время монументального, откладывает свой отпечаток на всю симфонизацию произведения, его драматургию, на формирование тематического материала, который строится на слиянии народной песенности и духовных монодий. Все это придает произведению эпический характер. Симфония Ерканяна строится в русле традиций эпического программного симфонизма в синтезе с каннатно-ораториальными жанрами, в те годы очень распространенными в советской музыке. Возвышенная аура вокально-симфонических произведений была востребована широкой демократической аудиторией и даже стала традиционной. Широкий опыт освоения этого жанра обогатил симфонические формы, расширил параметры синтеза симфонической традиции, внес в нее театрально-мистериальные черты. Вторая симфония (1978) Ерканяна — яркий пример этой тенденции. Читаемый, на протяжении всей симфонии текст из “Истории Армении” Мовсеса Хоренаци привносит в музыку приподнято-патетические интонации. В то же время этот прием придает симфонии определенную тяжело-

весность. Такие большие, многосоставные симфонии эпического склада всегда были и остаются проблемными для исполнения. Премьера симфонии Ерканяна "Айк и Бэл" состоялась в 1980 году, в Большом зале Армфилармонии, в дни очередного Пленума СК Армении в исполнении Государственного оркестра радио и телевидения под управлением главного дирижера оркестра Р. Мангасаряна. Больше она не исполнялась.

В 1980 году Ерванд Ерканян вновь возвращается к греческой тематике. На этот раз его вдохновляют не античные трагедии, как было в прошлом, не театр Древней Греции, а античная философия, суммирующая в себе разнообразную проблематику. Стимулом "возвращения" к древним грекам стало его знакомство с произведениями известного авангардиста греческого происхождения Яниса Ксенакиса. Ерванд Ерканян рассказывал Г. Г. Тигранову, писавшему историю армянского музыкального театра, следующее: "Я увлекся его (Ксенакиса — М. Р.) прогреческими музыкальными фантазиями, его произведениями — "Эонтой", "Питопрактой", "Ахорипсимом", "Акратой" и "Медеей", в которых композитор на основе своего стохастического метода (вероятностной музыки — М.Р.) и точных математических формул пытался применить в музыке теорию древнегреческих натурфилософов и, в особенности, числовую теорию Пифагора и Парменида. Внешне, казалось бы, очень свободная, но внутренне жестко упорядоченная композиционная система Ксенакиса, так же, как и внешне строго каноническое, но внутренне совершенно раскованное мышление позднего Стравинского, — все это в своем переплетении довольно длительное время держало меня в сфере своих влияний, став для меня своеобразной школой"<sup>1</sup>.

80-ые годы отмечены ярким расцветом камерно-инструментальной музыки в музыкальном пространстве бывшего Союза. Навстречу друг другу устремились композиторы и исполнители. Камерно-инструментальные ансамбли, начиная с трио до камерных оркестров, стали особенно востребованы в музыкальных фестивалях, в разных камерных концертах. И у композиторов возник большой интерес к оригинальным инструментальным составам. Дирижеры и художественные руководители ансамблей и камерных оркестров, со своей стороны, стимулировали это камерно-инструментальное направление, заказывая композиторам музыку.

<sup>1</sup> См. Тигранов Г., Армянский музыкальный театр, том 3. Ереван, Изд. "Советакан грох", 1988, стр. 93-94.

Так, в начале 80-ых, руководитель и дирижер очень известного в те годы Ансамбля солистов ГАБТ Александр Лазарев заказывает Ерванду Ерканяну музыку для своего коллектива. Состав его ансамбля — струнные и духовые по одному, плюс — арфа и ударные. Композитор в это время был увлечен изучением разных направлений древнегреческой философии, в частности, телеологическими<sup>1</sup> идеями. Получив заказ, он решил написать произведение, отражающее его увлечение историей этого философского направления. В 1983 году Ерканян пишет инструментальное сочинение “Интенция”, а в 1985г. — “Энтелехию” для 15 инструментов. *Интенция — термин схоластической философии, обозначающий на-мерение, цель, направленность сознания, мышления на какой-нибудь предмет. А энтелехия в философии Аристотеля является телеологи-ческим понятием достижения цели, которая осуществляется нема-териальным деятельным началом.* Эти сложные многомерные философские понятия, осмыслиенные философами Древней Греции, становятся темами музыкальных размышлений Ерканяна.

Можно ли Ерванда Ерканяна назвать музыкальным историком или музыкальным философом? Этот вопрос звучит все более настойчиво по мере изучения его творчества. Ясно одно, что история для него конкретна и документальна, как для профессионального историка. Кроме того, историческое прошлое содержит знания, идеи, не только составляющие основу современной цивилизации, но и бросающие свет далеко вперед, оберегающие современный мир от тотального прагматизма. Конечно, такой последовательный и глубокий интерес к всеобщей истории был спровоцирован глубоким интересом к истории своего народа. Но это, одновременно, открывало ему взгляд и на историю сопредельных народов и стран, где Греция занимала особенно важное место. Что касается философии, то изучение этого предмета постоянно сопутствовало его творчеству. Философия объясняла суть вещей, суть творчества, его цель. Но Ерканян — художник, и эти знания провоцируют в нем иное, в отличие от историка и философа, действие. Интерес, толкающий композитора к исследованию, к накоплению знаний о времени, эпохе, странах, людях, взрывается мыслительно-чувственной энергией, включающей композитора в много-полярный диалог со временем,— прошлым и настоящим. Это и

<sup>1</sup> Телеология — идеологическое учение, по которому все в природе устроено целесообразно, и всякое развитие является осуществлением заранее предустановленных целей.

есть искусство. Как же определить, все же, столь отличительный по смысловой нагрузке характер его творчества? Думается, как музыкально-исторический и музыкально-философский, не теряющий, однако, ведущей нити интуитивных ощущений, открывающих путь романтического, чувственного, творческого познания вещей. Стремясь быть исторически достоверным, он легко и увлеченно отдаётся своему воображению, которое ведет его дальше и глубже конкретного знания и подсказывает ему те отличительные подробности — в гармонии, в мелосе, в интонации, в оркестровке, которые и составляют в музыке главную ценность.

Музыка Ерканяна обладает даром обрачиваться и вглядываться в даль времен. В то же время композитор очень осторожно объясняет нам эти особенности своей творческой природы, которые привлекают наше пристальное внимание. Он говорит: “Мы не записываемся в археологи, мы метафизически связаны с историей, с нашим прошлым. Для каждого это — его жизнь и, соответственно, — его творчество. Это генетика. Я, например, для объяснения самого себя думаю об Армении, об армянах. Я с детства нацелен на этот интерес, еще школьником я пристрастился читать разные академические издания об истории Армении. А потом уже музыкальное образование пришло как бы мне на помощь, помогло объяснить себя и выразить себя...”

Многожанровость — это тоже одна из отличительных черт творчества Ерванда Ерканяна. Крупные жанры — опера, балет, симфония соседствуют в его творчестве с самыми разными жанровыми видами. И наряду с традициями классического искусства в его творчестве щедро произрастают разные типы и формы народного творчества. Так что не приходится удивляться тому, как после написания большой симфонии Ерванд Ерканян легко откликается на предложение ректора Ереванской консерватории Л. М. Сарьяна, адресованное, кстати, ко всем композиторам, написать музыку для канона и ансамбля народных инструментов. Дело в том, что в 1982 году в Ереванской консерватории открылась кафедра народных инструментов. Сарьян понимал, что перед кафедрой остро встанет вопрос репертуара. Надо было обновить эту традицию, придать ей современность. Профессиональных композиторов, пишущих для народных инструментов, было немного. Первенство в этой традиции держал Хачатур Аветисян. Он, действительно, был непревзойденным знатоком народных инструментов, тонко чувствующим их природу, с большим художественным вкусом поэтизирующим эти традиции в своем твор-

честве. Это была его стихия. И вот, с легкой руки Лазаря Сарьяна, Ерванд Ерканян включается в эту сферу, в принципе, оказавшуюся для него очень органичной и уже, практически, освоенной еще при написании фольк-оперы "Мокац Мирза". Ерванд Ерканян пишет для ансамбля народных инструментов Увертюру "О любви и доброте" и "Рапсодию" для двух канонов, и эти произведения сразу же становятся репертуарными. "Рапсодия" уже много лет широко исполняется и студентами консерватории, и концертирующими канонистами. По своей тембро-звуковой стилистике "Рапсодия" тяготеет к восточно-инструментальной традиции, однако в развитии предстает в форме развернутой сонаты. Форма сонаты подчеркнута здесь даже схематично, составом самого ансамбля; два канона, два образа, две темы, которые общаются в диалоге и приходят к согласию. В том же ключе сонатно-симфонического развития композитор решает и свою романтическую, красочную Увертюру "О любви и доброте", где ансамбль народных инструментов действует в логике симфонического развития. В этих произведениях особенно ясно вырисовывается его idea fix — стремление воспроизвести образ роскошной, праздничной киликийской культуры, явно тяготеющей к Западу, развитие которой было прервано на лету. И композитор, как бы подхватывает ее в полете, он развивает зачатки ее романтизма, ее жизнелюбия, те черты, которые были свойственны Европейскому Ренессансу, "когда умы проснулись, и жизнь стала наслаждением" (Ульрих фон Гуттен)<sup>1</sup>. "Я хотел создать новый образ оркестровой инструментальной народной традиции. В наших современных народных ансамблях обычно ансамблевое звучание сопровождает пение. Я же придал ансамблю самостоятельную оркестровую красочность — это другая эстетика", — говорит Ерканян. И ему удается это сделать.

Убежденный в сильных и жизнеспособных традициях килийской культуры, которым он внутренне следует, Ерванд Ерканян в своих произведениях создает удивительно органичный сплав европейских музыкальных форм с традиционными формами армянской древней профессиональной музыки — вокальной и инструментальной, придавая им классический, ренессансный облик. Мы отмечаем в музыке Ерканяна присутствие самых разных начал: здесь и духовные монодии, здесь и крестьянская обрядовая песня, здесь и вокально-поэтическая традиция искусства возвы-

---

<sup>1</sup> См. Чалоян В.К., Армянский Ренессанс. Москва, 1963, с. 3.

шенных, романтических светских песен — тагов, и гусанско-ашугская традиция, здесь и восточно-инструментальный ансамбль, здесь и крепкая, укорененная в сознании, в традиции композиторской школы XX века традиция европейской классики во всем ее богатом спектре, от классицизма до импрессионизма. Владея столь масштабным профессиональным сознанием, Ерванд Ерканян решительно вводит армянский тип восточно-инструментального ансамблевого искусства в русло традиций европейской классики, создавая тот облик инструментальной культуры, который, по его представлениям, мог бы произрасти в Киликийской Армении. Композитор убеждает нас в своей идее и благодаря своему творчеству делает нас своими апологетами. А ведь действительно, вспомним и подчеркнем, что в конце XII века Киликийская Армения была уже признана многими странами как армянское суверенное государство. Ее блестящий расцвет, начавшийся с 1080 года, продолжался три века, вплоть до 1375 года. Если бы Киликийская Армения продолжала свое существование, то развитие в ней высокой культуры — философии, музыки, поэзии, зодчества совпало бы с тенденциями Европейского Возрождения, которое зародилось в то же самое время и, бурно развиваясь, достигло своей кульминации в середине XVI века. История не терпит со-слагательного наклонения, однако поразмышляем на эту тему вместе с композитором. Остро чувствуя предпосылки исторического развития армянского искусства, Ерванд Ерканян убедительно строит свою “килийскую концепцию” и воплощает, по сути, в своем творчестве.

Греческая тематика как рефрен возникает в творчестве Ерканяна. Вот и в 1985 году Ерванд Ерканян обращается к поэтам Древней Греции и пишет “Эллинские песни”. Это вокально-инструментальный цикл в двух тетрадях, где Первая тетрадь написана для сопрано и ансамбля на стихи древнегреческих поэтесс (Сафо, Коринна, Праксиила), а Вторая — для баритона и ансамбля — на стихи древнегреческих поэтов (Феогнид, Алкей, Анакроен, Архилох). Заметим, что этот цикл в целом тоже дуалистичен, его драматургия построена на контрасте характеров мужчины и женщины, на противопоставлении или сопоставлении их миров. Однако здесь нет прямого контакта участников, нет диалога, и каждая тетрадь существует автономно, сама по себе; в Первой тетради открывается мир женщины, во Второй — мир мужчины. Но каждый из этих миров наполнен ожиданием встречи, любви,

стремлением обрести гармонию. И здесь, в мире чувственных переживаний, композитор остается философом и убежденным диалектиком.

А вот и совершенно иные по стилю и содержанию произведения; одно — Симфоническая поэма “Победа”, написанная в 1975 году. За нее композитор был награжден Второй премией Всесоюзного конкурса молодых композиторов. Другое — Кантата “Ода Армении”, созданная в 1983 году. За это сочинение Ерванду Ерканяну была присуждена премия Ленинского комсомола Армении. В этих произведениях раскрывается образ художника, мыслящего широкими, общественными категориями, живущего интересами народа. Эту общественную направленность творческого сознания вдохновенно выражали лучшие советские композиторы в жанрах массовых песен, кантат, ораторий, вокально-симфонических произведений, симфонических поэм, а также балетов и опер. Проповедуемая идея социализма и братства действительно вдохновляла сердца. Так писали, адресуясь к народу и о народе Д. Шостакович, С. Прокофьев, Т. Хренников, А. Хачатурян, А. Арутюнян, Э. Мирзоян, Э. Оганесян, да и вся советская композиторская рать. Создание этих сочинений в свете истории жизни и творчества Ерванда Ерканяна выглядит совершенно естественно и лишний раз подтверждает наличие у него особого, аналитического склада мышления и широкого исторического миросозерцания.

В 80-ые годы произведения Ерканяна часто исполняются в разных выездных концертах. В конце 1983 года, после концерта Всесоюзного пленума молодых композиторов, состоявшегося в городе Горьком (Нижний Новгород), рецензент Г. Благовидова писала: “Кульминацией камерного концерта прозвучала Соната для виолончели Е. Ерканяна, сочинение, отмеченное страстью тона, зрелостью мысли, глубиной философской концепции. Это весьма продолжительное по времени звучания сочинение от первой до последней ноты слушалось с неослабевающим вниманием”<sup>1</sup>. Можно сказать, что в 80-ые годы к Ерванду Ерканяну приходит широкое всесоюзное и выходящее за рамки Союза международное признание. Его исполняют в Европе, он уже с 1975 года состоит в каталоге издательства “Sikorski”, его пластиника с записью фольк-оперы “Мокац Мирза” продается в музыкаль-

<sup>1</sup> Благовидова И., “Все краски музыки”. — Г. “Горьковская правда”, 15 декабря 1983г.

ных магазинах Америки и Москвы. Его музыка постоянно звучит на больших Всесоюзных форумах, на фестивалях, в концертах пленумов и съездов, подводящих итоги работы СК Армении и СК СССР. Так, в конце 1986 года в концертах очередного Пленума СК Армении прозвучали его новые произведения — Концерт для скрипки с оркестром и Первый струнный квартет. В большой обобщающей статье, посвященной концертам этого Пленума, известный музыкальный критик Маргарита Тер-Симонян писала: "Зрело, можно сказать, в новом качестве предстал на Пленуме Ерванд Ерканян... Вот уже много лет каждый его новый опус демонстрирует мужание таланта, расширение круга поисков. В скрипичном концерте царит эмоционально раскрепощенная, лирически углубленная образная сфера. Это отличная художественная работа. Тонкий инструменталист Виктор Хачатрян вполне оправдал авторское посвящение, с блеском сыграв концерт в сопровождении оркестра Гостелерадио Армении под управлением Эмина Хачатуриана. В творческий актив Ерканяна вошел, несомненно, и Первый струнный квартет, сочинение, в котором достигнута убедительная гармония художественного и интеллектуального начал. В богатой квартетной литературе Армении это сочинение займет достойное место"<sup>1</sup>.

А вот статья, напечатанная в газете "Ерекоян Ереван" от 19 августа 1986 года, принадлежащая перу журналиста А. Керобяна. Она говорит о нескрываемом восхищении, которое испытывает автор статьи перед творчеством Ерванда Ерканяна и которое, судя по всему, хорошо знает. Керобян пишет о Концерте для кларнета с симфоническим оркестром с узнаваемой народной мелодией, с одноголосного изложения которой начинается это произведение, о фольк-опере-балете "Мокац Мирза", которую услышал в записи и которая потрясла его своей исконной народностью. Рецензент с восхищением пишет о прочной связи композитора с традициями армянской музыки — и народной, и профессиональной, о его таланте интерпретатора, возвращающего "старым песням" новую жизнь<sup>2</sup>. Эта статья очень красноречиво говорит об интеллектуальных запросах армянского слушателя, о его подготовленности к восприятию современной музыки, а также о патриотической направленности этих интересов. Ерванд Ерканян, определенно,

<sup>1</sup> Тер-Симонян М., "Смотр обнажает проблемы".— Жур. "Советская музыка", август 1987, с. 26.

<sup>2</sup> Քերոբյան Ա., «Երկանի Երկանյան», «Երեկոյան Երեան», 19օգոստուի 1986թ.

видится Керобяну и его единомышленникам одним из самых ярких и перспективных художников современной Армении, чье творчество может стать вдохновляющим примером для молодежи. Автор убежден — он именно тот, кто стоит на верном пути развития армянской музыки, кто своим творчеством еще раз доказывает неисчерпаемость национальных традиций.

Ерванд Ерканян в эти годы и сам часто выступает в печати. Ему есть что сказать, он отстаивает высокие критерии искусства, напоминает о главных ориентирах национальных художественных традиций, с чувством благодарности пишет о своих учителях, в частности, о Г. И. Егиазаряне. Он один из тех, кто и творчеством, и общественной деятельностью стремится быть полезным своему отечеству. Активная жизненная позиция, свойственная Ерванду Ерканяну с ранних лет, в годы расцвета его творчества проявляется особенно осознанно и целенаправленно. Всегда присущий ему интерес к истории армянского народа стал его гражданской позицией. В этой фазе творческого осмысления — “кто я и кто мы?” — интересы Ерванда Ерканяна смыкаются с передовыми тенденциями армянского искусства 80-ых. Вообще, послесталинское время, начиная с середины 50-ых, отличалось удивительной согласованностью художественных интересов. Молодые творческие деятели Армении, да и всего Союза составляли единое братство, осененное дружбой и покровительством великих. У нас это были Мартiros Сарьян, Арам Хачатурян, Ерванд Кочар, Амо Сагиян, Ваагн Давтян, Геворк Эмин, Сильва Капутиян, проявляющие живой и деятельный интерес к молодым художникам. А как реально помогал живописцам, скульпторам, архитекторам мэр города Григор Асратян! И как хорошо чувствовали себя художники под его покровительством... Самые разные живительные родники питали в те годы художественную среду Армении. И хотя советские режимные догмы вдруг стали снова, с конца 60-ых, оживать и проявляться, и многое в советской внутренней политике огорчало, тревожило, возмущало, как, например, преследование всемирно известного кинорежиссера Сергея Параджанова, в 1973 году оказавшегося в застенках, — все же жизнь медленно, но верно шла по вектору свободомыслия, прокладывая путь к демократии. И в этой активно творческой, неспокойной и ищущей художественной среде Армении огромное внимание было отведено осмысливанию армянской истории. Собственно, это была вечная для армян тема, которая начинала интенсивно пульсировать в определенные периоды истории... 80-ые годы были именно таким пе-

риодом. Застой социально-экономического развития огромной страны самым парадоксальным образом сопутствовал динамично-му развитию творческой жизни, созданию ярких художественных произведений, единению интеллигенции Союза, казалось бы, одерживающей победу в борьбе за демократию. Фактически, художественный фронт взял дело в свои руки, включаясь в обсуждение ранее запрещенных тем, в число которых входили и экономика, и политика, и внутренние проблемы страны. Многое из истории самой страны Советов раскрылось в эти годы; к ящику Пандоры уже подбирались ключи. В каждой республике существовали свои больные темы, закрытые для всенародного обсуждения. В Армении это была тема геноцида армян в Османской империи в конце XIX – начале XX веков. И хотя уже в 1982 году вышло второе дополненное издание книги “Геноцид армян в Османской империи” (составители М. Г. Нерсисян и Р. Г. Сакян), которое представляло из себя совершенно героическое собрание документов из многих источников и убедительные к ним комментарии, эта тема в искусстве не поощрялась. Ею могли заниматься историки, но в общественной жизни на нее было наложено вето. Я хорошо помню, что еще (или – уже) в середине 70-ых не рекомендовалось в телевизионных передачах и в документальных фильмах показывать армянские церкви, педалировать религиозную тематику, историю христианства, которая, в сущности, являлась главной темой армянского искусства. Запрещалось публичное напоминание о потерях армянских земель, в том числе Нахичевани и Карабаха. Однако эти запреты лишь разжигали всеобщий интерес к этим темам, и в жизни армянского искусства происходило много удивительных вещей – выходили издания армянских средневековых поэтов, плодотворно и творчески работал Матенадаран, налаживались контакты с армянской диаспорой Франции, США, Латинской Америки, приглашались в Армению выдающиеся соотечественники, мировые знаменитости – Рубен Мамулян, Уильям Сароян, Шарль Азнавур, изучались древние армянские книги и музыкальные сборники (шараканы), создавались интересные документальные и художественные фильмы на актуальную тематику, писались романы, оперы и симфонии, и мы все открыто рассуждали об истории и культуре древней Армении... Искусство Армении, достигнув духовной зрелости и истинного расцвета, исподволь расширяло русло исторического решения армянского вопроса, и одним из первых, поднявших эту тему в искусстве, в музыке был Ерванд Ерканян. В 1986 году его внимание

было захвачено деятельностью армянской организации “Немезис”, созданной с целью публичного отмщения за зло геноцида армян 1915 года. Эта организация возникла в результате глубокого разочарования армян действиями международных организаций, вначале обещающих судебный процесс над зачинщиками армянского геноцида, но потом спустивших все на тормоза. Организация была названа в честь мифологической богини мщения Немезис (Немезида), неподкупной и непреклонной в разоблачении несправедливости. Организация объявила о своем решении действовать, расплату должны были понести официальные лица Турции. Деятельность организации была в те годы в поле зрения мировой общественности; газеты, телевидение Европы активно обсуждали дерзкие покушения армян на турецких политиков. Покушения карались законом тех стран, где они происходили. В СССР, в Армении замалчивали эту тему. Но Ерванд Ерканян замыслил симфонию под названием “Немезис” и начал ее писать. Об исполнении ее не стоило и думать. И все же, композитор создал ее, выполнив свой гражданский долг. По своим убеждениям он был единодушен с усилиями этой организации, которая стремилась привлечь внимание мировой общественности к армянской трагедии и добиться признания Турцией Геноцида 1915 года.

### Сквозь тернии к звездам. Опера “Шушаник”

За 35 лет активной творческой деятельности Ерванд Ерканян создал множество произведений, написанных в разных жанрах. Стоит назвать их, чтобы яснее прочертилась главная линия интересов композитора — Камерные каннаты “Из песни песней”, “Книга бытия”, “Эллинские песни” для сопрано и 15 инструментов (1973-1975), Симфония N1 “Инстроспекция” (1977), Фольк-опера “Мокац Мирза” (1978), Симфония N2 “Айк и Бэл” (1978), опера “Шушаник” (1981), Симфония N3 “Голоса погибших” (1983) — посвящение очередной годовщине армянского геноцида, Симфония N4 “Немезис” (1986), Хоровые циклы “Страна знаков” на слова Г. Эдояна, В. Терьяна и В. Давтяна, цикл «Сրդիկ ծյանշաբ երգեր» (“Колядки”) на народные слова, а также три квартета, Концерт для скрипки и струнного оркестра (1983-1985), Концерт для скрипки и камерного оркестра (1986), Концерт для кларнета и большого симфонического оркестра (1988), разные ансамблевые сочинения.

В 1980 году Гоар Гаспарян, находящаяся в ореоле своей славы, предложила Ерванду Ерканяну написать оперу "Шушаник". Она мечтала спеть в опере на этот сюжет главную партию. Естественно, эта идея была воспринята молодым композитором с огромным воодушевлением. Либретто оперы написал Тигран Левонян. С Министерством культуры Армянской ССР был заключен договор. Спустя год композитор завершает свою работу над оперой. Она состоит из двух актов. Работа над постановкой, фактически, тут же начинается. Партитура передается главному дирижеру Театра оперы и балета им. Спендиарова Араму Катаняну. Сергей Параджанов, узнав от Председателя Союза кинематографистов Армении, киноведа Карена Калантара об опере "Шушаник", выражает желание стать ее постановщиком. Все, казалось бы, предопределяет опере прекрасную сценическую судьбу. Однако неожиданно вмешивается в дело соперничество за образ Шушаник, а вернее, за литературную основу оперы — агиографического произведения "Мученичество Шушаник" (Vb.), являющегося одним из множества произведений армянской средневековой литературы, дошедших до нашего времени. Оригинальность этого произведения оспаривают грузинские исследователи. Кого-то в верхах (в ЦК Армении) слишком "озабочил" этот вопрос, который, по их мнению, мог создать конфликтную ситуацию. И работа над постановкой оперы Ерванда Ерканяна на сцене Театра им. Спендиарова была приостановлена.

А в Грузии, в 80-ые годы на уровне ЮНЕСКО прошли празднества в честь 1500-летия создания грузинского мартирологического текста "Мученичество Шушаник", сопровождаемые музыкальными премьерами: композитором Бидзиной Квернадзе была написана опера на этот сюжет, под названием "...И был день восьмой", она была поставлена на сцене Тбилисского оперного театра, а в Москве, в Колонном зале Союзов прозвучала оратория "Мученичество Шушаник", автором которой был Отар Такташишвили, в те годы занимавший пост министра культуры Грузии. Вопрос же постановки оперы Ерванда Ерканяна до сих пор не решен, хотя за это время многое изменилось, республики превратились в независимые государства, которые вправе отстаивать и свою историю, и свои интересы. Думается, что если бы наш Театр оперы и балета был сегодня в нормальном, дееспособном состоянии, то опера "Шушаник" обязательно была бы в репертуаре театра.

А между тем это произведение Ерканяна — замечательный образец истинно национальной оперы, основанной на историческом сюжете, пропитанной народным армянским мелосом. О характере этой оперы можно судить по признанию автора, которое он сделал вскоре после написания оперы в разговоре с музыкой Г. Г. Тиграновым. “Быть может, эта опера и несколько традиционна по форме, драматургии, языку, но мне бы хотелось, чтобы она была певучей, мелодичной, отличалась ясным и понятным интонационным языком”<sup>1</sup>. Сюжет оперы основан на литературном памятнике V века “Мученичество св. Шушаник”, который “является жемчужиной древнеармянской агиографии”<sup>2</sup>. В “Мученичестве Шушаник” описываются реальные события, произошедшие во второй половине V века. Шушаник — дочь великого армянского полководца Вардана Мамиконяна, возглавившего знаменитую битву против персов на Аварайском поле (451г.), где пало много армянских нахараров. Пал и Вардан Мамиконян, отец Шушаник, пал и его брат Амаяк, пал и Аршавир Камсаракан и многие другие. Все погибшие участники этой битвы были причислены армянской церковью к лику святых. Шушаник была женой бдешха Вазгена (правителя пограничной с Грузией области), матерью его четырех детей. Но однажды Вазген, в угоду персидским правителям, решил отречься от христианства и перейти в персидскую веру. Более того, он намеревался взять в жены персиянку и сделать иноверцами свою жену Шушаник и своих детей. Шушаник, однако, смело воспротивилась этому, за что на долгие годы была заточена в темницу, в крепость Упрет. Находясь в ужасных условиях, закованная цепями и нашейником, постоянно подвергаемая от мужа-изверга издевательствам и побоям, Шушаник героически прошла через все мучения и осталась убежденной христианкой. Ее вера в Иисуса Христа не была сломлена. Более того, она пришла к высшему осознанию веры, испытывая в своих страданиях блаженство и радость. К ней, как к святой, перед ее кончиной “пришли архиепископ Самуэл и епископ Иоанн со священниками и дьяконами и все те, кто поддерживал

<sup>1</sup> См. Тигранов Г., Армянский музыкальный театр. Том 3. Ереван, Изд. “Советакан грех”, 1988, с. 101.

<sup>2</sup> См. Тер-Давтян К.С., Мученичество Шушаник. “Армянские жития и мученичества”. Перевод с древнеармянского, вступительные статьи и примечания К.С. Тер-Давтян. Изд. “Наира”, Ереван 1994, с. 255.

блаженную и утешал ее в страданиях, чтобы проводить ее из многострадной жизни в Христову обитель”<sup>1</sup>.

По завершении произведения композитор показал его в Союзе композиторов на заседании секции симфонической и оперной музыки. Как член секции, я тоже была на этом заседании. Показывая музыку на рояле, композитор попутно рассказывал сюжет и сопровождал рассказ пением. Меня особенно взволновал такой эпизод: в одной из финальных сцен — хор мальчиков, воспитанников Шушаник, поет армянский алфавит. Они выпевают буквы в стиле духовного песнопения: “Ай, Бен, Гим...” Прекрасная композиторская находка! Она уже была испробована Ервандом Ерканяном в его камерной канте “Кантикль” (1975), где буквы алфавита обозначали начало каждой поэтической строфы. Но здесь, в опере, в сюжетном контексте, в образах поющих мальчиков, в идее, заложенной в этой сцене, эта композиторская находка ознаменовала рождение нового музыкального символа в армянской музыке — символа христианской веры и ученности, книжности — того, что определило исторический путь армянского народа. Опера не была поставлена, но этот символ был подхвачен... и зазвучал в Шестой симфонии Авета Тертеряна, которая, кстати, писалась в том же 1981 году. Кстати, в симфонии Авета Тертеряна эпизод, где хор выпевает армянский алфавит, стал кульмиационным моментом, драматургической вершиной произведения. Премьера Шестой симфонии А. Тертеряна состоялась в 1983 году на Международном музыкальном биеннале в городе Загреб, и ей сопутствовал огромный успех.

### Энергия творчества

Профессионализм, талант, общительный характер, стремление быть нужным обществу, естественно, приводят композитора к мысли об исполнительской деятельности, и в 1987 году Ерванд Ерканян становится художественным руководителем Государственного вокально-инструментального ансамбля старинной музыки “Тагаран”. Состав ансамбля был такой: два сопрано, альт,тенор, баритон, струнный квартет и 2 флейты, 1 гобой, 1 фагот, лютня и орган или клавесин. На этом участке творческой деятельности в полной мере раскрылись возможности Ерканяна как дирижера и руководителя коллектива. Ансамбль “Тагаран” быстро

<sup>1</sup> Там же, с. 270.

набирал репертуар и вскоре стал широко концертировать. Ансамбль обрел свой особенный стиль, согласно замыслам композитора и его художественным концепциям. Ерканяну удалось в концертных программах "Тагарана" воссоздать романтическую атмосферу эпох – Раннего Возрождения Армении и Ренессанса Европы. Он ищет и находит параллели этих культурных эпох, подчеркивает их, сопоставляет, строя с этим умыслом программы концертов, а также создавая свои обработки великих образцов армянского средневекового искусства. Он чувствует и видит дальше, он ставит вопрос – как бы развивалась армянская музыкальная культура, если бы расцвету Киликийского царства ничто не помешало?.. И указывает гипотетические связи и взаимодействия, строя программу концертов в сочетании произведений армянских гимнографов, композиторов и поэтов V–XV веков – Месропа Маштоца, Саака Парцева, Мовсеса Хоренаци, Комитаса Ахццци, Степаноса Сюнечи, Григора Нарекаци, Нерсеса Шнорали и великих итальянцев – Монтеверди, Корелли, Марчелло, Вивальди, Скарлатти. Рождение ансамбля "Тагаран" можно расценивать как масштабную культурно-просветительскую акцию. Ансамбль звучал удивительно современно. В те годы ансамбли такого рода живо перекликались с авангардными музыкальными идеями и воспринимались как современный знак. Среди подобного рода ансамблей были особенно известны "Мадригал", которым руководил русский композитор и дирижер Андрей Волконский, ансамбль "Хортус музикус", созданный в Эстонии под управлением Андрея Мустонена, кстати, действующий до сих пор. Ансамбль "Тагаран" занял рядом с ними свое почетное место. Начиная с 1989 года, "Тагаран" с гастролями объезжает полмира. Выступает на самых престижных концертных сценах России и Европы, а в 1989 году с большим успехом дает концерты в странах Латинской Америки – Аргентине, Бразилии и Уругвае, в городах – Буэнос-Айресе, Кордобе, Сан-Пауло и Монтевидео. Ансамбль "Тагаран" представил слушателям широкий репертуар: рядом с произведениями европейских классиков звучали образцы армянской профессиональной музыки – шараканы, гандзы, таги в обработке Ерванда Ерканяна. Эти гастроли были организованы Аргентинским союзом культуры и Советским обществом дружбы с зарубежными странами. Самое активное участие в организации гастролей приняла Алисия Терзян, известный аргентинский композитор, дирижер и художественный руководитель Ансамбля современной музыки, организатор многих международных музыкаль-

ных фестивалей. С Алисией Терзян композитор был знаком еще с середины 70-ых, когда она приезжала в Армению и встреча в Буэнос-Айресе стала для двух сторон большим творческим событием.

В эти же фестивальные дни в концертах ансамбля “Grupo Encuentros”, возглавляемого Алисией Терзян, неоднократно исполнялось сочинение Ерванда Ерканяна “Отблески заката”, созданное по ее же заказу. Произведение написано в утонченно импрессионистическом стиле. Состав — флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано — палитра чистых и ясных красок. Трепетное, живое дыхание музыки достигается тончайшей ювелирной отделкой партитуры, создаваемой как бы под непосредственным зрительным впечатлением картины заката. Словно стоя у мольберта, композитор рисует завораживающую картину, посекундно меняющуюся в красках и оттенках, постепенно гаснущую, тающую на глазах и переходящую в размыщение. Сколько здесь полутонов, нежнейших нюансов, как удивительно передана интенсивность каждой минуты заката! Это поистине волшебная работа композитора, ставящая его в ряд самых изобретательных и самых сильных мастеров звукоизобразительного искусства. Музыка дарит нам удивительное переживание, которое трудно забыть... Высоко ценил это произведение Авет Тертерян. Супруга Ерванда Ерканяна, Анна Аревшатян рассказывает: “Бывая у нас в гостях, Авет Рубенович не раз говорил, — ну-ка поставьте это, “Майрамути цолкер”, послушаем...”

В 1984 году Ерванд Ерканян пишет еще одно произведение, раскрывающее его поразительный талант колориста. Это пьеса “Сириус” для женского хора. Как притягивает нас ночное небо, усеянное звездами! Мы вглядываемся в это мерцающее пространство, пытаемся проникнуть в этот далекий и таинственный мир. Оказывается, композитору дано его услышать! Искусство проникательно. Слушая эту музыку, кажется, что в ней есть то, что намного ближе к разгадке таинственной сферы Вселенной, чем взгляд нее сквозь телескопы. В этом удивительном сплетении женских голосов, неровно мерцающих, подобно звездам на ночном небе, мы словно познаем бесконечность просторов Вселенной, загадочную красоту Космоса. Чувство открытия не покидает нас: мы слышим то, что до нас никто не слышал... Внимательные слушатели “Сириуса” Ерканяна глубоко проникаются этим сочинением, его неоднозначными образами, почти всегда высказывая бурную, ликующую реакцию.

Впервые “Сириус” был исполнен женским хором под управлением А. Вераняна в 1985 году на Всесоюзном фестивале хоровой музыки, который проходил в Доме творчества в Дилижане. Музыка оставила на присутствующих сильное впечатление. Но в конце 80-ых хор А. Вераняна был распущен, и “Сириус” перестал звучать. Вернула нам эту пьесу хормейстер С. Автандилян, потрясающе исполняющая ее со своим хором “Спехани”. Такая подробность: когда хор “Спехани” в 2007 году выступал на Международном хоровом фестивале в Швейцарии и Германии, за “Сириусом” влюбившиеся в это произведение слушатели переезжали из города в город. Со дня создания этого произведения прошло более двадцати лет, но и сегодня эта хоровая фантазия дарит нам острое ощущение открытия...

Цикл обработок народных песен под названием “Шатахи ергер”, которые были написаны композитором в 1985 году, я впервые услышала в одном из концертов 2007 года в исполнении смешанного хора “Овер”. Поразила естественная красота звучания. В основе вокального цикла – трудовые песни. Они поются на армянском наречии местности Шатах, который находится в Западной Армении, ныне Турции. Давно уже здесь замерла жизнь, замолкли песни. Но композитор вывел их из небытия; он собрал эти песни из разных этнографических источников и сплел из них музыкальный венок... Это вроде музейной реликвии, которая, однако, в музыке способна ожить, пустить корни, возродить традиции... Я слушаю эти песни в прекрасном исполнении хора “Овер”, и мне кажется, будто в путешествии я подошла к древнему полуразрушенному храму, из расщелин которого растут цветы, а где-то далеко и тихо звучит крестьянская песня.

Мы уже отмечали выдающуюся роль Ерканяна в традиции обработок народных песен. Это та линия творчества, которая постоянно присутствует в его жизни. Являясь убежденным последователем высоких традиций Комитаса, Ерканян выступает одновременно и как исследователь, и как хранитель народной песенной культуры, и как композитор, творец. Он возвращает старой, древней песне живое дыхание. Он восстанавливает разорванные связи песенной культуры Армении. Он ищет и находит заглохшие очаги армянской бытовой песни и вписывает новые страницы в ее историю. В нем говорит тот самый композитор, который проживает свою жизнь в народной музыкальной стихии и который к тому же, имеет блестящее профессиональное образование. Да, он

эстет, интеллектуал, горожанин с головы до пят, и в то же время он — народный человек по самой своей сути, по устремлениям и убеждениям. В этом и выражается его связь с Комитасом, который считал, что чем выше профессиональное образование композитора, тем глубже он должен познать жизнь и историю своего народа, тем ближе он должен быть к народной песне... Работая в жанре обработок народных песен со студенческих лет, Ерванд Ерканян, к периоду своей творческой зрелости, сумел составить богатейшую антологию народной армянской песни, открыв новые исторические и географические области ее бытования. В общей сложности Ервандом Ерканяном создано более 100 обработок народных песен. Что особенно характерно для стиля его обработок — это глубокое художественное осознание творящей основы мелоса — речевой интонации, слова... В них живет дух возрождения старых и немеркнувших традиций. Эти песни, представившие в богатом многоголосном звучании, продолжают линию народного творчества на новом, современном уровне. Например, какой возрожденческий дух несет в себе цикл хоровых обработок игровых и обрядовых песен, объединенный под названием «Ծրղի ծիալքիներ» (“Колядки”)! Кстати, эта емкая и во многом символическая картина народной жизни, полная оптимизма, веселья и достоинства, воплощенная в театральную, хореографическую постановку, могла бы стать убедительной альтернативой тому, что сегодня преподносится народу как развлекательное искусство.

Ерванд Ерканян относится к типу художников, репродуцирующих в своем творчестве фундаментальные истины. Он их слышит, они у него в крови, ему ничего не надо выдумывать, он прочно стоит на своей земле и понимает свое призвание — быть проводником традиций художественного мира своего народа, который воспринимается им в широком историческом контексте. Это ли не самое высокое призвание художника — быть проводником между прошлым и будущим! Он трактует свое призвание, как путь, как судьбу, как миссию. Хочется снова вспомнить сказанное им: “С возрастом я, конечно, приобрел композиторскую технику, но главным для меня остается душа мелодии, корни которой уходят в народную музыку”. Поэтому, наверное, в таком широком жанровом разнообразии, свободно и интригующе раскрывается его композиторский талант.

Творчество Ерканяна взрастает на исторических реалиях армянского народа. Самые глубинные пласты истории оказываются жизненосными в его творчестве, дающими рост идеям, темам,

образам. В его произведениях слышен дух истории, в них звучат строки Григора Нарекаци, Нерсеса Шнорали, мощный ритм текста Мовсеса Хоренаци, озвученный в его Второй симфонии. В его замечательных обработках и интерпретациях народных песен пульсирует живая речь народа. Все пласти народного творчества и профессионального искусства представлены в его произведениях. На них он опирается, от них идет, их возвышает, включая в контекст мировой музыкальной культуры. Тут общее сливается с частным, всемирное со специфическими чертами национального искусства. Каждое произведение для Ерванда Ерканяна — это очередной этап познания объективного мира, в котором история его народа занимает центральное место...

### Новые времена

В 1994 году у Ерванда Ерканяна появилась возможность работать за рубежом. Его пригласило общество "Амазгайн" возглавить в Бейруте хор "Гусан", основанный в свое время Барсегом Кааначяном, учеником Комитаса. Поначалу Ерканян и сам не предполагал, какая миссия выпадет на его долю. Все приходилось начинать с азов, уровень обучения музыки в Бейруте был очень низким. Но Ерканяну очень скоро, буквально за два года удалось достичнуть больших результатов, и хор "Гусан" стал одним из притягательных центров армянской музыкальной жизни в Бейруте. Воодушевленные этим руководители общества "Амазгайн" пригласили Ерканяна возглавить музыкальный колледж им. Барсега Кааначяна, за что он с воодушевлением взялся. Впоследствии, колледж достиг уровня консерватории, куда приходят сегодня учиться и дети, и взрослые, причем, люди разных национальностей. Некоторые из выпускников — и армяне, и ливанцы смогли продолжить свое образование по разным музыкальным дисциплинам в Ереванской консерватории. Естественно, работа на этом ответственном посту поглощала и время, и силы. Композиторские планы дожидались своего часа. Но неожиданная весть о скоропостижной смерти Авета Тертеряна вызвала в нем желание написать произведение в память о своем друге. В 1995 году в Бейруте он завершает посвященную Авету Тертеряну ораторию "Страстная неделя" для солистов, хора и оркестра, которая прозвучала в том же году, в Большом зале филармонии под управлением Л. Чкнаворяна.

В Ливане Ерванд Ерканян глубоко прочувствовал Восток, его историю, древнюю и новейшую, которая в настоящее время громыхала взрывами, орудийными залпами, приносила несчастья, сеяла смерть. Уже много лет продолжалась эта, сегодня уже кажется, нескончаемая ливанская война. Но в тех небольших промежутках, в которых стране удавалось хоть как-то вздохнуть, все расцетало, доказывая огромные потенциальные силы народа, его исторический опыт. Так, в 2004 году, приехав в Ереван в отпуск, Ерванд Ерканян рассказывал о музыкальной жизни Бейрута следующее: “Разрушенный после 17-летней войны Ливан сегодня имеет 5 ежегодных Международных фестивалей. Один — зимний фестиваль, только для классической музыки, который длится 40 дней, с февраля по март. На этот фестиваль приезжают самые известные музыканты со всего мира, например, Берлинский симфонический оркестр, Парижская опера, всемирно известные солисты — Пласидо Доминго и Хоше Каррерас и другие знаменитости. На высоком уровне проходят летние фестивали, которые устраиваются в таких исторических местах, как Баальбек, Библос, Бет-Эд-Дин, проходят фестивали и в Бейруте. Причем, на фестивалях этих звучит самая разная музыка — и джаз, и рок, и классическая музыка. Благодаря этим фестиваям резко повысился престиж Ливана. Сюда приезжают не только музыканты, но и слушатели. А ведь уровень музыкального образования в Ливане намного ниже, чем в Армении. Но в последнее время именно благодаря такому размаху концертной жизни, интерес к музыке со стороны самих ливанцев резко повысился. Сейчас в Национальной консерватории Ливана обучаются сотни студентов. Можно сказать, что уже создана основа для развития и расцвета ливанской музыкальной культуры современного направления”<sup>1</sup>... Нам приятно осознавать, что в этой культурно-просветительской деятельности ливанского народа немалую роль сыграла армянская общественная организация “Амазгайн” и лично композитор Ерванд Ерканян.

12-летний цикл работы в Бейруте подходил к концу. Композитор рассказывает, как он снова и снова посещал исторические места, заряжающие его огромным вдохновением, — Площадь мучеников в Бейруте, Баальбек... Стоя здесь, среди отшлифованных

<sup>1</sup> Ерванд Ерканян, “Ливан, в отличие от нас, имеет пять ежегодных Международных фестивалей...” — Г. “Новое время”, 24 августа 2004г.

временем руин и величественных древних построек, расположенных на широком плато, под сенью высочайших, вырезанных из монолитных глыб античных колонн древнего храма, он с волнением ощущал прилив огромного вдохновения. Его воображение, как всегда, подпитанное прочными знаниями, почти в мельчайших подробностях рисовало ему исторические картины. По этим местам проходили дороги, прокладываемые легионерами Александра Македонского, покоряющего Восток; здесь сталкивались и крушили друг друга древние народы, здесь создавались новые цивилизации...

Картины, столь волновавшие его, как бы самопроизвольно воплощались в музыкальные образы. Надо было сесть и записать эту музыку, звучавшую уже в воображении. Но он смог это сделать только по приезде в Ереван. Груз впечатлений был слишком велик, и композитор друг за другом пишет сразу несколько сочинений. Симфоническая картина "Площадь мучеников в Бейруте" была создана в 2006 году и прозвучала в 2007-ом в Зале им. Арама Хачатуриана в исполнении филармонического оркестра под управлением Карена Дургаряна. Вторая симфоническая картина "Руины Баальбека" была написана в 2008 году и исполнена 22 мая 2009 года оркестром Театра оперы и балета под управлением того же дирижера. Еще одно большое, многочастное произведение под названием "Хроникон", созданное в 2007 году по предложению дирижера Меружана Симоняна, прозвучало под его управлением 9 июля 2009 года в зале Хорового общества Армении и повторно – 15 декабря того же года в Малом зале филармонии. Исполнение каждого из этих сочинений было воспринято музыкальной общественностью Еревана с огромным интересом. Эти произведения сложились в своеобразный цикл, подводящий итоги сложному и чрезвычайно интересному периоду жизни композитора, – 12 годам, которые он прожил в Бейруте, не теряя тесной связи с домом, с коллегами, с исполнителями своих сочинений. Произведения, написанные по возвращении на родину, дополнили впечатительную картину творчества Ерканяна, достигшего вершин мастерства. В этих сочинениях его творческие помыслы обращены к высоким темам, касаются самых острых вопросов современности. Он поднимает проблему сохранения древних культур, признания идентичности каждого народа и каждого места на Земле; философски проникая в суть вещей, доносит до нас какие-то истинные понятия о сущности бытия, о жизни в ее трехмерном временном измерении...

“Хроникон” в числе перечисленных сочинений стоит особняком. Оно рождается из размышлений философского направления, вслед за теориями выдающегося швейцарского философа К. Г. Юнга (1875–1961), основателя одного из направлений глубинной психологии — “аналитической психологии”. Учение К. Г. Юнга, рожденное в тревожной атмосфере Европы начала XX века, в преддверии Первой мировой войны, было во многом мотивировано глубокой озабоченностью судьбами человечества и направлено на изучение процесса становления личности. Анализ глубинных психологических состояний приводит ученого к выявлению феномена “коллективного бессознательного”, как наследия опыта прежних поколений и культурных традиций — мифов, обрядов, ритуалов, активизирующих формирование архетипов “самости”, создающих характер личности. По Юнгу, в психологии человека создавалось сложное полифоническое “Эго”, состоящее из переплетения архетипов и “коллективного бессознательного”. Об этом “Хроникон”. Произведение состоит из шести частей, в которых, по признанию автора, он раскрывает хронику душевных переживаний и разных психологических состояний, в совокупности и взаимодействии строящих человеческую личность. Композитор мыслит в сфере музыки, и поэтому в его произведении возникают именно музыкальные архетипы, оказавшие влияние на его творческую, композиторскую сущность. Мы угадываем те острые впечатления, которые акцентами, доминантами формировали Ерканяна как композитора, как личность, — здесь и почва — мелос народных песен, здесь и судьба — блистательная история инструментальной европейской музыки, прочувствованная им и как инструменталистом-скрипачом, и как композитором. Здесь и гротескная пластика, в стиле Прокофьева — одного из самых авторитетных композиторов для Ерканяна, здесь и блистательное мастерство звукоизображения, унаследованное Ерканяном от французских импрессионистов и его учителя — Г. Егиазаряна, наконец, здесь и традиция романтизма. “Хроникон” можно назвать программным сочинением, но излагающим не историю событий, а предысторию, не программу событий, а совокупность впечатлений, душевых состояний, формирующих судьбу человека. Это программа подсознания. Итак, части “Хроникон” выглядят так:

1 часть — “Навязчивая идея” (вместо вступления). Здесь, вероятно, передается состояние художника, которым завладела идея, тема, которую он хочет раскрыть.

2 часть – “Anima”. Этот термин, по Юнгу, обозначает женскую сущность, скрытую в душе каждого мужчины, к которой он подсознательно стремится всю жизнь.

3 часть – “Animus”. Здесь обратное: мужская сущность, скрытая в душе каждой женщины.

4 часть – “Маска”. Здесь композитор рисует обманчивую, яркую и игривую оболочку, скрывающую сущность человеческой “самости”.

5 часть – “Тень”. Это о сложных и противоречивых процессах, происходящих в подсознании человека.

6 часть – “Исход”. Композитор как бы вступает на путь поисков гармонии, света, этот путь бесконечно труден, мучителен, тернист, но его вектор, все же, обещает просветление... Еще одним всплеском откровения автора в конце финала звучит знаменитая фраза из “Антуни” Комитаса – “Сердце мое, что порушенный дом...”

Это сложное сочинение слушается с неослабевающим вниманием. Музыка увлекает образной выразительностью, активной событийностью, преображением тем, настроений и какой-то мучительной страстью к познанию самой жизни. Это непростое и неспокойное сочинение является очень тонким и правдивым выражением настроений нашего времени, предчувствий, основанных на знании вещей.

В сезоне 2008-2009гг. “Хроникон” звучал трижды. Произведение получило широкий слушательский отклик и было представлено к Государственной премии Армении, которая и была вручена Ерванду Ерканяну в начале 2010 года.

В 2008 году родилось еще одно сочинение – Кантата для солиста, смешанного хора и инструментального ансамбля “Исповедь Святого Августина”. Инициатором его создания стал Завен Варданян, и оно прозвучало под его управлением осенью 2008 года в Зале Камерной музыки им. Комитаса. Дирижер всегда много и с успехом исполнял музыку Ерванда Ерканяна. В свое время, будучи художественным руководителем и дирижером Камерного оркестра Армении, Завен Варданян представил слушателям целый ряд произведений Ерканяна – Камерную кантату “Кантикль”, “Эллинские песни”, Кантату “Книга бытия”, Концерт для скрипки с оркестром, а позже сочинение для скрипки с оркестром “Видение”, премьеру которого Завен Варданян осуществил в 2005 году в Эквадоре, где он работал как приглашенный дирижер. Возглавив уже в Ереване Государственный ансамбль солистов,

Завен Варданян осуществил исполнение еще одного сочинения Ерванда Ерканяна, написанного в 2008 году, – “Юморески” для 15 инструментов.

Недавно Ерванд Ерканян закончил большую оперу “Кесарь”, написанную по одноименной драме Левона Шанта. Композитор в последние годы переживает активный период творчества. Его захватила новая и сильная волна вдохновения. Друг за другом выходят из-под его пера и исполняются новые сочинения. Я дописываю строки очерка, едва поспевая за этими премьерами. В конце ноября 2009 года Ереванский камерный хор, руководимый Арутюном Топикяном, исполнил в Малом зале филармонии 4-частный хоровой цикл, написанный на слова Амо Сагияна, под названием “Сезам, откройся”. Буквально на следующий день, 29 ноября, в день рождения его брата Седрака Ерканяна, в том же зале прозвучали Две баллады для сопрано и инструментального ансамбля на слова Амо Сагияна, посвященные жене Седрака, певице Лусинэ Маркосян. Исполняли – Лусинэ Маркосян в сопровождении Государственного ансамбля солистов под управлением Седрака Ерканяна.

Творческое горение Ерванда Ерканяна держит и нас в напряжении. Вот-вот мы услышим его новое произведение. А тут, может быть, и начнется работа над постановкой его оперы “Кесарь”...



*R. Саркисян*

## РУБЕН САРКИСЯН

### Предисловие

Уже давно жители предверхней части Еревана, так называемого "Плани глух", — привыкли к человеку, курсирующему на велосипеде. Это композитор Рубен Саркисян. Его маршрут от дома, который находится на повороте улицы Корюна и улицы Налбандяна, направлен к Ереванской консерватории или к Дому-музею Арама Хачатуриана. Вначале его связывал с велосипедом почти спортивный азарт. Сегодня он объясняет свою привязанность к этому виду передвижения тем, что "велосипед возвращает чувство уверенности, какого-то мальчишества, ощущение изолированности и... отдаляет старость..." Думаю, что он, все же, немножко лукавит. Было бы намного лучше, если бы он разъезжал на автомобиле, купленном на гонорары от своих произведений, хотя сегодня велосипед видится символом самых передовых намерений человечества, которые направлены на усмирение неуем-

ных потребностей современного общества, засоряющего землю, весь мир грудами металла, да и всего прочего. Зная Рубена Саркисяна, можно смело утверждать, что эти охранительные идеи глубоко созвучны ему. Но это не значит, что небольшой и комфортный автомобиль не стал бы для него другом. Иное дело, что композиторы, пишущие серьезную, интеллектуальную музыку, сегодня просто не в состоянии позволить себе такую роскошь. Да, мы переживаем время, когда настояще, профессиональное, академическое искусство явно не в чести. Порой даже оно кажется каким-то лишним и устаревшим придатком к нынешней жизни. И даже, рассказывая о своих недавних успехах, а их у Рубена Саркисяна много,— это и премьеры его произведений, и новые издания,— он все равно, заканчивает разговор на тревожной ноте. “Для меня, как автора, все это необычайно интересно. Другой вопрос — насколько все это вписывается в художественную жизнь Республики. Культурная жизнь потеряла свои ориентиры. Я уже понял, что мои усилия и усилия моих коллег направлены на отдаленное будущее, а не на текущий момент. Для меня это — серьезная проблема”<sup>1</sup>.

Что же делать художнику в столь нестабильной и даже элементарно несформированной в пользу творческого человека социальной среде? Работать и еще раз работать. Проникнуться сознанием, что он не первый и не последний. Что всегда, во все времена участь серьезных и больших художников была непростой. Это, собственно, и делает Рубен Саркисян. Он говорит: “В нашей стране есть живые клетки, которые сопротивляются распаду. Человек должен выжить, прежде всего, духовно. Присутствие духа — мощный стимул”<sup>2</sup>. В его словах звучит патетика. И он прав. Энергия порождает энергию...

Нам предстоит осмыслить еще одну большую и содержательную творческую жизнь, состоявшуюся на границе двух эпох. В одной эпохе эта жизнь начиналась, в другой — продолжается на взятой высоте. И Рубен Саркисян не один. Армянская композиторская школа все еще держит свой престиж. И эта школа не исключение. В пространстве некогда большой страны то же пере-

<sup>1</sup> Саркисян Р., “Присутствие духа — мощный стимул”. Беседу вела обозреватель газеты “Голос Армении” Н. Гомцян. — Жур. “Музыкальная академия”, 2005г., N1, с. 206.

<sup>2</sup> Там же.

живают и его коллеги из других республик. Поэтому образ Рубена Саркисяна приобретает, при всей своей самобытности и яркой индивидуальности, некую высокую эпохальную типичность.

Как проста и лаконична, однако, формула человеческой жизни, и как много может она скрывать в себе, каким большим творческим содержанием она может быть наполнена. Стандартное начало — родился, учился, стал... вдруг развивается в совсем нестандартное и даже уникальное явление. Значит, здесь действует феномен таланта, особой человеческой энергии, обуреваемой желанием что-то изобретать, изменять, открывать новое. В начале жизни энергетика таланта осознается его обладателем спонтанно, в рефлексии впечатлений. Потом способность остро воспринимать и переживать видимое, услышанное, прочитанное рождает потребность глубокого изучения этих впечатлений, осмысливания их отражений в самом себе. Жажда познания ведет еще дальше. Творческий человек постоянно ощущает себя рядом со своими великими предшественниками. Это единение с ними, поддержанное большими знаниями, и развивает талант, внушая творцу чувство ответственности. Муки творчества оттуда и происходят. Соизмеримость или несоизмеримость творческого потенциала с тем, что уже создано, или создается рядом, — это уже психология творчества. Но и эта область — один из кругов испытаний, которые должен пройти художник. Как часто мы наблюдаем творчество, совершенно не обремененное этими вопросами. Соответственно, и впечатление от него — короткое и, в принципе, никакое. И снова мы убеждаемся, что талант — это жажда познания. А потом уже — откровение.

Образ Рубена Саркисяна и его творческий путь как-то особенно направляют нас к рассуждениям на эту тему — талант, его природа, его развитие, — потому что музыка Рубена Саркисяна сама постоянно размышляет на эти темы. Мы находим в ней ответы на многие вопросы — о взаимодействии таланта с самой жизнью, с окружающей художника средой, о миссии, которая возложена на композитора в его время, о реакции слушателей на эту музыку...

А музыка Рубена Саркисяна глубоко интеллектуальна, она наполнена внутренней, а не внешней событийностью, в ней много дум, которыми болеют миллионы интеллектуалов нашего времени, много стремлений, синхронно отраженных в разных областях искусства, — в кино, в театре, в литературе; в ней много высоких поэтических мгновений, переживаемых нашими современниками, много радостей и разочарований, присущих нашему времени. Ее

типовогия характерна для того времени, в которое она создавалась. Она вписывается в общие и наиболее характерные тенденции нашего времени, отражает художнические устремления композиторов второй половины XX века, времени возрожденческого одухотворения, предчувствует новое тысячелетие и смело, с романтическим настроением вступает в его пространство...

Рубен Саркисян является представителем и продолжателем музыкальной культуры, уникальной по своему богатейшему спектру традиций и по уровню профессионализма, расцветшей на традициях европейской классики и питаемой глубинными истоками своей национальной музыки. Явления такого порядка чрезвычайно типизированы в истории музыки XIX и XX веков, накопившей фантастически красочный мир многонационального искусства. Но в главных своих проявлениях все художники этого богатейшего периода придерживаются единого эстетического направления. В то же время, высвобождение творческой энергии и процесс творчества — проявления, подтверждающие совершенно автономное существование духа. Н. А. Бердяев писал: “Творчество не есть приспособление к этому миру, к необходимости этого мира — творчество есть переход за грани этого мира и преодоление его необходимости”<sup>1</sup>. Этой свободы духа, собственно, и ждет от Художника человеческое общество. Оно хочет знать о себе больше, чем знает, чем это явственно из самой жизни, оно ждет от искусства выхода в другие пределы. Оно находит для себя ответ или утешение в искусстве самых разнообразных художников, причем в совокупности разных искусств и разных художественных индивидуальностей. Общество мыслит и обобщает, делает свои прогнозы и предвидит будущее через искусство, и только через искусство. Поэтому так настоятельна потребность в искусстве интеллектуального и возвышенного плана, очерченного ярко индивидуально, такого, какое является нам музыка Рубена Саркисяна. При всей типизации композиторского творчества XX века — он неповторим.

Писать биографический очерк о Рубене Саркисяне невозможно, не держа все время перед глазами его нынешний облик. Он — художник, творящий и ищущий, не останавливающийся в пути, не застаивающийся на одном месте. Энергетика его таланта находится в перемежающемся состоянии с потоками реальной жизни.

<sup>1</sup> Бердяев Н. А., Философия свободы. Смысл творчества. Москва. Изд. “Правда”, 1989, с. 384.

Его последние сочинения проливают свет на его первые, и его прошлые успехи предопределяют будущие. И все в его творческой биографии находится в глубинной взаимосвязи с жизнью, с ее обычными реалиями, видимыми невооруженным глазом, но также и с теми невидимыми потоками духовных переживаний, которые созидают атмосферу времени и искусства. Наконец, он автор четырех симфоний, написанных для большого симфонического оркестра, двух Камерных симфоний для струнного состава, около десяти инструментальных концертов, нескольких кантат и ораторий, сонат для разных инструментов и разных составов, более десяти вокальных циклов, ряда произведений для оригинальных ансамблевых составов, нескольких сочинений для детей, Рок-балета "Человек-невидимка" по повести Г. Уэллса...

Рубен Саркисян один из тех композиторов современности, которые живописали не себя в искусстве, а искусство в себе. В его музыке ярко отразились лучшие черты истории музыкального творчества второй половины XX века. Его произведения не стали, может быть, такими эталонными для всех, как произведения Шнитке, Тертеряна, Губайдулиной, но само его творчество запечатлено в своей последовательности все важнейшие перипетии в развитии музыки второй половины XX века, многие ее драматические повороты и поэтические высоты, внесло отчетливое отражение новых пространственно-временных координат, которые сегодня влияют на человеческое сознание.

Он — один из тех художников, кто оказался глубоко неравнодушен к страданиям человечества. Его произведения пронизывает публицистический дух. Это тоже традиция музыки XX века, наиболее ярко и полно выраженная в творчестве Дмитрия Шостаковича. Бетховен — Малер — Барток — Шостакович, — пожалуй, на этой линии музыкального искусства, глубоко причастного к судьбам человечества, развивался талант Рубена Саркисяна. Творчество его находило опору также и в наследии его учителя, Лазаря Сарьяна, ученика Шостаковича и его верного последователя.

Для Рубена Саркисяна слух его современников важнее собственного слуха. Если им заложит уши воском — он перестанет писать. Пишет он только во имя того, что слышит само человечество, ощущая себя проводником этого духовного слуха. Наверное, поэтому творчество Рубена Саркисяна совершенно свободно от экспериментов. Технология никогда не становилась для него ведущей идеей в создании произведения, хотя он сам прекрасно разбирается в этом строительном материале. В свое время он

разработал специализированный лекционный курс “Технология современной композиции”, методическая программа которого была утверждена Ученым советом Ереванской консерватории в 1988 году, где он ведет классы композиции и инструментовки. Рубен Саркисян наверняка знает, что конечная цель овладения техникой композиции заключается в том, чтобы сделать ее незаметной.

Мы размышляем, гадаем, предполагаем... Но даже, обратившись к композитору с просьбой как-то прояснить особенности его творческого стиля, главные мотивы его искусства, мы будем блуждать в потемках, пока не услышим его музыку, не проникнемся ее духом, не узнаем все, что написал он, все, что сделал. Поэтому мы построим свой очерк в традиционном стиле – проследим основные этапы творческого становления нашего героя, остановимся на истории создания его основных произведений, расскажем о восприятии его творчества со стороны коллег и слушателей, постараемся обнаружить наиболее яркие и результативные сопротивления его произведений с музыкальными традициями прошлого и, конечно же, подивимся энергии его музыки, глубоко проникающей в духовный мир современного человека.

### Начало

Рубен Саркисян родился 22 ноября 1945 года в г. Ереване, в семье ученого-селекционера Сурена Сергеевича Саркисяна, человека беззаветно преданного своему делу. Мать, Гоар Геворковна, растила уже старшего сына, когда Рубен появился на свет. Так и осталась она верна домашнему очагу, заботе о детях и муже. В музыкальную школу-семилетку им. Саят-Новы привел его отец, решив, что сын должен получить хотя бы среднее музыкальное образование. Но это была судьба. С самых же первых дней посещения музыкальной школы мальчик оказался буквально пленен музыкой, ему интересно было не только учиться играть на фортепиано, но и слушать, как играют другие. Он внимательно прислушивался к музыке в коридорах школы, где из каждого класса доносились звуки. Кто играл Майкапара, а кто Сергея Бархударяна, Шуберта, Моцарта... Звуки сливались в некую какофонию, и в ней тоже он различал музыку, рождающуюся сиюминутно, spontанно, рисующую для него какие-то неясные, но волнующие образы.

Тайна призвания... Если зерно этого умысла попадет на благодатную почву, – считай, – родился художник. Это – как полет кудоновой стрелы, сражающей очередное сердце. Они невидимы –

эти мистические знаки, эти энергетические действия, происходящие в потоке тонкой материи; мы начинаем их различать в конкретных, материальных творениях — в сочиненной музыке, в написанной картине, в чьем-то стихотворении. Уже потом, потом...

Какая же ответственность ложится на современников художника — разглядеть талант, признать его, а может быть, и помочь ему раскрыться... А ведь это, если подумать, и есть главная миссия страждущего,участвующего в жизни человека, ибо талант, и только талант наполняет смыслом всякую деятельность, начиная от самой простой и привычной и кончая научным и художественным творчеством.

Учителя Рубена Саркисяна скоро разгадали его особую одаренность и посоветовали отцу сделать все, чтобы мальчик продолжил музыкальное образование. Добрая воля учителей и родителей сделала свое дело. Юноша, которого интересовало многое — и техника, и астрономия, и физика, все же нацелился на музыку, еще не зная, кем он будет — пианистом или композитором.

Связь математики и музыки ему рано была очевидна, он с увлечением размышлял о загадочных взаимоотношениях цифр и звуков, и чем старше становился, тем серьезнее углублялся в музыкальную грамоту, тем больше общностей находил в логических закономерностях цифр и звуков.

Как объединить эти две сферы в своей жизни? Наверное, он задавался таким вопросом, когда решил, что после окончания общеобразовательной школы и семилетнего музыкального образования в школе им. Саят-Новы, отнесет свои документы в Политехнический институт, чтобы получить хорошее техническое образование. Он считал, что так или иначе, музыка будет сопровождать его всю жизнь.

Однако политехническая конкретика его не увлекла и, проучившись в институте один семестр, Рубен с легким сердцем покинул стены Политехнического и переместился в музыкальное училище имени Романоса Меликяна, после окончания которого поступил в Ереванскую консерваторию им. Комитаса, в класс композиции Л. М. Сарьяна.

Это была большая удача — стать учеником Лазаря Сарьяна. Для Рубена в особенности. Он вскоре понял, что их — учителя и ученика многое объединяет. Лазарь Мартиросович тоже любил переключать свои интересы в область науки, интересовался научными открытиями, знал многих ученых всемирного масштаба благодаря тому, что все светила, приезжающие в Армению, ока-

зывались в доме его отца, патриарха современной армянской живописи Мартироса Сарьяна.

Все это давало возможность Рубену Саркисяну постоянно расширять и углублять свои интересы, многое узнавать как бы из первых рук, увлеченно размышлять о теснейших взаимосвязях науки и музыки. Разговоры с учителем на эту тему порой занимали весь урок и уже потом проясняли что-то очень важное в его творческой работе. Причастность молодого композитора к сфере точных наук помогала ему не только быстро овладевать искусством композиции, но и понимать ее мотивацию, ее смысл. Музыка воспринималась им на грани точных наук, и это помогло ему рано осознать красоту закономерностей построения музыкальной формы, логические основы музыкального движения, взаимоотношения тональностей, роль ритма и постоянно, зачарованно ждать новых открытий, восхищаться ими, чтить истинное новаторство и отличать его от подделок.

Лазарь Сарьян считал Рубена Саркисяна одним из лучших своих учеников, и возникшее между учителем и учеником понимание стало сильнейшим стимулом профессионального роста молодого композитора. Лазарь Мартиросович никогда не торопил его, сомнения не рассеивал, но внушал уверенность. Он помогал своим ученикам находить творческие решения более тонкими психологическими методами. Вопросы, ответы, легкая реакция на неудачи, поддержка в минуты сомнений, юмор... А в принципе педагогика Лазаря Сарьяна основывалась, прежде всего, на глубоком изучении самой музыки — классической и современной и на искренних взаимоотношениях, порождающих доверие, творческое настроение и чувство уверенности.

Конечно, Рубен Саркисян все это чрезвычайно ценил. Он восхищался профессиональным мастерством своего учителя, любил его музыку, ценил атмосферу дома Лазаря Сарьяна, который был домом и великого Мартироса Сарьяна. Все это расширяло кругозор, вносило новые краски в восприятие жизни, дарило новые идеи... Рубен Саркисян вспоминает: «Лазарь Мартиросович Сарьян, мой несравненный учитель, был необычайно интеллигентен, доброжелателен и строг. У него был тонкий вкус, и он научил меня понимать и чувствовать оркестр. "Избегай квадратности", — говорил он мне, имея в виду точно повторяющиеся музыкальные фразы, что не свидетельствовало о богатой творческой фантазии композитора. Я помню, как он был требователен, когда

я выполнял задания, например, оркестровал фортепианные Прелюдии Дебюсси для симфонического оркестра.

Он неизменно заботился о судьбах того или иного сочинения своих студентов, и не только своих. Давал советы, рекомендации для вступления в Союз композиторов. Сарьян был передовым, мыслящим человеком. Он горячо ратовал за все новое, свежее, талантливое. Так, он помог мне отстоять предмет “Технология композиции в музыке XX века”, методику которого я разработал, уже будучи преподавателем консерватории.

Он был строг в своих оценках, осторожен. Однажды, когда играли мой Второй концерт для виолончели с оркестром (это было на съезде СК Армении), в зале присутствовал Арно Бабаджанян. Не буду приводить его оценку, данную моей музыке,— она была более чем лестной. Но Сарьян предостерегающе поднял руку и сказал — “Но, но, Арноша...”

Горько сознавать, что сейчас нет с нами мудрого, проницательного и взыскательного художника, Лазаря Мартиросовича Сарьяна<sup>1</sup>,— заканчивает свой рассказ Рубен Саркисян.

На вопрос корреспондента,— помните ли вы свое первое сочинение, Рубен Саркисян отвечает: “Первое произведение было написано и исполнено в 60-х годах — Соната для скрипки и фортепиано. Не могу сказать, что для меня это произведение дорого. Вообще для меня из произведений важно и значимо не первое, а самое последнее, потому что от него можно идти дальше. С чём это связано — трудно сказать. Возможно, с тем, что идти вперед можно, только отталкиваясь от того, что уже сделано. И еще: муссирование опыта, выбор нового пути, дальнейшее продвижение возможны только тогда, когда ты постоянно в работе”<sup>2</sup>.

Этот ответ, который композитор дал в настоящее время, прекрасно иллюстрирует те его качества, которые формировали его в юности и остались ведущими и в период зрелости его таланта. Высшая мудрость — учиться не переставая,— была словно бы запрограммирована в нем, она вела его вперед, углубляла стремление к самопознанию, воспитывала умение дать себе отчет в том, что движет его в творчестве, что интересно ему. А интересно ему было многое. Особой широтой интересов Рубен Саркисян отличался.

<sup>1</sup> Текст написан Р. Саркисяном специально для данного очерка.

<sup>2</sup> Саркисян Р., “Присутствие духа — мощный стимул”. Беседу вела Н. Гомцян.— Жур. “Музикальная академия”, 2005, N1, с. 205-207.

чался уже в юности, и даже тогда, когда музыка стала его профессией, она не заслонила многого из того, что когда-то привлекало его, занимало его воображение,— он продолжал, например, углубляться в вопросы астрономии, стал обладателем небольшого, но вполне профессионального телескопа, который был установлен на крыше его дома, над его квартирой.

Его постижение тайн композиторского творчества шло как бы в параллельных направлениях со всем, что занимало его душу и ум. Поэтому, вероятно, творчество Рубена Саркисяна привлекало, начиная с первых его сочинений, богатым содержанием, импульсирующим какой-то новой и неожиданной информацией, какими-то дополнительными знаками музыкального языка, которыми владел только он. Это, несомненно, было его завоеванием, его личной привилегией, которую он приобрел совершенно естественно, именно в силу своих знаний и широких интересов.

Он посвящал много времени самой музыке и изучению ее истории, глубоко интересовался изобразительным искусством, уделял серьезное внимание изучению разных отраслей точных наук, и, как мы уже сказали, астрономии и астрофизики. При всем этом Рубен Саркисян не был кабинетным книжником. Он принадлежал к младшему поколению шестидесятников, которые подростками осознали, что вступили в новую, послесталинскую эпоху. Их юность была озарена надеждами и романтическими настроениями “оттепели” — прекрасного и неповторимого отрезка времени, когда было покончено с “культом Сталина”, когда стал изживаться страх тоталитарного режима, когда вдруг неожиданно самыми авторитетными людьми страны стали интеллектуалы—поэты, писатели, художники, композиторы, ученые. Новому времени оказались созвучны именно такие люди, как Рубен Саркисян, увлеченные искусством и наукой, далекие от бытовой pragmatики, вообщем, романтики чистой воды. С этим комфорtnым осознанием своей причастности к стилю времени и его духовным координатам Рубен Саркисян вступал в непростую область композиторского искусства. Это было время интеллектуальных открытий, которые делал для себя каждый интересующийся. Издавались замечательные журналы — научные, литературные, музыкальные. Открылись границы, и вместе с этим — картина западного современного искусства. Фильмы, книги, музыка, новые имена — все было бесконечно интересно, по-настоящему волновало. Хотелось творить, но как? Смешение стилей разных эпох, яркий прецедент новаторства, реально возникший авторитет

европейского авангарда — молодого человека, вступившего на путь профессионального композиторского творчества, подстерегали разные рифы. Вот тут-то и оказались фундаментальные традиции армянской композиторской школы, прошедшей путь от Комитаса до Хачатуриана и дальше, уже до Сарьянна, Мирзояна, Арутюниана, наконец, Тертеряна, ставшие прочной опорой для композиторской молодежи 60-70-ых годов.

Перед композиторами нового поколения стояла непростая задача осмыслить и соединить в своем искусстве знания классических основ композиции, которые они получали в консерватории из первых рук, и ошеломляющие новшества европейского авангарда, начиная с Шенберга и кончая Штокхаузеном. Рубен Саркисян внимательно и увлеченно изучал музыку европейских авангардистов, увлекался и русским модерном — произведениями А. Волконского и Э. Денисова. Кстати, дodeкафонная практика, принципы алеаторики и сонористики породили интонационный словарь, ставший единым для самых разных национальных композиторских школ, что, в свою очередь, способствовало проникновению одной культуры в другую, их тесному общению. Приветствуя композиторское поколение, к которому принадлежал Рубен Саркисян, М. Берко писала: “К сожалению, общими оказывались и негативные стороны — некоторое злоупотребление абстрактно-психологической образностью, предпочтение того типа стилистики, который иногда называют современными принципами организации материала... В результате нивелировалась индивидуальность...”<sup>1</sup>

Но тут же автор очерка, прослеживая дальнейший путь молодых композиторов, уже в 80-ые годы с удовлетворением отмечает, что “композиторские личности формируются все определенней и четче. Теперь уже есть твердые основания говорить о различии творческих почерков, о становлении индивидуальностей... Один из них — Рубен Саркисян, своеобразный, незаурядный представитель своего поколения”<sup>2</sup>.

Творческое становление Рубена Саркисяна имело короткий разбег. Уже в первых сочинениях он предстал состоявшимся и очень интересным художником, с ярко определившимся стилем,

<sup>1</sup> Берко М., “Трудный и радостный путь познания”. — Жур. “Советская музыка”, 1978, №4, с. 15.

<sup>2</sup> Там же.

со своей тематикой. Дальше шло по нарастающей в плане разработки заявленных идей. Но его первые произведения проявили его намерения в наиболее эмоциональной, открытой форме, они были как чистое юношеское признание. Впоследствии, слушая сочинения, оставившие в момент их первого исполнения сильное и, как оказалось, прочное впечатление. Это Концерт для оркестра (1972), Концертино для фортепиано и камерного оркестра (1973), "Два вокализа" для сопрано, флейты, скрипки и виолончели (1973), Первый концерт для скрипки и струнного оркестра (1975) и эффектная премьера Концерта-симфонии для виолончели и камерного оркестра (1978).

Я вспоминаю съезд молодых композиторов Армении, который проходил в 1973 году. Пожалуй, одной из самых ярких фигур на этом съезде стал Рубен Саркисян. Его музыка меня глубоко взволновала. В одном из концертов прозвучало Концертино для фортепиано и камерного оркестра, прекрасно выполненное автором и струнным оркестром под управлением Заре Саакянца. Чувствовалось, как увлечены исполнители этим произведением, которое так легко и поэтично перебрасывало мосты к далекой и светлой поре классицизма, когда музыка была преисполнена идеями гармонии и стройной формы. В концертах съезда прозвучали еще два сочинения Рубена Саркисяна – "Два вокализа" для сопрано, флейты скрипки и виолончели и Концерт для симфонического оркестра. Это был прекрасный и убедительный дебют композитора: слушатели открыли для себя новое композиторское имя.

В Концертино для фортепиано и камерного оркестра было прекрасно решено соотношение двух звуковых сфер и ярко выражена идея соревнования, заложенная в самом жанре концерта. "Два вокализа", где сопрано проникновенно звучало на фоне флейты, скрипки и виолончели, предстало изысканной колористической картиной. Большое впечатление оставил также Концерт для оркестра. Эти произведения были, конечно же, данью великой эпохе классицизма. Чистый, возвышенный дух произведений Баха, Гайдна, Моцарта останется для композитора и дальше мерилом самого совершенного в музыке, даже тогда, когда он вступит в сложную для себя полосу поисков новых форм и новых звуковых соотношений, когда испытает сильное влияние европейского авангарда.

Рубен Саркисян — художник не спонтанный, меньше всего подверженный эмоциональным вспышкам, внезапным решениям. Он с юности отличался вдумчивым характером, тяготел к аналитическим размышлению. И музыку, и мастерство композиции он постигает сквозь призму интеллектуальных знаний, и здесь, конечно, все играет свою роль и все диалектически связывается воедино: и античная философия, и музыкальное наследие эпохи Ренессанса, и история армянского искусства от язычества до наших дней. Но что могло послужить для него точкой опоры? Конечно, не философская концепция и не стиль. Он понял, что современный композитор не может не держать в поле своего зрения достижения старых европейских мастеров и откровения гениев своей национальной культуры. В этом он уверен и сейчас, он говорит: "...Вернусь к словам Стравинского: "Очень опасно рубить сук, на котором сидишь". Обрывая традицию, невозможно двигаться дальше. Продуктивнее всего — переосмысление традиций"<sup>1</sup>. Рубен Саркисян видел в возвращении к эстетике и практике старых мастеров, повсеместно наблюдаемой в музыке XX века, нечто символическое для своего времени. Он понимал и понимает это как перманентный процесс: ведь обращение к старым мастерам европейской классики открывает первозданную красоту еще более ранних периодов музыкального искусства и, конечно, своей национальной музыкальной культуры, истоки которой теряются в веках.... С этим пониманием периодичности стадий развития искусства и своей собственной приверженности к великой музыке старых мастеров он начинает свой путь в композиции. Он с увлечением изучает творчество Стравинского, раннего Шенберга, Веберна, молодого Шостаковича, предполагая, что и они шли к своим произведениям тем же путем, что и он, путем активного внутреннего диалога с великими традициями прошлого. И Первый концерт для скрипки с оркестром, и Концертино для фортепиано и камерного оркестра, а также написанные в этом же стиле Концерты N1 и N2 (1975, 1978) для виолончели и камерного оркестра станут замечательными прецедентами идеи "диалога" времен и традиций. Горячо встреченные слушателями, они сразу выделили имя Рубена Сакисяна из плеяды молодых композиторов.

<sup>1</sup> Саркисян Р., "Присутствие духа — мощный стимул". — Жур. "Музикальная академия". 2005, N I, с. 207.

В идее неоклассицизма не было ничего нового, но она удивительно одухотворила армянскую музыку. Кстати, развитие исполнительской культуры в Армении тоже формировалось в русле этой тенденции. Возникали квартеты, камерные ансамбли, рождались замечательный коллектив Ереванского камерного оркестра, который возглавил молодой, ярко одаренный дирижер Завен Варданян. Этому оркестру предназначено было открыть новую главу армянской камерной и вокально-инструментальной музыки и целых 11 лет поддерживать праздничную атмосферу знаковых премьер. Одновременно, одной из главных линий деятельности этого коллектива стало исполнение великих творений европейского барокко — месс и ораторий Генделя, Гайдна, Баха, Перголези, инструментальных концертов Вивальди, Тартини, Моцарта и Бетховена...

Но параллелью с этой тенденцией шла и другая — возрождение традиций армянского классицизма, если так можно определить творчество армянских средневековых поэтов и композиторов. Это была новая, нехоженая тропа, и по ней пошли молодые композиторы 70-ых.

Уже тогда было ясно, что это не игра в стиль, а серьезное и глубокое осмысление избранных традиций. Эти знания, пропущенные через себя, реализованные в творчестве, дали неоценимый стимул узнать и изучить свою национальную историю искусств, где также был период Ренессанса, но по времени более ранний. Рубен Саркисян зачитывается средневековыми армянскими поэтами — Григором Нарекаци, Константином Ерznкаци, Нерсесом Шнорали, изучает армянскую духовную музыку. Впечатления от прочитанного, узнанного потрясают. Он открывает для себя новый мир. Он заинтригован стилистической цельностью армянских средневековых духовных монодий, которые преисполнены христианского сознания, озарены готовностью преодоления испытаний во имя веры. Он размышляет над формулой их построения, в которой явно угадывается сонатная диалогичность. Эти знания, а, по сути, открытия дают чувство свободы и независимости в следовании классическим традициям, в освоении великого опыта европейской и русской композиторских школ, открывают путь к творческой интерпретации этих традиций в рамках своей культуры.

Рубен Саркисян вспоминает, как в начале 70-ых в его руках оказалось исследование Н.Тагмизяна, посвященное армянской средневековой музыке. Он читает нотные примеры, пропевает

средневековые армянские монодии. Его поражает красота монодий, автором которых является выдающийся армянский поэт и композитор конца XII века Нерсес Шнорали. В 1973 году выходит монография Н.Тагмизяна, посвященная Нерсесу Шнорали.<sup>1</sup> Образ гениального представителя средневековой культуры волнует композитора до глубины души, требует ответной творческой реакции. В 1975 году Рубен Саркисян пишет Поэму “Нерсес Шнорали” для флейты, фортепиано и чтеца. Все в этом сочинении говорит о стремлении композитора быть достоверным, решить творческую задачу в документальном стиле. Чтец читает на грабаре стихи Нерсеса Шнорали и эта музыка речи рождает почти реальные образы, открывающиеся внутреннему зрению. Это картина жизни, которая связывает далекое прошлое и сегодняшний день. Она символична. Но эта символика и сегодня может быть раскадрована в жизни; в армянских церквях мы услышим этот текст, а выйдя из церкви, особенно в праздники,— доносящуюся издалека деревенскую флейту-синг, или звуки традиционного армянского дудука...

Для композитора работа над этим сочинением стала своего рода отшельничеством, идеалом того творческого одиночества, о котором он мечтал. Написать такое сочинение, пронизанное религиозным духом, тогда было актом смелости. Хотя время шло вперед, уже издавались книги, писались исследования, и образ древней христианской страны Армении все больше и больше захватывал творческое воображение художников, все же, партийная идеология зорко следила, чтобы в искусстве вдруг не перевесила бы религиозная тематика.

Одухотворенный опыт общения с национальной музыкальной культурой проявляется во всем, что пишет Рубен Саркисян во второй половине 70-ых. В ряде его произведений этих лет — в “Армянской графике” для фортепиано, в “Музыке памяти Д. Шостаковича” (1975) для флейты, фортепиано и магнитофонной ленты, в Сонате для виолончели и фортепиано (1977), в Сонате для скрипки и фортепиано N2 (1978) слышится новое качество мелоса, в котором все больше возрастает удельный вес фольклорных интонационных попевок, торжественного слога духовных песнопений.

В статье, специально посвященной яркой и плодотворной тенденции, наметившейся в 70-80-ые годы в творчестве армянских

<sup>1</sup> Թահիմյան Ն. Ներսես Շնորալի, Երևան, 1973:

композиторов, а именно, глубокому и фактическому интересу к армянской средневековой монодической культуре, А. Аревшатян пишет: “Упорно шел к освоению средневекового мелоса Р. Саркисян... Все чаще композитор вкрапливает в свои сочинения армянскую средневековую монодию, используя исключительно мелодии и тексты Шнорали. Начав с робких и не всегда убедительных обработок средневекового мелоса в пьесах для фортепиано и ударных, в Поэме “Нерсес Шнорали” для флейты, фортепиано и чтеца он успешно использует коллаж “Канона святых Петра и Павла” Шнорали в кантате “Было так...” (1975), а позднее достигает подлинно художественного, глубоко органичного синтеза современных выразительных средств и средневековой монодии в Сонате для виолончели и фортепиано (1977). Организующим началом последнего сочинения являются элементы классической сонатности, которые преломлены сквозь призму вариационности, окрашенной в романтические тона. Язык Сонаты синтетичен: наряду с расширенной тональностью здесь применены элементы дodeкафонии и алеаторические приемы... Глубоко экспрессивная, величественная монодия шаракана “Григорий Богослов” Шнорали становится своеобразным стержнем драматургии Сонаты, получая в ней значительное тематическое развитие...”<sup>1</sup>

Можно сказать, что Рубен Саркисян распознает энергетику диалога, заключенного в народных армянских песнях, в духовных песнопениях, концентрирует внимание на этой особенности армянской монодии, исследует самобытные связи мелоса и поэтической речи... Отсюда — рождение новых идей и создание целого ряда вокальных циклов — трех романсов “О любви” на стихи неизвестных поэтов Китая и Египта, вокального цикла “Любовь Маяковского” (1975) для голоса и камерного ансамбля, который представляет собой “своеобразный опыт миниатюрной монодрамы с элементами театрализации”<sup>2</sup>, Кантаты “Было так...” на тексты Е. Чаренца и Ж. Фревиля (1976), вокального цикла — “Шесть рассказов из прошлого” для сопрано и фортепиано (1980)

<sup>1</sup> Аревшатян А., “Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов”. — Жур. “Вестник общественных наук АН Арм. ССР”, 1978, N12.

<sup>2</sup> Аревшатян А., “Музыка для камерно-оркестровых составов”. 70-80гг. Сб. статей “Армянское советское искусство на современном этапе”. Изд. АН Арм. ССР. Ереван, 1987, с. 157.

на тексты древнекитайские, библейские, армянские, вокального цикла для сопрано и фортепиано на слова средневекового армянского поэта Наапета Кучака (1983).

Глубоко осмысленная и реальная связь с народной армянской песенной стихией проявляется почти во всех произведениях этого периода; среди них оригинальное, красочное "Интермеццо" для камерного ансамбля (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, струнный квартет, фортепиано и ударные) — 1977, в музыке которого А. Аревшатян отмечает конкретные обращения к различным интонационным пластам национального мелоса, в частности, к народной лирической песне "Абрбан" и фрагменту "Свят, свят" из литургии<sup>1</sup>.

В 1984 году, отвечая на вопросы газеты "Коммунист", один из которых звучал так, — "Ваше отношение к народному искусству, каково его влияние на творчество композитора?", — Рубен Саркисян отвечал: "В Сонате для виолончели и фортепиано мною использованы средневековые армянские песнопения. К народной музыке я обращался и во многих других своих произведениях. Думается, что, обращаясь к фольклору, необходимо проникать в глубинные пласти народного духа. Армянской народной музыке присуща концентрация мысли и образа. Эти свойства необходимы и в современной армянской музыке"<sup>2</sup>.

Однако Рубен Саркисян никогда не приближается к фольклору вплотную. Народное искусство остается для него предметом любования, стимулом вдохновения; любая фиксация его внимания на мотиве-образе из народной песни или духовной монодии трансформируется им в сферу современной инструментальной и симфонической традиции. В этом отношении он верный последователь принципов Шостаковича, который всегда сохранял подчеркнуто уважительную дистанцию с народной музыкой, воспринимая ее как живую культуру, вечно растущую во времени. В своей музыке великий классик современности ассимилировал народно-городскую песенность и создал своего рода "идеомы" (по М. Арановскому) музыкального языка своей эпохи, как в свое время это сделали Шуберт и Бетховен. Отсюда и немеркнущая

<sup>1</sup> Там же, с. 156-157.

<sup>2</sup> Саркисян Р., "Эстафета поколений". — Г. "Коммунист", 18 декабря 1984г.

жизненность его опер, симфоний и квартетов, которые стали историческими хрониками своего времени.

Рубен Саркисян всегда с обостренным вниманием воспринимал масштаб личности Дмитрия Шостаковича, и музыка его стала для него как бы призмой, сквозь которую прорастали его композиторские замыслы. Совсем не случайно, в начале 80-ых, отвечая на "Молодежную анкету" журнала "Советская музыка", Рубен Саркисян советовал всем молодым композиторам следующее: "Трудно бытьозвучным эпохе. Секретом этого искусства владел Дмитрий Дмитриевич Шостакович,— говорил он.— Вдумчивое изучение облика великого художника, обращение к его творениям откроют перед молодым композитором новые пути для поисков своего места в жизни"<sup>1</sup>.

Преемственность в художественном творчестве в этом и заключается, когда улавливается дух традиций, когда умонастроение, мировоззрение, идеи молодых начинающих художников выковываются, имея перед собой великие примеры, вдохновляющие цели. Крупно повезло тем, кто был современником Д. Д. Шостаковича, особенно,— кто жил и работал с ним в едином культурном пространстве. Армянские композиторы имели эту возможность. Многим из них посчастливилось общаться с Дмитрием Шостаковичем и даже дружить с ним. Вспомним еще раз, что учеником Д. Д. Шостаковича был учитель Рубена Саркисяна — Л. М. Сарьян. Бесконечно верным и преданным Шостаковичу был Адам Худоян, проявлявший к нему на протяжении многих лет постоянное и трепетное внимание. Он-то и организовал встречу Рубена Саркисяна с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Вот как рассказывает об этой встрече Рубен Саркисян: "Как сейчас помню,— мы поехали в Диликан, в Дом творчества, где отдыхал Шостакович. Я хотел не только познакомиться с великим композитором, но и показать ему свои сочинения. По дороге Адам Худоян купил фрукты.— Он их очень любит,— сказал он мне. Шостакович жил, если не ошибаюсь, в 8 коттедже. Его жена Ирина проводила нас в кабинет, где находился композитор. Худоян представил меня и сказал: "Этот молодой человек знает всю вашу музыку!"

Меня тогда поразил облик Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В его фигуре и в походке чувствовался какой-то надлом, уст-

<sup>1</sup> См. Берко М., "На рубеже творческой зрелости".— Жур. "Литературная Армения", 1982, №8, с. 77.

лость. Только синие глаза были живыми и зоркими. Я достал партитуру и кассету с записью своего Концертино для фортепиано с оркестром. На столе, в углу стоял магнитофон "Комета". Шостакович позвал, — Ирина! Вошла его жена и включила запись. Шостакович слушал очень внимательно, стремительно переворачивая страницы. Но вот музыка окончилась, и воцарилась тишина. Шостакович не промолвил ни слова. Я подумал, что ему не понравилась моя музыка. Но вдруг он спросил: "А на рояле вы не играете?" — Я сказал, что играю, но не как профессиональный пианист. — "Сыграйте что-нибудь свое," — сказал Шостакович. Я сыграл первую часть своей Сюиты для фортепиано. Внезапно он оживился: "Хороший пианист, хороший пианист", — сказал он скороговоркой.

Мне было досадно, — опять ни слова о моей музыке! Но позднее я понял, что своими словами Шостакович дал мне оценку как музыканту. Да и чем я, молодой неопытный композитор, мог поразить маститого Шостаковича? Вошел Худоян с корзиной фруктов. Шостакович опять оживился: "Спасибо за подарочек", — сказал он.

От Шостаковича я уходил, переполненный впечатлениями. И сейчас с волнением вспоминаю эту встречу и всегда помню, что свой 10-й Квартет он написал в то лето, в Дилижане. Это мой любимый Квартет...<sup>1</sup>

### "И логика, и чувства..."

...В середине 70-ых Рубен Саркисян уже воспринимался как композитор, имеющий большую перспективу, смело идущий "по пути познания современного мира и утверждения своего места в нем"<sup>2</sup>. Он много пишет, исполняется, его музыка требовательна к слушателю, она зовет его прочувствовать глубину жизни, связь всего, что было и что есть... Напряженную творческую работу он совмещает с педагогической, ведет классы музыкальной литературы и композиции в Ереванской музыкальной школе N10.

Налаживается личная жизнь. В 1972 году Рубен Саркисян знакомится с аспиранткой Ленинградской консерватории Ириной Золотовой и вскоре делает ей предложение. В 1974 году Ирина

<sup>1</sup> Текст написан специально для этого очерка. 2006г.

<sup>2</sup> Берко М., "Трудный и радостный путь познания". — Жур. "Советская музыка", 1978, N4, с. 17.

переезжает в Ереван, который сразу же становится для нее родным городом. Ее приглашают на работу в Ереванскую консерваторию на кафедру специального фортепиано, где она руководит педагогической практикой и ведет курс истории фортепианного искусства. Забегая вперед, скажем, что уже много лет Ирина Золотова возглавляет кафедру истории, теории исполнительства и педагогики, где, в частности, по разработанной ею методике ведет класс фортепианной импровизации. Весной 2009 года она защищила докторскую диссертацию.

Семья Рубена Саркисяна обретает особую гармонию, когда в 1981 году появляется на свет их дочь, Алиса Саркисян. Ей предназначалось стать музыкантом. Природная одаренность, огромная любовь к музыке, усидчивость и родительская опека сделали из нее образованного и многогранного музыканта,— она закончила фортепианный и композиторский факультеты Ереванской консерватории, является автором ряда талантливых произведений, исполнявшихся на Международных фестивалях, в концертных залах России, Италии, Финляндии, США. В последнее время серьезно осваивала науку музыкального менеджмента, будучи аспирантом Ереванской консерватории, и в 2008 году защищила кандидатскую диссертацию на эту тему.

В 1977 году Концерт-симфония для виолончели и симфонического оркестра Рубена Саркисяна был отмечен премией ЛКСМ республики как лучшее произведение года. Концерт-симфония был встречен слушателями с воодушевлением. Привлекал высокий эмоциональный накал музыки, энергетика мелодизма, рельефность мелоречитаций. Оригинальна была и форма произведения: гипотетическое соединение двух жанров — концерта и симфонии, родственных по своей природе, но с течением времени развившихся в разные и очень определенные жанровые типы. Композитор вознамерился вновь сблизить их, придав симфоническому звучанию яркий и концертантный характер и при этом наполнив музыку глубоким, свойственным жанру симфонии драматизмом.

Большой успех выпал на долю Концерта для скрипки и камерного оркестра (1980), который стал Первым в этой градации,— за ним последовали Второй, Третий и Четвертый концерты... Здесь, по традиции, властвует солист, который с самого же начала берет инициативу развития музыки в свои руки. С одной стороны, музыку скрипичных концертов Рубена Саркисяна отличает плотная оркестровая гармонизация, с другой — свободный полет солирую-

щего инструмента как носителя всевластной идеи мелоса. Но заметим, мелос скрипичных партий здесь говорящий, речитативный, рождающийся из природы слова, из разговорных интонаций на разных тонах и в разных эмоциональных состояниях. Отсюда удивительная выразительность скрипичных партий, их волнующая речь... Темы солирующих инструментов в его концертах всегда рельефны, их не увлекает инерция движения, им предназначена более содержательная роль. Они в своем развитии как бы рассказывают романтическую историю жизни поэта, рисуют его портрет.

Уже в начале 80-ых можно было охарактеризовать творчество Р. Саркисяна, как самобытную и самостоятельную ветвь армянского инструментализма, определить главные черты его музыки. Она экстравертна, обращена к широкой слушательской аудитории, концертантна. Всегда в его произведениях присутствует солирующий артист, и в то же время его музыка — это воплощенное преодоление страданий и сомнений. Что касается стиля, то было очевидно, что музыка молодого композитора тяготела к программным, сюжетным концепциям, развивалась в сторону театрализации. Даже в малых жанрах — в фортепианных сонатах, инструментальных пьесах проявлялась эта характерность, театральность образов. Не случайно, Стравинский — один из его кумиров. Быть последователем какой-то традиции, значит, развивать ее. Тенденция персонификации оркестровых голосов, выявление театральной сущности инструментов, то, что стало главным завоеванием Стравинского, сильно увлекает Рубена Саркисяна. Он видит здесь реальные возможности передавать психологическую подоплеку событий, наконец, порывы и движения души и, работая в этом направлении, создает партитуры, которые привлекают выразительной и рельефной инструментальной фактурой, живыми, яркими образами.

В музыке Рубена Саркисяна бывает много мелодических родников, она спонтанна. В его оркестре любой инструмент может внезапно занять видное и даже лидирующее место, может возникнуть новый и неожиданный мотив, новая мизансцена. Как характерна, например, драматургия его Первого концерта для скрипки с оркестром. Романтическая устремленность к чему-то истинному, первозданному захватывает с первых же звуков. Музыка рождает разные ассоциации, воспоминания, — они всплывают как бы из подсознания, и вдруг неожиданно свободный полет мысли приводит композитора к подмосткам самой великой музыкальной дра-

мы — к опере Бизе “Кармен”. В драматической разработке одностороннего концерта, построенного в сквозной симфонической форме, возникает призрачный облик мотива оркестровой интерлюдии из последнего акта оперы “Кармен”, перед финальной сценой когда устремившуюся к Эскамилью Кармен убивает Хозе. Внезапно возникший мотив, — рождает ли он у слушателя эту ассоциацию или нет, — все равно, привносит в музыку какую-то фатальность, создает атмосферу романтической драмы. Но вот в широкой разработке Концерта возникают интонации комитасовской песни “Цирани цар”... Словно солнце появилось из-за туч...

Трезвая самооценка своего творчества всегда была присуща Рубену Саркисяну, повышала требования к себе, помогала находить новые творческие решения. Так, в середине 80-ых он кардинально пересматривает свой стиль, стремится изменить его. Рубена Саркисяна не устраивает в собственной музыке момент изобразительности, некоей внешней программности, как он признается в доверительной беседе. Такой резкий самокритичный пересмотр своего творческого направления возник на почве разочарования в своей оратории “И утренней стал звездой” для симфонического оркестра и хора. Она прозвучала в 1984 году в концертах IX съезда композиторов Армении, в исполнении симфонического оркестра Армении под управлением Валерия Гергиева. И высокий исполнительский уровень ярко выступил присущие произведению недостатки — излишнюю иллюстративность, слишком подробную звукоизобразительность. Композитор взбунтовался против собственного стиля и стал решительно пересматривать свои композиторские принципы. Это говорит о том периоде зрелости, когда в жизни художника все впечатления, знания, стремления начинают собираться в некие кристаллы-символы, в афористические образы, несущие обобщенный смысл, выражавшие главные устои его мировоззрения.

В 1984 году, в дни IX съезда Союза композиторов Армении, газета “Коммунист” обратилась к Рубену Саркисяну с традиционными вопросами, в частности, как развивалось его творчество в последние годы. “Последнее пятилетие было для меня в творческом плане достаточно насыщенным, — отвечал композитор. — Мною написаны оратория “И утренней стал звездой” (слова П. Севака), Камерная симфония, два скрипичных концерта, фортепианный цикл “Приношение Комитасу”, Фортепианный концерт, Третий виолончельный концерт, Вторая виолончельная соната и другие произведения... Мои сочинения, созданные за это

время, звучали не только в Ереване, но и в Тбилиси, на Урале, в Риге, Таллинне, Одессе, Клайпеде, за рубежами нашей страны”<sup>1</sup>.

Предъявление к себе новых требований, мучительные, переходные этапы в творчестве, связанные с поисками нового пути, никак не отражаются, однако, на судьбе уже созданных произведений. Они живут своей жизнью, творя биографию художника. Так и ранние произведения Рубена Саркисяна в 80-ые годы с честью представляли армянскую музыку на самых престижных сценах. Концерт-симфония для виолончели и камерного оркестра был отмечен премией “За лучшее сочинение года”; Первый скрипичный концерт в 1987 году с успехом был исполнен на XI Международном биеннале современной музыки в Берлине, прозвучал в Лейпциге, в знаменитом Гевандхаузе; Поэма “Нерсес Шнорали” вошла в сборник пластинок “Антология советской музыки”, выпущенный Шарлем Демонжем в Париже; по заказу общества “Жарден де мюзик” была написана “Армянская сюита” для фортепиано, которая прозвучала в Париже в 1984 году; на Фестивале современной музыки в Будапеште в концертном зале замка Эстергази прозвучал Фортепианный цикл “Принощение Комитасу”...

Эти исполнения были для композитора знаковыми, они приносили удовлетворение и радость, новые идеи. К тому же, исполнителями его произведений, как правило, были лучшие музыканты. Огромную роль в его творчестве, в обнародовании его музыки сыграл главный дирижер и художественный руководитель Ереванского камерного оркестра Завен Варданян, которому было свойственно глубоко, до конца понимать своих коллег-композиторов, быть по-настоящему преданным новой армянской музыке. Как мы уже подчеркивали не раз, сочинения для камерного и струнного оркестров в эти годы писались армянскими композиторами в расчете на него и его оркестр. Первый скрипичный концерт Рубена Саркисяна впервые исполнил с этим оркестром прославленный скрипач Рубен Агаронян, Лауреат ряда Международных конкурсов, которому и был посвящен этот Концерт.

Было много характерного для творческой среды тех лет — и хорошего, и плохого. Те широкие возможности профессионального общения, которые предоставляла система Союза композиторов СССР, проявлялись в разных композиторских организациях по-своему. Не беремся давать общие характеристики, но на настрое-

<sup>1</sup> Г. “Коммунист”, 18 декабря 1984г.

ние армянских молодых композиторов действовали не в лучшем смысле всякие запреты и преследования в отношении московского, ленинградского и киевского авангарда — Г. Уствольской, С. Слонимского, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова, чьи имена в те годы были у всех на устах. Вдохновлялись борьбой против новой музыки и новаторских дерзаний и наши армянские ретрограды, однако они очень быстро получили активное противодействие со стороны авторитетной группы музыколов, — было что защищать! Столкновения эти носили прилюдный характер, они происходили не в кулуарах, а на общих собраниях. Было все сказано и с одной, и с другой сторон, что явно уравновесило ситуацию. Надо сказать, что композиторская организация Армении работала очень активно и слажено. Был построен прекрасный Дом творчества “Дилижан” — место, объединившее очень большой круг композиторов и музыколов всей страны. Постоянно армянский СК принимал у себя иностранных гостей, что было живым источником самой последней информации о современной музыке, к тому же привносило в творческую обстановку тот светский, дружеский стиль общения, который так необходим искусству. Во всем круговороте событий молодой Рубен Саркисян принимал самое активное участие. Спокойный и интеллигентный, он уже в молодости был прекрасным собеседником. Всегда активно участвовал на разных обсуждениях и прениях, и всегда его неофициальное и взволнованное слово привлекало внимание, воспринималось своего рода откровением.

Таким же доскональным и вдумчивым он оставался и в своем творчестве. Он задается большими творческими задачами. Эпоха, время — эти категории особенно занимают его. Он пытается выставить для себя главные вопросы и в своих произведениях ответить на них. О том, насколько это удается ему, — говорит реакция самых авторитетных критиков. “Неизменно производит большое впечатление на слушателей Соната для виолончели и фортепиано, — пишет М. Берко. — Эта лирическая исповедь молодого композитора — “сына нашего времени” — глубоко трогает своей романтической горячностью, сочетанием неспокойствия, иронии с подлинным душевным трепетом, теплом, преклонением перед красотой”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Берко М., “На рубеже творческой зрелости”. — Жур. “Литературная Армения”, 1982, N8, с. 76.

Очень интересно было наблюдать, как расцветает его талант, как полнится его творчество значительными произведениями. 17 декабря 1984 года, в рамках IX съезда композиторов Армении, в Малом зале филармонии Ереванский камерный оркестр под управлением Завена Варданяна исполняет Второй концерт для скрипки с оркестром. В зале много гостей, и все они под сильным впечатлением от этой музыки. Она очень современна и в то же время легко воспринимаема, наполнена позитивной энергией созидания. Свободное течение музыки не прибивает к мели; она свободно плещется в ритме равномерных и сильных волн; она растет на богатой почве самых апробированных традиций. Здесь и классицизм, и неоклассицизм, здесь и воспоминания о романтиках. И мы понимаем, что композитор любит своих предшественников, обращение к их памяти доставляет ему радость. Он продолжает их традиции, но говорит на своем языке, глубоко осознавая свое время...

В наши дни на вопрос корреспондента — “Что превалирует в вашей музыке — логика или чувства?” — Рубен Саркисян отвечает: “Они шагают вместе. Веберн говорил: “Ваше ухо всегда направит вас по правильному пути, но надо знать — почему?” Это — золотые слова, и означают они следующее: ваше ухо ведет вас в неведомый мир звуков, и вы открываете их закономерности, но надо контролировать этот процесс. Чтобы берега формы всегда были гранитными, форма должна удерживать вашу мысль, дабы она не распылялась... Если мы будем выражаться непонятно (а это проблема формы), то грош цена нашей музыкальной мысли,— ее никто не поймет. Так что логика и чувства должны взаимодействовать”<sup>1</sup>.

В этих словах, которые он произносит со знанием дела, с глубоким пониманием проблемы, чувствуется и его личная озабоченность. Для него музыкальная форма никогда не была закрытым вопросом, она всегда оставалась насущной проблемой в его композиторской практике, и решал он ее каждый раз заново. Многим его произведениям присуща расплывчатость формы, во всяком случае, ее открытость. Некоторым из них эта особенность придает особый шарм, как бы раздвигает горизонты музыки,

<sup>1</sup> Саркисян Р., “Присутствие духа — мощный стимул”. (Беседу вела Н. Гомцян). — Жур. “Музыкальная академия”. 2005, N1, с. 206.

заставляет что-то домысливать. А в других сочинениях незавершенность большого и динамичного развития инструментально-концертного или симфонического произведения, обещающего драматургически сильный финал, который не состоялся по всей форме, рождала чувство неудовлетворенности. И композитор, как мне кажется, в рассуждениях о "гранитных берегах формы" ставит этот вопрос прежде всего перед самим собой.

Рубен Саркисян идет вперед, все время контролируя, анализируя процесс своей работы. Он пишет музыку и одновременно размышляет над ней. Он сильно ощущает зависимость цепочки *композитор — исполнитель — слушатель*. Более того, он подчеркивает актуальность такого композиторского отношения к создаваемой им музыке. Ему нужен исполнитель-единомышленник. В этом плане он — композитор-практик, что еще и еще раз говорит о глубокой отзывчивости его музыки, которую он наполняет как бы кровью своего сердца.

### Новое время “Застольная песнь о горестях Земли...”

Годы после IX съезда СК Армении оказались для композитора очень плодотворными. Он пишет замечательные сочинения, которые еще раз доказывают внушительный потенциал его таланта. Это — Симфония N1 для большого симфонического оркестра (струнные, двойной состав духовых медных, двойной состав духовых деревянных + Piano, Агра, Celesta) (1986), за которой последовали Симфония N2 ("Ironica") для большого симфонического оркестра (1989), Концерт N3 для скрипки с оркестром (1989) и замечательная Вторая симфония для камерного оркестра, в которой действует впечатляющий план драматургии, где принцип — статичность, позволяющая особо осознать каждый интоационный ход, проследить путь от звука к звуку, услышать кластер аккорда tutti как некий знак, посланный в пространство...

Пространство, как ощущаемая сущность, как образ Вселенной занимает в музыке Рубена Саркисяна большое место. Звучание его симфонического оркестра передает ощущение огромной, вселенской обширности. Но он не растворяется в ней. Музыка не рисует картину и не любуется собой. Она страдательна, в ней постоянно бьется ищущая мысль. Композитор передает слушателю свое беспокойство о мире, о Земле. Он достигает эффекта — того

впечатления, которое оставляет на слушателя та же его Вторая симфония, те же инструментальные концерты.

Музыка Симфонии N2 для большого симфонического оркестра под названием "Ironica" воплощает свой замысел, поднимаясь до символов, выразительно и ярко выписанных. Никуда не деться композитору от стремления говорить образными категориями. А впрочем, нужно ли отказываться от них? Музыка симфонии завораживает слушателя своим игровым началом, в ней ярко, театрально выписано драматургическое действие, которое развивается как бы в двух разных сферах — в реалистическом потоке жизни и в возвышенном романтическом строе. Если произведение может сказать о его создателе все, то в творчестве Рубена Саркисяна такое произведение — симфония "Ironica".

Глубинный скепсис, который композитор тщательно скрывает, здесь вырывается наружу и закручивает интригу драмы. Герой с горечью наблюдает крушение своих идеалов и одновременно иронизирует над ними, но все равно — он ищет спасение в поэтизации жизни, в духовном очищении, он фигурально освобождает свою музыку от напряженного потока звуков и погружается в чистый строй песен Комитаса. В них все, — словно говорит он, — вот образ народа и высокая философия жизни... Интонационный строй комитасовских песен, легкое кружение танцевальных народных ритмов, — эти счастливые видения просветляют весь оркестровый строй, в результате — обретенное душевное равновесие, легкое настроение игры, светлые размышления о жизни, любование ее естественным потоком... Музыка симфонии как бы выходит из своих берегов. Миф о "гранитных берегах формы" в который раз разбит самим Рубеном Саркисяном в пользу истинного творчества. Показать, как трансформируется форма, традиция — это тоже высокое композиторское искусство, обусловленное всегда острым, художническим пониманием современности. Стравинский говорил, что самое занимательное в искусстве композиции — это переосмысление классики, но еще более занимательно — изобретение новых форм.

*Оркестр Рубена Саркисяна — оркестр психологической драмы.* Герой здесь художник, поглощенный активной работой своей души. Он отражает свои впечатления от внешнего мира, но еще больше погружен в самого себя. Поэтому музыкальное развитие его произведений, особенно симфонических, многопластово, длится как бы в совокупности параллельных потоков. Музыка то устрем-

ляется к поэтическим высотам, то попадает в тупик, и тогда возникает новая тема, неожиданная тембровая краска, и симфоническое развитие получает новые стимулы движения.

Глубокую психологическую функцию несут в его сочинениях ритмические образы. Они очень ярко отражают его характер, его психологические мотивации. Так, традиционная в драматургии симфонического цикла скерцозность в произведениях Рубена Саркисяна несет отстраненное ироническое содержание, вкус горького разочарования и даже скептического духа. Его скерцо далеки от жизнеутверждающих жанровых зарисовок народной жизни, массовых праздников, состояний релакса, они — перевернутая сторона романтики, как бы счет за нее. Это тоже характерная черта большой музыки второй половины XX века, в которой отражено грустное прощание с романтическими иллюзиями эпохи классицизма и романтизма. Эти вспоминаемые, ностальгические настроения давно уже звучат в произведениях европейских классиков XX века — в музыке Малера, Дворжака, Бартока, но созидательная энергия советского симфонизма продлила жизнь жизнеутверждающей концепции классического симфонического цикла, что, в частности, было блестящее воплощено в симфониях А. Хачатуряна, а в конце 50-ых — начале 60 годов — в симфониях Г. Егиазаряна, Э. Мирзояна, А. Арутюняна, Дж. Тер-Татевосяна, Э. Оганесяна, К. Орбеляна. Однако и этому пришло свое окончание, и стали исподволь меняться драматургические акценты жанра. Симфония несла в себе неподъемный груз человеческих проблем, как-никак это жанр-размыщение. Здесь нужен был исключительный и сильный интеллект, чтобы выстроить в прекрасной равномерности разные стороны жизни, разные стадии поэзии. Равновесие не достигалось, и симфония или диффузировала в сторону концертантности, или уходила в медитационное состояние. И Рубену Саркисяну, при его интеллекте, также трудно сохранить жизнь жанра, но нужно сказать, что он успешный боец на этом поле. Его симфонии слушать очень интересно. Они интригуют своей просторной звучностью, они передают разные состояния, в их, на глазах создающейся форме, — форме вне традиции, как раз и чувствуется сегодняшнее нестабильное время. Симфония как жанр именно этим и хороша, этот жанр — зеркало действительности, его звуковой слепок. Как жаль, что симфонии современных композиторов так мало звучат! Их трудно исполнять, может быть, трудно слушать, но это та самая панацея от бед, которой человек пренебрегает по своей лености ума. Вот как раз об этом и симфонии Рубена Саркисяна. Он очень критически

оценивает современного человека, и в частности, своего соотечественника. Он точно — критический реалист.

Во второй половине 80-ых скрипач и дирижер Виктор Хачатрян возглавил новый камерный оркестр, под названием “ИКАР”. Появился еще один стимул для композиторов — писать музыку. Высокий исполнительский уровень был обеспечен, поскольку в оркестр вошло много талантливой молодежи, а сам руководитель и дирижер оркестра был к тому же признанным скрипачом, часто выступал в концертах. Репертуар оркестра был, в основном, расчитан на исполнение классики, но почти в каждой новой концертной программе происходила очередная премьера — звучало новое сочинение кого-нибудь из армянских композиторов. Очень скоро, достигнув хорошего исполнительского уровня, оркестр стал выезжать на гастроли. Одними из таких, памятных и для оркестра, и для слушателей стали гастроли в Ленинграде в 1990 году, где состоялись три концерта: два оркестровых, под управлением Виктора Хачатряна и один его, сольный.

Один из концертов Камерного оркестра состоялся в Смольном соборе, творении великого Растрелли, где недавно был открыт выставочно-концертный комплекс. Слушатели с восторгом приняли Вторую камерную симфонию Рубена Саркисяна, которая была написана под впечатлением хроникального фильма, посвященного событиям Второй мировой войны. Фильм рассказывал о трагедии Варшавы, когда варшавское восстание против немецких оккупантов не поддержала советская армия, находящаяся всего-то на другом берегу Вислы. Вот что писала профессор Ленинградской консерватории Людмила Корыхалова: “Открылась программа Второй (камерной) симфонией Рубена Саркисяна. Это талантливое сочинение написано уже зрелым мастером. Одночастная симфония камерна лишь по составу оркестра. В действительности она производит впечатление монументальной и по замыслу, и по его воплощению. Композитор дал своему сочинению название: “В стиле пассакалии”. Этот старинный танец испанского происхождения предполагает характер сосредоточенный, строгий и вместе с тем торжественный: в басовом голосе с завораживающей регулярностью повторяется обычно один и тот же ритмический рисунок. Культивировавшаяся в музыке мастеров барокко, пассакалия возродилась в творчестве композиторов XX века. Р. Саркисян следует этой традиции, сохраняя и основной характер пассакалии, и колдовскую повторяемость ритмического рисунка, но обогащает старинную форму за счет элементов, характерных для сонатного и вариационного развития. Симфония эта — музыка

высокой эмоциональной “температуры”, рассказывающая о напряженной работе человеческого духа”<sup>1</sup>.

Сегодня Виктор Хачатрян вспоминает: “Произведению Рубена Саркисяна аплодировали целых 10 минут, зал встал и стоя приветствовал произведение. Это был настоящий, большой успех”.

В Ленинградских концертах были исполнены также произведение Ваграма Бабаяна “Реквием” для Камерного оркестра и сочинение Сергея Агаджаняна “Авун”. Никто еще не знал, что эти гастроли станут последними для Камерного оркестра “Икар”. Очень скоро все изменилось. Закончилась эпоха интернационального культурного содружества народов СССР. Все, что было дальше, фактически, начиналось с нуля. Композиторы, исполнители искали способ как-то сохранить уровень музыкальной жизни. Но каждая республика осталась наедине со своими проблемами. Спасали только энтузиазм и фундаментальные традиции культурной жизни, заложенные в прошлые десятилетия. С этими традициями никто не хотел расставаться, но длить их и развивать оказалось делом невероятно трудным.

Профессиональное современное музыкальное искусство высокого класса оказалось под угрозой ликвидации. Даже Лорис Чкнаворян, с помощью американской армянской диаспоры спасший, фактически, филармоническую жизнь Армении, крайне редко исполнял современные произведения армянских композиторов. Звучали только классики — Арам Хачатрян, изредка — Александр Арутюнян и Эдвард Мирзоян, к 80-летию Лазаря Сарьяна состоялся представительный авторский концерт.

С целью активизировать исполнение произведений современных композиторов, в 1993 году при Филармоническом оркестре Армении был создан Центр симфонической музыки. Появилась возможность заказывать композиторам произведения. Заказы делались, но на небольшие сочинения — от 5 до 7 минут, которые исполнялись филармоническим оркестром под управлением Лориса Чкнаворяна как своего рода приветствия в начале концертов. Тогда и прозвучала “Поэма” Рубена Саркисяна, написанная для большого симфонического оркестра.

Постепенно концертная жизнь налаживалась, правда, далеко не в прежних масштабах. В 1994 году была создана общественная организация “Армянская музыкальная Ассамблея” в которую,

---

<sup>1</sup> Корыхалова Н., “В гостях у ленинградцев”. — Г. “Голос Армении”, 4 января 1991г.

вместе со своими коллегами — Левоном Чаушяном, Ваграмом Бабаяном, Ервандом Ерканином, Мартыном Вартазаряном и автором этих строк вошел и Рубен Саркисян. Он принял самое активное участие в работе Ассамблеи, главными задачами которой были пропаганда современной армянской музыки, поддержка талантливых детей Армении, восстановление и укрепление связей с композиторами России и других республик, нахождение новых профессиональных связей и форм общения, а также установление творческих отношений с композиторами Карабаха. Впоследствии, при активном участии Рубена Саркисяна, были изданы сборники произведений композиторов АМА, написанные для фортепиано, для скрипки, для виолончели, а также для камерных ансамблей, а в 2002 году было осуществлено издание трех сборников карабахских композиторов.

“Год 1995-ый, особенно осень и зима, явился для меня как бы периодом своеобразного творческого возрождения,— рассказывал Рубен Саркисян корреспонденту газеты “Голос Армении” Н. Гомцян в 1996 году.— Связано это с деятельностью нашей ассоциации — Армянской музыкальной Ассамблеи. Ее члены в настоящее время активно возрождают композиторскую и исполнительскую деятельность в республике. Я выступал в нескольких концертах и как исполнитель собственных сочинений, и как композитор. А 19 декабря в Большом зале прозвучала моя партитура “In memory”<sup>1</sup>..., написанная под впечатлением кончины замечательного композитора Авета Тертеряна. Уверен, что в 1996 году моя деятельность значительно расширяется. Есть замыслы крупных произведений, над которыми я работаю, и многое другое...”

Так, собственно, и было. В 1996 году Рубен Саркисян пишет “Concertino” для струнного оркестра, в 1998 году — “Элегию” для струнного ансамбля и флейты, в 2002 году — “Cogitation” («Уиприй» — “Размышление”) для виолончели с камерным оркестром (Памяти Л. Сарьяна) — произведение, которое стало для композитора своего рода рубежом вступления в XXI век.

Век начался для него без присутствия его любимого учителя. Это была для него невосполнимая утрата. Вместе с Лазарем Сарьянин в прошлое ушло бесконечно много хорошего, доброго и добротного. Ушла радость умных и теплых встреч, ушла защи-

<sup>1</sup> “In memory” (Памяти А. Тертеряна) для струнного оркестра, челесты и ударных. Изд. 2001г., Ереван.— Жур. “Комитас”.

щенность, которая невольно укрывала всех под сенью сарьяновского дома. Но удивительным образом в этом прощальном творческом акте, посвященном памяти своего учителя, слышится обретенное мужество. Виолончель открыто произносит свой скорбный монолог на фоне струнного квартета. Это отдельный авторский голос, в котором есть готовность защищать свои идеалы, свои убеждения, все, приобретенное в пройденном пути.

Сегодня, оглядываясь на прошедший композитором с 2000 года путь, становится ясно — это сочинение определило новый рубеж в его творчестве, новую авторскую позицию высокого духовного индивидуализма и той личностной свободы откровений, которые обретаются лишь в зените творческого пути. Здесь он один, хотя и со всеми, здесь он познает в себе что-то новое, и это окрыляет его, здесь скорбь соединена со светлыми воспоминаниями, с которыми легко идти дальше, здесь он не стесняется чувств и облекает их в яркие и выразительные музыкальные образы, дорастающие до поэтической символики, адресуемой самой широкой аудитории.

Как, например, романтична и “узнаваема” виолончельная тема, которая трудно формировалась в процессе “размышлений”, но наконец обрела свои скорбные и в то же время мужественные черты. Эта тема по своему четкому рисунку и интонационной определенности напоминает темы из произведений Шостаковича. Наверное, высокая поэтизация личного переживания, возвышающая и расширяющая причину, породившую их, дает в искусстве такой результат образной отчетливости и обобщенности, который можно сравнить с явлением кристаллизации. В музыке такие темы становятся своеобразными символами и самого сочинения, и шире — времени, в котором они зазвучали. Стоит услышать их или пропеть, даже вне контекста сочинения, как возникает картина общего. Да, главная тема “Cogitation” («Циприй») своего рода мелодический кристалл. Она как жемчуг в раковине оркестра. Мне кажется, что именно с этого произведения композитор стал “добытчиком” таких тем, и мы убедимся в этом, обратившись к его следующим сочинениям.

“Cogitation” («Циприй») для виолончели и струнных было впервые исполнено в авторском концерте Рубена Саркисяна, организованном Союзом композиторов и музыковедов Армении в исполнении виолончелиста Левона Аракеляна и струнного квин-

тета. Весной 2006 года сочинение было исполнено Левоном Аракеляном и струнным оркестром под управлением Арама Талаляна.

В 2002 году Рубен Саркисян пишет свою Третью симфонию для большого симфонического оркестра "The Chronicle", а в 2004 и в 2005 годах он ярко заявляет о себе новыми оригинальными сочинениями. Это – произведение для струнных и клавесина "Все, что осталось" (2004) и произведение для камерного ансамбля "Исповедь пережившего "Дер-Зор"" (2005).

Кстати, прерывая нить повествования, хочется обратить внимание на линию произведений – *посвящений* в творчестве Рубена Саркисяна. Проследим их в хронологическом порядке. Эти произведения очень личностны, их сокровенный тон проникнут глубоким чувством, часто страданием. Показательно, что эта *серия посвящений* начинается с обращения к памяти самого значительного для композитора лица в истории современной музыки – Дмитрия Шостаковича. В 1975 году Рубен Саркисян пишет "Музыку памяти Д. Шостаковича" для флейты, виолончели и магнитофонной ленты. Далее – другое "посвящение", опять же, кумиру – пианисту Владимиру Горовицу. Это Соната для виолончели и фортепиано (1977), которая не раз была блестяще исполнена Народной артисткой Армении Медеей Абрамян и профессором Ереванской консерватории Розой Тандилян. А потом появляется на свет произведение, поистине священное по возвышенности адресата, – "Приношение Комитасу" для фортепиано (1985). Это фортепианный цикл, состоящий из семи небольших пьес, которые свободно, в современной манере изложения интерпретируют темы-образы Комитаса. Это сочинение удивительно тем, что сквозь лексику современного музыкального языка, наполненного экспрессией, диссонантной звучностью, кластерной аккордикой, постоянно просвечивает идеал – афористичный слог народной песни, изысканный стиль комитасовской фортепианной миниатюры. Его следующее произведение – "In memory" (Памяти А. Тертеряна) для струнного оркестра, челесты и ударных впервые прозвучало в декабре 1995 года в Большом зале филармонии в исполнении камерного ансамбля симфонического оркестра Армении под управлением дирижера Рубена Асатряна. А дальше шло посвящение Лазарю Сарьяну...

Эти высоко духовные посвящения нам говорят об особом душевном строе, подвигающем композитора на создание произведе-

ний во имя кого-то, или во имя чего-то. Всегда в поле его зрения некий идеал, в восхождении к которому творится некое музыкальное действие. Даже если композитор не объявляет об этом, многие его произведения пронизаны этой внутренней темой посвящения, этим глубинным диалогом с миром, которому он поверяет свои откровения. Это касается и отдельных личностей, конкретно, композиторов, и судьбоносных событий нашего времени, он делится в своих произведениях со слушателем своими переживаниями, своими тревогами. Как-то в разговоре со мной он рассуждал о том, как много значили для него Шёнберг, Барток, Малер, Стравинский, Шостакович, Авет Тертерян, и в заключение сформулировал: “Композиторы – да, но и их отдельные произведения тоже становились для меня своего рода ориентирами. Например, “Свидетель из Варшавы” Шёнберга... Несмотря на то, что это произведение написано в системе додекафонии и оно непонятно широкому слушателю, а сколько в нем протеста и страсти, сколько трагизма и правды... Или же Малера “Песнь о Земле”, его же Десятая симфония... Эти великие произведения обращены ко всему миру, они сострадают всему человечеству... Как прекрасно начало “Песни о Земле”, произведения очень трагического по своему содержанию... Первая часть называется “Застольная песнь о горестях Земли”. Вслушаемся в смысл этих слов...”

Так же значительны для меня Десятая симфония Шостаковича и Третья симфония Авета Тертеряна. Кстати, несмотря на популярность, эта симфония еще не оценена по-настоящему. Ее масштаб грандиозен. Здесь и языческий мир и христианский, – переход в него, здесь история народа, который первым принял христианство как государственную религию. Все это отражено в этой симфонии с точки зрения современного человека...”<sup>2</sup>

### “Все, что осталось”

Третья симфония Рубена Саркисяна “The Chronicle” (2003) как бы продолжала тему Второй симфонии, в которой композитор размышлял над перманентно повторяющейся в истории человеческой

<sup>1</sup> Первая часть вокально-симфонического произведения Малера, “Песнь о Земле” написана на текст стихотворения китайского поэта Ли Бо. Тема стихотворения – человек и смерть, вечность природы и бренность человеческой жизни. См. Барсова И., Симфонии Густава Малера. Изд. “Советский композитор”, Москва, 1975, с. 295–326.

<sup>2</sup> Из беседы автора с композитором, 2006г.

ства ситуацией, когда демократическая масса вдруг вдохновляется некой романтической идеей, самоотверженно и бездумно идет за ведомыми и, в конце-концов, оказывается предана ими. Конец 80-ых – начало 90-ых годов вырисовывали в истории армянского народа именно такой момент, обернувшийся для народа огромными нравственными, людскими, да и материальными потерями. Новое советское правительство не смогло, а скорее, не захотело предотвратить варварскую резню армян в Сумгаите, последовавшую в феврале 1988 года, а дальше, развязанную агрессию против армянского населения в Баку. Да и местная власть в Армении обрекла население на тяжелейшие испытания: по так и невыясняенным причинам Армения, обладающая Атомной электростанцией, погрузилась на несколько лет во тьму и неразбериху. Ситуация осложнялась разразившимся в декабре 1988 года Спитакским землетрясением и его последствиями. Рубен Саркисян, как и тысячи его сограждан, переживал эти тяготы, глубоко страдая за свой народ. Но характер художника слеплен из другого материала. Трудности бытия не только не дезорганизуют сильный талант, но, наоборот, укрепляют его. Подводя итог пережитого, композитор говорил в 1995 году следующее: *“Можно воспринимать в качестве шутки, но для меня всякое обострение бытовых трудностей или даже общественно-политической ситуации способствует формированию полного душевного спокойствия, своеобразной невозмутимости. Не знаю, отчего это так, впрочем, догадываюсь. Мое духовное “я” ведет свое независимое от реалий стабильное существование”*<sup>1</sup>.

Эти слова Рубен Саркисян произносил, уже работая над своей Третьей симфонией. И понятно, что он наполнял ее содержание чем-то большим, чем историческая хроника. В ней была обобщенная хроника человеческого духа, несгибаемого и непобедимого. Вечная тема, нашедшая свое отражение в великих симфониях Малера и Шостаковича и получившая колоссальное развитие в музыке XX века...

Рубен Саркисян, сочиняя эту симфонию, вновь погружался в круги испытаний. Как много, вероятно, совместилось в образном ряду этой симфонии! И как много впоследствии выросло из нее – и написанное, спустя 7 лет, в 2002 году, ансамблевое сочинение “Реквием для сентября”, посвященное жертвам терроризма, и

<sup>1</sup> “Будем верить: наступят светлые дни”. – Г. “Голос Армении”, декабрь, 1995г. Публикация Н. Гомциан.

созданные в 2004-2005 годах произведения — “Все, что осталось” для струнных и клавесина, и “Исповедь пережившего Дер-Зор” для камерного ансамбля.

Резкий поворот к широкой слушательской аудитории состоялся именно в этой, Третьей симфонии. И это был осмысленный выбор. Вспомним, как он сказал в своем интервью в 2004 году: “Если мы будем выражаться непонятно (а это проблема формы), то грош цена нашей музыкальной мысли,— ее никто не поймет...”

Музыка Третьей симфонии величественна в своем обращении к широкой всемирной аудитории. Она величественна так, как бывают величественны оратории и мессы; она фиксирует драматические события величественного плана в фазе их вспышки, эмоциональные состояния высокой накаленности. Перед слушателем как бы динамично разворачивается череда значительных общественных событий, и одновременно звучит комментарий автора. “Глас вопиющего в пустыне” — такой образ возникает перед нами... Публицистический запал здесь иссякает под бременем скорбной мысли о том, что история человечества ничему не учит. Но музыка продолжает вверять нам тайны мира: вот она рисует человеческое страдание, а вот, в среднем разделе симфонии разверзает над нами холодное космическое пространство, пульсирующее мерцанием звезд... Возникает картина глобального масштаба. А не мир ли это на грани своего крушения?! И вдруг одинокий гобой выпевает удивительную мелодию, до бесконечности обаятельную в своей простоте. Она возникла неожиданно, как радуга на небе, как благая весть о мире и любви. Тихая ликующая музыка финала неожиданно обрывается механическим ударом литавр. И снова в атмосфере этих откровений возникает тревога<sup>1</sup>.

Творчество Рубена Саркисяна давно претендует на проведение параллелей с самыми яркими современными явлениями музыкального искусства. Его музыка, в силу высокой обобщенности идей, присутствия в ней актуального, социально-направленного подтекста и завораживающей интеллектуальной глубины, полно-правно включается в контекст самого высокого искусства нашего времени. В своей самоотверженной публицистичности она стоит на страже духовных ценностей нашего мира. И в последних сочинениях Рубена Саркисяна эта направленность становится еще более определенной.

---

<sup>1</sup> Существует компьютерная запись симфонии “The Chronicle”. Концертное исполнение ждет своего часа.

“Созвучность эпохе”, — не к этой ли великой цели, ясно осознанной им через музыку Шостаковича, Рубен Саркисян стремился всю жизнь? Когда-то эта цель казалась ему недосягаемой. Но сегодня мы можем констатировать, — он уверенно идет этим путем. Его музыка обращена к сегодняшнему дню и в то же время пронизана историческим сознанием. История его народа пульсирует для него во всеобщей истории человечества. Он стремится в музыке передать эту связь времен и событий, и это ему удается. Даты исторических событий для него не формальны, а полны огромного смысла и понимания их психологического влияния на общество. Его творчество, действительно, выливается в романтическую исповедь “сына века” об утраченных иллюзиях, но вместе с тем и о том, что еще теплится в душе надежда, еще остались идеалы — и это совсем не мало...

Все это ярко продемонстрировали последние сочинения композитора — произведение для струнных и клавесина “Все, что осталось” и “Исповедь пережившего Дер-Зор” для камерного ансамбля и то, как они горячо были приняты слушателями! Первое было написано как осмысленное прощание с прошедшей эпохой, с тем самым советским временем, которое сегодня вызывает самые разноречивые чувства. Второе посвящалось трагической дате — 90-летию геноцида армян в Османской империи. Оба произведения были исполнены в концертах Армянской музыкальной Ассамблеи Камерным оркестром “Алан Ованес” под управлением Меружана Симоняна и в том же исполнении они прозвучали в фестивальных концертах СК Армении.

“Исповедь пережившего Дер-Зор” написана, как говорят, кровью сердца. Композитор вложил в это сочинение тот разноречивый сплав чувств, который порождает в каждом армянине незавершенность трагической истории Геноцида 1915 года. Возникающие в пассакальном ритме и минорной ауре трагические каденции словно бы аккомпанируют событиям, рассказ о которых еще впереди. Но вот вспышка памяти возвращает автора к трагической реальности тех дней. Он пишет то, что не просто чувствует, но видит внутренним зрением. Музыка обладает, конечно же, огромной силой очевидности. И вслед за композитором, музыку “видим” мы... Словно на фоне красного заката закружился крестьянский танец, будто вывороченный наизнанку, отплясываемый обезумевшими от горя людьми. В нем нет стихии, он словно ритуал смерти. Обычно армянские композиторы прибегают к

цитатам, если возникает необходимость в самобытной ритмической фигурации. Здесь же композитор сочиняет эту жесткую танцевальную формулу сам, подтверждая этим как бы свое участие во всенародном сопротивлении. Необыкновенно выразительный в своей черно-белой графике, этот танец словно проецируется на киноэкране. Но музыка здесь отражает также и глубинные пластины явления отчаяние души, сопротивление, надежду. Тяжелый сюжет не дает музыке обрести форму, и она внезапно завершает свое развитие как стоп-кадр. Но внезапно у альта-соло возникает живой и прекрасный звук и летит дальше в "хоре" скрипок, а трехдольный ритм танца как знак funebre будет напоминать о "горестях Земли", все время беспокоя память...

Впечатление от этих произведений Рубена Саркисяна, последовавших, кстати, друг за другом, было сильным. Слушатели были захвачены этой живой, событийной музыкой, в которой восхищало присутствие мелоса, яркого тематического материала, различных ритмических характеристик, красок, выписанных щедрым мазком. Мы понимали и слышали и "горести Земли" и то, "что осталось" от совсем недалекого прошлого, и эти воспоминания, воплощенные в музыке так ярко и доходчиво, рождали оптимизм. Трагедия, осмысленная в искусстве, всегда переходит в катарсис.

Ценностная оценка творчеству Рубена Саркисяна дается слушателями, сам же композитор ориентируется на то, что ему кажется наиболее значительным и верным, что становится ориентиром в его творчестве. Он давно уже четко сформулировал свои творческие и жизненные принципы: *"Никогда не изменять самому себе, не становиться рабом направлений и различных творческих манифестов — это главное. Только в этом случае музыкальный мир, выстроенный композитором, становится прочным и выдерживает испытание временем. Конечно, если ему есть что сказать. Верность самому себе — важнее профессионализма. Сегодня почти каждый художник, поэт, музыкант — профессионал, но зато с какой легкостью многие меняют свои убеждения. Профессионализм можно приобрести, ведь профессионалами не рождаются. Но совесть, элементарную художническую совесть приобрести нельзя!"*

Общественно осмысленная направленность его творческого самосознания очевидна. Отсюда и интеллектуальность его музыки. Но она не отвлеченная, не теоретическая. В ней всегда отражена

---

<sup>1</sup> См. Гомцян Н., "Право на внимание".— Г. "Комсомолец", 1988г.

живая, деятельная мысль, бушуют страсти. Композитор всегда горит в пламени своих убеждений и часто, не рассчитывая своих сил, оказывается как бы поверженным. Это естественно. Давно прошло время оптимистических финалов в музыкальных произведениях, как бы доказывающих победу разума. Человечество потонуло в путине сомнений, в мрачном, враждебном эгоцентризме. Музыка, которая пишется сегодня, невольно отражает этот мир. Но умный композитор всегда находит пути спасения. Они так эфемерны порой, но одновременно и так выразительны! Этими спасительными сигналами может оказаться одна нота, один интервал, один аккорд,— лишь только намек, рассеивающий напластования сложных музыкальных размышлений; но к этому надо прийти, причем не на поводу эмоций, а как раз благодаря глубоким размышлениям, овеянным светлыми и благородными намерениями.

Эти редкие и ценные качества современного художественного мышления, присущие Рубену Саркисяну, создают его композиторский облик. Еще в конце 70-ых Марина Берко проницательно заметила: “Если поставить перед собой задачу — “вывести формулу” Рубена Саркисяна,— писала она,— то на мой взгляд, точнее всего она может быть определена как интеллектуальная одухотворенность.

Многое привлекает в этом музыканте — пытливый, анализирующий, дисциплинированный ум, редкая сознательность творимого. Однако для него мысль — не отвлеченная категория, она является в то же время категорией эмоциональной. Этот духовный сплав не является ни в коей мере искусственным, наоборот, музыку Саркисяна отличают внутренняя свобода и естественность, в ней витает дух романтической поэзии”<sup>1</sup>.

В 2005 году композитор отметил свое 60-летие. Но энергетика его таланта не только не убавила свою силу, но стала еще более ощутимой. Сегодня она выражается в том, что композитор, несмотря ни на что, остается самим собой,— он проявляет глубокий интерес к жизни, ко всем ее сферам и областям, он понимает под аудиторией целый народ, к которому и адресует свои сочинения. Он выступает в роли вдохновенного проповедника высоких нрав-

<sup>1</sup> Берко М., “На рубеже творческой зрелости”.— Жур. “Литературная Армения”, 1982, N8, с. 74-77.

ственных позиций, он видит себя в роли летописца, слагающего историю своей страны, своего времени...

И его музыка действительно проникает в тонкие структуры проживаемого времени и фиксирует его ритм и пульс. Многое можно узнать из его произведений и о том, что ожидает человечество. Несомненно, мир многое мог бы предотвратить, если бы прислушивался к современному искусству. Мне кажется иногда, что музыка Рубена Саркисяна, переложенная в компьютерную графику, способна нарисовать картины будущего. При этом его трудно назвать фантастом или футурологом, он прочно стоит на земле. Но именно эта прочность и дает ему силы оттолкнуться от земли, от реальности и унести воображением вперед. Устойчивое равновесие традиций и современных устремлений, уважение и любовь к великим предшественникам и юношеский, пылкий интерес к событиям сегодняшнего дня, сочетание грусти и веселости, скептицизма и юмора делают его бесконечно интересным человеком в общении, а в творчестве — уверенным в себе и солидным художником.

Недавно он рассказывал о двух днях, проведенных в Дилижане, в Доме творчества. Потрясенный красотой природы, ее благотворным воздействием на душу и тело, он в сердцах отрицал искусство, уличая его в "искусственности", в тщетности усилий в изображении жизни и природы. Это тоже — Рубен Саркисян, потому что он всегда в поисках самой чистой ноты душевного состояния. На этот момент оно было таким. И в том что он говорил, конечно же, есть свой резон.

Собственно, категорическое отрицание искусства — это этап в творческой биографии почти каждого много работающего художника. Это тоже глубоко творческий процесс, который обязательно приносит свои плоды.

Ведя довольно обособленный образ жизни, он в то же время высоко ценит коллегиальное общение, любит сцену, исполнителей, вдохновляется артистичностью, талантом. Он любит своих студентов, ему бесконечно интересна музыкальная молодежь...

Ученики в искусстве — это своего рода продолжение линии учителя. В искусстве живописи это было выражено совершенно открыто. Мастерские Рубенса, Ван Дейка и других старых мастеров олицетворяли школы и направления. Многие полотна, особенно большого формата, писались учениками, и лишь подправлялись учителем.

И не только в живописи эпохи барокко, но и в музыке, — так мне кажется, — это могло иметь место. Но вот в современном творчестве, и в частности, в современной музыке это совершенно исключено. Хороший учитель ценит оригинальность в ученике, и более того — нечто, противоречащее его собственной натуре. “Лицо, — вот что мне нужно”, — требует Рубен Саркисян, направляя своих учеников к крайней степени самоотдачи. Ему интересен предел фантазии, свобода, раскованность творческой натуры, стремление выразить тему произведения в широком контексте жизни, умение дерзко экспериментировать.

Наверное, он учит молодых искать свое “я” так же, как он делал это на протяжении всей своей жизни. В этом плане, конечно же, его творчество и его жизнь могут стать для молодых музыкантов прекрасным примером.

Высоко цепя профессиональные знания, он убежден, что только высокий профессионализм должен лежать в основе искусства композиции. При этом Рубен Саркисян остается художником импульсивным, увлекающимся, даже стихийным. Он говорит: “...я сохраняю некоторый интерес и к точным наукам, поскольку (пусть это звучит парадоксально) это путь, ведущий к мистике. Связь между искусством, реальностью и наукой едина, но она осуществляется тогда, когда через науку ты можешь вступить в мистику, когда за законами, управляющими природой, ты видишь нечто, находящееся выше науки и объединяющее ее с искусством”<sup>1</sup>.

Это признание многое объясняет в его творчестве. Он верит в законы природы, в творческое воображение, но еще больше — в интуицию. Не оно ли формирует мир, в котором мы живем?

### Воскресные мессы

С самого начала обозначенный мною жанр неоконченного портрета дает мне возможность и право продолжить разговор о композиторе и точку превратить в многоточие. 10 мая 2007 года в Камерном зале им. Комитаса в исполнении Камерного оркестра “Алан Ованес” под управлением художественного руководителя и дирижера Меружана Симоняна состоялась премьера нового произведения Рубена Саркисяна “Месса для призрака”. Со стороны

<sup>1</sup> Саркисян Р., “Присутствие духа — мощный стимул”. Беседу вела Н. Гомцян. — Жур. “Музикальная академия”, 2005, N1, с. 205-207.

дирижера значительность этого явления была подчеркнута тем, что в этот вечер звучало только это сочинение. Необычное название произведения настраивало на мрачный лад, к тому же, к слушателям предварительно обратились дирижер и композитор. Они говорили о непроходимых трудностях, вставших сегодня перед настоящей и большой музыкой, о девальвации вкусов и падении нравов, о наболевших вопросах, которые действительно вызывают глубокую тревогу в среде представителей всех художественных профессий и вообще, людей образованных, уважающих традиции. Речи их были своего рода криком души, но вот зазвучала музыка...

Полилась нежная мелодия знаменитой песни "Yesterday", написанной легендарными Джоном Ленноном и Полом Маккартни из великой четверки "Битлз". Ее звучание в исполнении виолончели и гитары с призвуками колокольчиков сразу же настроило на вспоминальный, ностальгический лад. Но музыка развивалась дальше, и вскоре стало ясно, что композитор не собирается погружать слушателя в сладкие воспоминания, что пафос его сочинения состоит в том, чтобы дать ощутить трагическую реальность настоящего времени, осознать невозвратность момента, окнуть внутренним взором навсегда ушедшее прошлое, где остались не только молодость и надежды, стремления и порывы, но и нечто большее, объединяющее нас всех,— целая эпоха прекрасных воплощений и в жизни каждого, и в мире искусств.

Если и есть здесь романтика, то она скрытая. Это произведение встает в ряд его предыдущих произведений, наполненных тревогой и страданием. Он всегда был склонен скорбеть о несовершенстве мира, но не абстрактно, философски, а находя подтверждение своему скептицизму в поведении человека, общества, государства. Рубен Саркисян всегда сосредоточивал свой взгляд на реальных исторических событиях, потому что именно в них проявлялась та разрушительная сила, которую накопило общество.

Эта серия камерных произведений Рубена Саркисяна составила своеобразную летопись нашего времени, отражая разные настроения, обуревающие нас, прощание с яркой и противоречивой эпохой, в которой формировались наши идеалы, настороженное ожидание будущего и спасительный инстинкт надежды, всегда меняющий спектр красок, возвращая жизни привкус романтического путешествия.

Итак, “Месса для призрака”... Мы угадываем в музыке глубокое отчаяние души, разлад с самим собой, стремление понять сегодняшний день и, казалось бы, невозможность этого. В жизни и в разговорах Рубен Саркисян даже отмахивается от надежд,— все равно, мол, бесполезно... Но как глубоко сидит в характере художника та самая жизнеспособность, которая и являет миру его творчество! Проникновение в красоту мира сквозь заасфальтированную и забетонированную реальность,— это ли не романтический подвиг?! И мы вновь убеждаемся, что романтические ценности своего времени, своей молодости композитор не уступит никогда. А впрочем, ведь не он один утверждает *это*. Целая армия художников во всех областях искусства нашего непростого времени ратуют за *это*. Да и сам герой его произведения “Месса для призрака”, всемирно известный Пол Маккартни, ветеран английской эстрадной сцены, один из битлзской четверки и один из творцов бессмертной песни “Yesterday”, продолжает сегодня петь на стотысячных стадионах и площадях мира. И как прекрасно, что эта мелодия, в виде символа неиссякающего романтизма, звучит в нашей современной музыке! “Месса для призрака”? — спрашиваю я, и сама же отвечаю на этот вопрос.— Как бы не так! Это сама жизнь, ее лучшая и праздничная сторона! Собственно, композитор, наверное, и добивался такой реакции. Он строил произведение, перерастающее свою тему, выходящее за рамки своего названия, писал музыку, призванную внушить нам надежду, то самое непотопляемое чувство данности, которое сопровождает человека всю его жизнь.

В 2007 году Рубен Саркисян удостоился звания Лауреата Государственной премии Республики Армения. Это была большая удача и заслуженная, достойная победа и лично его, и армянской музыки в целом. Вместе с этим государственным признанием победили такие понятия, как нравственность, профессионализм, ответственность общественной оценки, переживающие в наши дни кризис. Буквально на следующий день после опубликования этого факта в газетах и по телевидению композитора стали узнавать на улице, в транспорте, звонили и поздравляли совершенно далекие от современной музыки люди, еще раз доказывая, что искусство — это всепроникающее явление, и оно в своих многообразных и подчас, сложных лицах понятно тому большинству, которое как будто не участвует в развитии искусства, а между тем является его фоном, почвой, жизненным слоем. Как раз в эти

дни получения и обнародования Государственной премии Рубен Саркисян был занят проведением к своей квартире газовой линии. Обратившись в соответствующее учреждение, он был буквально потрясен тем участием и вниманием, которое проявили работники этого учреждения. Оказывается, они знали, что он стал Лауреатом Государственной премии Армении! И с огромным уважением поздравляли его. Солдат фронта элитарной культуры стал героем народа. Браво! Но если задуматься, — это победа самого народа, которому, оказывается, нужны такие герои... Мало сказать, что это открытие придало Рубену Саркисяну новые силы. Оно поменяло вектор его зрения. Без ложного пафоса можно сказать, что теперь он не чувствует себя оторванным от широкой, как принято говорить, демократической аудитории, хотя область музыки, в которой он работает, вовсе не пропагандируется ни государством, ни призванными к этому культурными учреждениями — той же консерваторией, той же филармонией — на должном уровне. Профессиональные композиторы остаются в своем "заповеднике", ограниченное пространство которого государственная система стремится еще более урезать. В жизни искусства каждой страны зеркально отражается экологическая ситуация этой страны. Или наоборот. Сравним и запомним... Но вот парадокс! Циничная рекомендация "спасение утопающих — дело рук самих утопающих" стала системой выживания искусства, в частности, современной музыки, она работает в нашем обществе, принятая к действию и композиторами, и исполнителями и приносит порой обнадеживающие результаты. Ну что ж, Бог нам всем в помощь...

Сосредоточенно работая, содержательно проживая свою жизнь в трудах и в общении со своими коллегами, со студентами консерватории, где он преподает, переживая в их кругу самые противоречивые чувства — радость и боль, восторг и огорчения, вбирая в себя огромную информацию о современном мире, подчас, пугающем своей агрессивной технологией, тупиковой концепцией современной цивилизации, Рубен Саркисян остается верным высоким идеалам классического искусства, проявляя в отношении к жизни, к людям, к работе рыцарскую бескорыстность и принципиальную честность.

Он выработал свой творческий характер в противостоянии тем сторонам жизни, которые он неприемлет. Рубен Саркисян — романтик, каким бы жестким реалистом он не казался нам. Он и борец. Но поле его битвы — его музыка. Здесь он каждый день одерживает победы. И над собой, и в творчестве, в сложной и

тайной сфере композиторского искусства. День приносит ему новые идеи, которые и являются его ответом на те вопросы, которые он же задает миру, людям, государству, своим коллегам и ученикам. Я представляю, что искрой в создании нового произведения может для него послужить вопрос, обращенный к нему. Наверное, так и родилось его сочинение, созданное в 2008 году — “Завещание Моцарта” для ансамбля солистов в составе — по одному деревянному духовому, по одному медному духовому, плюс литавры и струнные. Оно было исполнено весной 2009 года под управлением Завена Варданяна. А следующее, написанное в акварельных красках — флейта, колокольчики и струнные, названное им “Позови весну”, прозвучало в конце 2009г. в том же исполнении.

Эти романтические “эссе” звучат как послание современникам, как письма, написанные им в назидание. Они несут в себе чисто этическую программу, призванную напомнить о самых простых и в то же время бесконечно важных основах человеческого бытия.



## ДАВИД САКОЯН

### Начертание пути

Музыка Давида Сакояна в последние годы звучит чаще, чем когда-либо. Этот необычный штрих в жизни композитора характеризует особенность его творческого пути.

Те произведения Давида Сакояна, которые мы слышим, созданы в последние пятнадцать лет. В годы трудные для нашей страны, для нашей творческой интеллигенции, для самого Давида Сакояна. Но в этой музыке есть какая-то удивительная просветленность и ясность, в ней чувствуется непоколебимое душевное равновесие. Наверное, она итог давно пережитого, драматических борений за выбор пути,— все это привнесло в его музыку новое качество, выработало новый взгляд на жизнь,— взгляд, умудренный жизненным и творческим опытом, возвышенно-поэтический и спокойный.

Все говорит о том, что композитор во власти высоких тем, высоких помыслов, что он поглощен своими героями, что он увлечен Темой, которая стала для него главной...

Если постараться определить музыку Давида Сакояна какой-нибудь одной фразой, дать ей краткую характеристику, то я бы сказала, что это "Страсти по Армению". Все его произведения пронизаны размышлениями на тему исторической миссии Армении, осмыслением ее судьбы, осознанием ее духовной силы. Для Давида Сакояна тема Родины затмевает весь мир. Он растворяется в ней.

В то же время как профессионал, тесно и нерасторжимо связанный с широким кругом музыкальных традиций как национальных, так и мировых, Давид Сакоян работает в созвучии с самыми высокими традициями европейской музыкальной культуры — пишет симфонии, оперы, канканы, много ансамблевой камерной музыки, доказывая на примере своего творчества укорененность этих традиций в армянской музыке.

В последние 10 лет многое изменилось в его жизни. Он стал членом новой композиторской организации — Армянской музыкальной Ассамблеи, где обрел и добное отношение к себе, и искреннюю заинтересованность коллег в его творческих успехах, что необыкновенно окрылило его, придало новые силы. В последние годы Давид Сакоян написал, пожалуй, самые главные свои сочинения, много исполнялся и исполняется, познав радость настоящего творческого успеха.

### Давно, в детстве и в юности

Он родился в семье служащих, людей, далеких от искусства. Музыка в их доме была редкой гостьей, хотя и мать, и отец знали много народных песен. Но в доме было радио, и мальчик рано пристрастился слушать музыкальные радиопередачи. В то время радио был главным всенародным средством информации, выполняя исключительно важную роль в формировании художественного вкуса, приобщения людей к искусству. И надо сказать, радио делало это на самом высоком уровне. В редакциях работали высокопрофессиональные люди, окончившие консерваторию, университеты, приобщая к своей деятельности самых известных людей Армении, самых прославленных писателей, поэтов, композиторов, исполнителей. Уже в раннем детстве, именно благодаря радио, Давид Сакоян познакомился, фактически, со всей класси-

ческой музыкой — европейской, русской, армянской, а также и с современной музыкой Армении. Так сформировался список его кумиров — Александр Спендиаров, Романос Меликян, Григорий Егиазарян, — Давид был просто в восторге от его Сюиты из балета “Севан”, его симфонических поэм “Армения” и “К восходу солнца”. Тогда даже не снилось ему, что он станет студентом консерватории по классу Григория Егиазаряна. Он высоко оценил также музыку Тер-Гевондяна — Сюиту из балета “Анайл”, Марш из оперы “Седа”, из европейских композиторов обожал Моцарта, Бетховена, из русских — Глинку, Чайковского...

Когда стало ясно, что Давид отдает предпочтение из всех школьных занятий только музыке, отец и мать — Петрос Григорьевич Сакоян и Анаит Беньяминовна серьезно озабочились этим. Они желали видеть сына инженером или врачом, объясняли ему, что музыка — не профессия, не ремесло, она не прокормит. Сегодня, будучи композитором со стажем и достаточно известным в республике, он уже точно знает — музыка не прокормит. Но он спокоен. Он уверен, что и сейчас поступил бы точно так же, как поступил тогда, когда, закончив школу в 1966 году, отнес свои документы в Педагогический институт на факультет эстетики, чтобы оказаться поближе к музыке. Действительно, на этом факультете преподавали и музыкальное искусство. И уроки вели настоящие профессионалы — композиторы Цолак Бекарян, Юрий Геворкян, дирижер Гевонд Арутюнян. Так началось его музыкальное образование.

Однажды Давид признался своему педагогу Юрию Геворкяну, что его потрясла услышанная им в записи музыка Стравинского, а именно — “Концерт для двух фортепиано” без оркестра. Открытый и броский авангардизм этого сочинения страшно увлек его. Ученик нашел полное понимание у педагога, поскольку Юрий Геворкян тогда тоже ходил в авангардистах и писал так называемую графическую музыку, когда нотная запись выполнялась как художественная графика, которая, как бы отражалась в музыке. “Действительно, — вспоминает Давид, — нотная запись сочинений Юрия Геворкяна наглядно “рисовала” музыкальную драматургию произведения”.

Получив заряд бодрости, Давид Сакоян садится писать в подражание Стравинскому свой фортепианный концерт, модифицируя его идею, и с долей юмора к себе называет произведение “Концертом для одного фортепиано и двух рук”.

Огромными событиями в его жизни были симфонические понедельники — концерты в Большом зале филармонии. Симфонический оркестр Армении возглавлял тогда выдающийся дирижер Михаил Малунциан. Репертуар оркестра был большим и постоянно обновлялся. Почти каждый понедельник оркестр представлял слушателям премьеру. Часто это было новое произведение кого-нибудь из армянских композиторов. В Ереван тогда приезжали на гастроли лучшие музыканты мира, большие музыкальные коллективы — оркестры, хоровые капеллы. Музыкальная жизнь в Армении была ключом.

Большим событием в конце 50-ых стал приезд известного дирижера из Франции Огана Дуряна, который решил связать свою жизнь и карьеру с Арменией. В 50-60-70-ые годы Дурян работал и на сцене армянской филармонии и некоторое время являлся главным дирижером Театра оперы и балета им. Спендиарова, несколько лет возглавлял Симфонический оркестр радио и телевидения Армении. Бурное развитие музыкальной жизни в Армении, начиная с 50-х, во многом было обязано выдающемуся таланту этого музыканта, его неуемной энергии, высокой требовательности, которую он бескомпромиссно проявлял в работе. Он стал кумиром Давида Сакояна. Концерты Огана Дуряна давали самую богатую пищу для размышлений, провоцировали сильные музыкальные переживания. Незабываемым впечатлением для Давида Сакояна стала его первая встреча с искусством Дуряна. Под управлением дирижера в тот вечер прозвучали Девятая симфония Бетховена и "Te Deum" Брукнера. Мощь звуков словно готова была расколоть зал. Давид вышел на улицу, потрясенный музыкой и фантастическим темпераментом дирижера, и ему казалось, что весь город пронизан этими звуками. А собственно, так оно и было. Тогда Ереван жил единными художественными впечатлениями. Не было никаких отвлекающих от высокого искусства моментов. Художественный вкус горожан за несколько десятилетий был воспитан на самых высоких образцах театра, кино, музыкальных спектаклей в Оперном театре, на выбранных концертах, ставших легендами, начиная со Спендиарова, Арама Тер-Ованесяна, возглавляющего Государственную Капеллу Армении до 1962 года, и других. Яркий талант Огана Дуряна буквально заворожил весь Ереван. Его концерты превращались в захватывающий спектакль. "Он рисовал музыку руками, в его дирижировании сочетались тонкая музыкальность и яркий артистический талант" — вспоминает Давид Сакоян.

Программы Огана Дуряна состояли из крупных сочинений западной классики. В первых же своих концертах в Ереване он исполнил "Реквием" Моцарта и "Реквием" Верди. Кроме того, с огромным вдохновением он исполнял произведения армянских композиторов. Осенью 1957 года под его управлением прозвучала Первая симфония для большого симфонического оркестра Джевана Тер-Татевосяна, а в феврале 1962 года, в дни V съезда композиторов Армении, он осуществил премьерные исполнения Симфонии для струнного оркестра с литаврами Эдварда Мирзояна и Симфонии для большого симфонического оркестра Константина Орбеляна.

Давид не пропускал ни одного концерта Огана Дуряна в филармонии, как и ни одного его выступления в качестве дирижера в Театре оперы и балета им. Спендиарова, где, начиная с 60-ых, под его управлением шли оперы Армена Тиграняна "Ануш" и "Давид Бек", опера Тиграна Чухаджяна "Аршак Второй".

Кстати, поклонение Огану Дуряну осталось постоянным в жизни Давида, он и в 90-ые годы продолжал ходить на все его концерты и на его выступления в Оперном театре. "Я слушал "Ануш" ровно столько раз, сколько ее дирижировал в нашем театре Оган Дурян", — говорит Давид Сакоян. Также он не пропустил ни одного спектакля оперы Доницетти "Полиутто", которая была поставлена в начале 90-ых под музыкальным руководством Огана Дуряна (режиссер Тигран Левонян) и много раз с огромным успехом шла под его управлением.

Эти факты из жизни Давида Сакояна дают нам представление о его характере, внешне сдержанном, но обуреваемом возвышенными страстями, состоянием восторга и поклонения, верным и неподкупным в своих привязанностях. Он — фанатик в своем роде. Бесконечно преданный красоте и величию музыки, и вообще искусству, он и по сей день счастливо пребывает в тени своих кумиров и скромно делает свое дело, пишет музыку, в которой, если внимательно прислушаться, можно расслышать его голос, как бы прерывающийся от тихого восторга, угадать состояние полнейшего душевного комфорта только лишь от пребывания в атмосфере музыкальных звуков.

Под сильным впечатлением от оперных постановок, которые он видит на сцене ереванского театра, совсем еще юный Давид задумывает и пишет свою первую оперу "Ара Прекрасный и Шамирам". В один прекрасный день он набирается храбрости и несет ее своему кумиру, Огану Дуряну. Он никогда не забудет

этот день. Дурян назначил встречу дома. Принял его приветливо, долго листал партитуру, часа два с лишним, внимательно вглядываясь в нее, а Давид, волнуясь, наблюдал за маэстро и чувствовал, как тот здимо слышит его музыку... Оган Дурян похвалил инструментовку и, главное, предложил Давиду составить из этой музыки нечто вроде сюиты, минут на 15, чтобы сыграть её в ближайшее время. Но, к несчастью Давида Сакояна, Дурян крупно повздорил с руководством театра, с Министерством культуры и собрался уезжать из Армении. Это была его первая стычка с руководителями культуры Армении. Первая, но не последняя, из которых Дурян всегда находил почти один и тот же выход — он уезжал, навсегда покидая родину, но, конечно же, вскоре возвращался. Но тогда, в этом конфликте для Давида окончательно была потеряна возможность услышать свое сочинение в исполнении Огана Дуряна...

С партитурой оперы "Ара Прекрасный и Шамирам" Давид Сакоян поступил в Ереванскую консерваторию. Здесь Давид оказался среди своих. Товарищи по профессии, новая среда, новое, поднимающееся композиторское поколение, дерзкие замыслы, учеба, экзамены, ошеломляющие открытия новой музыки, хлынувшей с Запада, увлечения, перерастающие в убеждения, и, конечно, борьба за них...

Студенческие годы Давид сегодня вспоминает с ностальгией. Едва получив стипендию, а получал он повышенную — 40 руб., спешил в Музфонд, чтобы оплатить дней десять, а то и больше, свое пребывание в Дилижане, в Доме творчества композиторов. Совершенно счастливый, он отправлялся в Дилижан, где его ждали тишина и покой, где жил еще один герой его восторженного поклонения Авет Тертерян. Давид облюбовал коттедж №9, который находился на возвышенном участке территории Дома творчества. Этот коттедж называли "телефизором", поскольку он отовсюду был виден, как и с него все было видно вокруг — ближайшие и дальние горы, холмы, покрытые лесом, и дно ущелья, где протекала веселая, шумная речка, серпантин дороги, опускающийся с севанской высоты. В те счастливые годы он написал ряд сочинений, из которых были исполнены "Романс" для скрипки и фортепиано, — партию скрипки играл его товарищ, скрипач и композитор Ерванд Ерканян, 9 Канонов и Сонату — фугу для струнного квартета, — их сыграл квартет Заре Саакянца в классе полифонии Гаянэ Чеботарян. Эти произведения позже прозвучали в классе полифонии Московской консерватории, который он посещал уже в бытность своей московской жизни.

Кстати, повышенную стипендию он получал благодаря участию Председателя Союза композиторов Армении Эдварда Мирзояна, который каждый раз, в начале учебного года, от имени Союза композиторов Армении представлял в Комиссию по закупкам произведений при Министерстве культуры список сочинений студентов-композиторов. Это значило, что произведение композитора-студента имело перспективу исполнения, соответственно, ему назначалась повышенная стипендия. Можно представить, каким реальным подспорьем для новой музыки и для каждого из студентов-композиторов был такой принцип поощрения. Для Давида Сакояна это было просто спасением.

Годы, проведенные в консерватории, открыли для Давида не только тайны профессии, но и посвятили его в непростые отношения композиторских поколений; ведь перед каждым поколением стояла своя задача — как развивать национальное профессиональное искусство, какие отражать темы; у каждого поколения были свои кумиры и свои приверженности, и не все педагоги могли спокойно взирать на молодежь, в одночасье лицом повернувшейся к новой музыке и к новым знаниям... Григорий Ильич Егиазарян, в композиторском классе которого учился Давид Сакоян, был в этом отношении особенно нетерпим. Он категорически не признавал современную музыку, к его великому возмущению, невесть откуда взявшуюся. Он воинственно боролся с ней, клеймил ее; имена Пендерецкого, Ксенакиса, даже старого Шёнберга были для него нарицательными и определяющими музыкальный авантюризм. Так же категорически отрицательно он относился к музыке Авета Тертеряна, который стал для Давида, после исполнения его Второй симфонии, непререкаемым авторитетом.

— Какую память оставил о себе Григорий Ильич как педагог? — спросила я Давида во время нашей беседы.

— Еще подростком, я хорошо знал его музыку, постоянно и с удовольствием слушал её по радио. Тогда много передавали и классической музыки, и нашей, армянской. Тогда-то я впервые услышал и полюбил музыку Григория Егиазаряна. И вот я его студент. Он много знал. Писал прекрасно. Изысканно оркестровал, но не признавал нового. Он ограничивал фантазию своих учеников. Но для меня он был и оставался великим Мастером композиции. Его балет “Севан” — шедевр звукокрасочной музыки, блестательный пример армянского импрессионизма. Такой изобретательный и прозрачный оркестр, столько красок... Как и

его симфоническая поэма "Армения", и другая поэма — "К восходу солнца". Изысканная палитра, музыка течет совершенно естественно, все очень красиво, живо... Но у меня с ним все же возник конфликт, когда он назвал Вторую симфонию Авета Тертеряна пародией на музыку. Я только что услышал эту симфонию и был от нее в восторге. Я доучился у него до конца, но уже не верил ему как педагогу. А тут так получилось, что меня из класса инструментовки Геворка Арменяна перевели в класс к Тертеряну. Кстати, перевели раньше, чем я услышал его Вторую симфонию, я его не знал и даже был как-то недоволен этим переводом. Ну, а потом оказалось, что это стало для меня явлением огромной важности.

— Можно сказать, что Тертерян и его музыка стали для тебя ориентиром?

— Конечно! Я стал бывать у него дома. Он часто занимался с учениками у себя. Особая атмосфера, интересные разговоры. Он мне сразу сказал, что инструментовке научить нельзя. Это или есть, или этого нет. Я вскоре понял, что он имел в виду. Держать в голове весь оркестр, все краски, но пользоваться ими только по внутреннему смыслу. Для него главным компонентом в музыке был звук, он как-то умел это передавать, воплощать идеи... концепции звука. Мне было очень интересно беседовать с ним, мы говорили обо всем и, может быть, меньше всего конкретно о музыке. Музыка витала в наших философских беседах. Она была героиней и духом этих бесед. И вот, пришло время, когда Авет Тертерян понял, что я постиг его советы. А мне оставалось доказывать это всю дальнейшую жизнь.

— Что ты еще можешь вспомнить о своих студенческих годах? — спрашиваю я его дальше.

— Отчетливо помню исполнение Второй симфонии Тертеряна в Большом зале филармонии, в конце 1973 года, в одном из концертов съезда композиторов Армении. Играл наш оркестр под управлением Давида Ханджяна. Впечатление от музыки у меня смешалось с впечатлением от реакции зала. В зале стали смеяться, когда симфония началась со стука... деревянной коробочки (инструмент), это была скорее, истерика. Потом успокаивались, но если возникали какие-то неожиданные звуки, — снова нервно смеялись. Когда я как-то с горечью сказал об этом Авету Рубеновичу, он спокойно ответил мне, что на это и рассчитывал, что так и должно было быть... И это тоже — его реакция на меня оставила сильнейшее впечатление. Помню, и очень ясно, с подробнос-

тями, уроки Гаянэ Чеботарян, выдающегося знатока полифонии, талантливейшего человека.

...Было такое время, время искусства. События художественной жизни заряжали энергией все остальные сферы и отрасли деятельности республики. Все, казалось, примеривалось по уровню культуры. И наука, и техника, и сельская трудовая жизнь. Куда все это делось? — возникает сегодня вопрос... Что касается музыки, то путь ее развития в 70-ые годы был очень интенсивен, насыщен, он был наполнен волевой установкой на утверждение светлых, жизнеутверждающих идеалов, и в то же время готовностью преодолевать трагизм жизни предшествующих десятилетий, а также тех противостояний, которые неизбежно возникают в тесной художественной среде. Писалась музыка, исполнялись новые сочинения, во главе симфонического оркестра Армфилармонии стояли выдающиеся дирижеры. Для композиторов нового поколения, к которому принадлежал Давид Сакоян, концерты под управлением Михаила Малунциана, Огана Дуряна, главного дирижера симфонического оркестра Армянской филармонии Давида Ханджяна с 1970 по 1981 годы становились подлинными университетами. Они открывали не только ретроспективный пласт музыкального творчества, исполняя музыку классиков и романтиков, но и с огромной ответственностью пропагандировали современную армянскую музыку. Произведения Эдварда Мирзояна, Авета Тертеряна, Эдгара Оганесяна, Тиграна Мансуряна, Александра Аджемяна, Лазаря Сарьяна, Гагика Овунца и других строили устойчивые мосты между классикой и авангардом, к которому близко подошло поколение, родившееся после войны. Это было бесконечно интересно и познавательно. Современность обретала реальный вкус в сочинениях Пендерецкого, Ксенакиса, Булеза, Берио, Луиджи Ноно. Эту музыку слушали, в основном, в кассетных записях, которые привозили из-за границы. Она будоражила воображение, открывала неизведанные горизонты музыкального творчества, учила бескомпромиссности, ярко и смело фиксировала проживаемую действительность со всеми ее проблемами, с ее напряженными ритмами жизни. Музыка сильной экзистенциальной эмоции и тонкого, почти математического расчета — это то, что нужно было Давиду! Он увидел в ней самое честное воплощение творческой мысли человека второй половины XX века. Физики и лирики — этот символ времени обрел в этой музыке как бы прямое воплощение в сочетании строгого

конструктивизма, строгих правил голосоведения и полной экзистенциальной свободы самовыражения...

Да и воочию можно было увидеть новых знаменитостей. Например, в 1968 году состоялся ответный визит польских композиторов в Армению. Годом раньше в Польше, в ее больших городах – Варшаве, Познани, Кракове, Гнезно прошли концерты армянской музыки. И вот, в Армению приезжают Тадеуш Берд, Гражина Бацевич... А Ежи Младоевский привозит в Армению свою Балладу для голоса с оркестром “Аарат” на слова Геворка Эмина и Егише Чаренца и Балладу-сюиту для виолончели с оркестром, написанную в 1968 году для Медеи Абрамян, которая и стала первой исполнительницей этого сочинения<sup>1</sup>.

Давида Сакояна привлекали в этой музыке протестующая, бунтарская интонация, ее критический реализм, сила обличения, с которой поколение, сформировавшееся в период Второй мировой войны и после, – Ксенакис, Берио, Булез, Пендерецкий и другие, – обрушилось на устроителей военного театра XX века, строго спрашивая в то же время с людей нового времени.

Деструктивность этой музыки он воспринимал как отражение сложного устройства современного мира, где так обострилась борьба добра со злом, а идеи алеаторики и сонористики – как призыв к полной свободе действий, к постижению всех возможностей инструмента в воспроизведении музыкального звука. Все функции современной музыки, все ее характерные черты для Давида имели почти символическое значение, приобретали конкретную характеристику тех жизненных реалий, которые он проживал и переживал сам. “Необходимо было увидеть человека как бы наизнанку, – говорит композитор. – Это было крайне нужно, – мы так мыслили, мы так хотели видеть мир в это новое время, зачеркивающее недавнее прошлое...”<sup>2</sup>

Взяв за образец музыкальную лексику европейского авангарда, Давид стал говорить на этом языке. Год, другой, третий... Но одно дело понимать эту музыку, угадывать ее интеллектуальные и эмоциональные глубины, другое дело – быть ее последователем. Все же, европейский авангард остался приемлем только для Западной Европы, он – ее детище, естественный этап развития ее культуры, ее язык...

<sup>1</sup> См. Мирзоян Эдвард, Фрагменты. Изд. “Амроц груп”, Ереван, 2005, с. 75.

<sup>2</sup> Из беседы автора с композитором, 2004г.

Давид Сакоян, почувствовав себя авангардистом, и даже упиваясь революционным духом новой музыки, написал в течение двадцати лет достаточно много сочинений и почти во всех жанрах; он даже умудрился написать в системе дodeкафонии песни на слова Аветика Исаакяна...

После окончания консерватории Давид Сакоян поступает в Союз композиторов СССР и переезжает в Москву. Здесь он жениится, начинает как бы новую жизнь. Действительно, его творческая деятельность становится активной и интересной. Он среди убежденных авангардистов пользуется большим уважением. И вообще, в Москве Давид Сакоян среди коллег находит полное понимание, он часто исполняется и даже выезжает на разные музыкальные мероприятия, на представительные форумы. Не пропускает концерты ставшего знаменитым Ансамбля солистов оркестра ГАБТ под управлением Александра Лазарева. Многое узнает как бы из первых рук.

### Поворот винта

В 1986 году Давид Сакоян возвращается в Армению. Резкая черта пересекает его личную жизнь, он разводится с первой женой. Начинается новая полоса жизни в родном отечестве, в своем городе. Но время было трудное, неустойчивое. Страну шатало, началась перестройка. Нестабильность жизни выбивала из колеи прежде всего творческих людей, хотя, как показало время, творчество же их и спасало. С диагнозом "инфаркт" Давид Сакоян попадает в больницу. "Я стал другим человеком, — рассказывает он об этой поре его жизни. — В больницу мне стали приносить разные книги — философские, религиозные. Однажды я стал думать о сказке "Маленький принц" Сент-Экзюпери, когда-то прочитанной мною. И захотелось снова перечесть ее. И вот читая, я с радостью ощущал ее поразительную чистоту, сильно, до слез... Я начал писать музыку о "Маленьком принце", хотя не закончил это сочинение. Но оно все перевернуло во мне. Это стало для меня началом нового творческого направления. Ко мне пришла другая музыка, и мне стало легко писать. Легко и радостно"<sup>1</sup>.

Из этого состояния счастливого выздоровления Давида не выводит, а буквально выбрасывает в гущу жизни цепь страшных событий — карабахский конфликт, возникший в феврале 1988

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором, 2005г.

года, затем в начале декабря страшное Спитакское землетрясение. Не взирая на запреты врачей, Давид отправляется в Ленинакан, в Спитак,— ему нужно увидеть трагедию своими глазами, разделить горе с людьми, потерявшими близких... Эта сопричастность была ему крайне необходима. Он рассказывает: “Я видел, как для людей уже ничего не осталось. Как в один миг была потеряна для них всякая перспектива. Эта встреча с трагедией народа для меня воплотилась в одной строчке из стихотворения Аветика Исаакяна “Урени”, — «...Երազ շշիքրիու անեն բանի հափէս գալիս է, զբու ու ցնդուի անեն...».

Большой удачей для композитора стало заключение договора с издательством “Советский композитор” на создание Концерта №2 для фортепиано и струнного оркестра. Это случилось в Москве, куда Давид Сакоян после выздоровления отправился по своим музыкальным делам. Возвратившись в Ереван, он с вдохновением принялся за сочинение. И уже скоро, в 1992 году, в исполнении Карине Багдасарян и Струнного оркестра под управлением В. Чарчогляна сочинение прозвучало на одном из концертов СК Армении, в Доме камерной музыки им. Комитаса.

Произведение имело успех, кто-то назвал Давида в рецензии поэтом. Это соответствовало его внутреннему состоянию, и он запомнил эти слова. Действительно, взволнованность речи была первым признаком его обновления. Он словно заново почувствовал красоту музыкальной речи. Он вернулся в русло традиционной музыкальной культуры, с каким-то радостным ужасом осознавая неисчерпаемость классических традиций. Надо заметить, что он не только вернулся к, казалось бы, потерянным для него традициям, но и наслаждается этим своим возвращением. Он пишет музыку, в которой, словно бы смакуя, длит пребывание в стадиях классической разработки, строит подробные, неторопливые репризы. Возникают, как поначалу кажется, необоснованные длинноты, которые можно назвать “сакояновскими”, — так они типичны для многих его произведений позднего периода. Кстати, этими “длиннотами” отмечен его Фортепианный концерт №2, что очень характерно прокомментировал Эдвард Мирзоян прямо после исполнения Концерта. Он сказал композитору: “Концерт мне показался длинным, но когда он кончился, я понял, что он таким и должен быть”.

А Тигран Мансурян после концерта сказал ему: “Ты знаешь, почему эта музыка такая хорошая?.. Потому что она духовная...”

Для Давида похвала лидера молодой армянской музыки имела огромное значение. Давид уверился — он на правильном пути. Он должен поддерживать в себе именно этот, духовный тонус музыкального творчества.

Однако привыкание к новому имиджу “традиционалиста” оказалось достаточно трудным. Стать им по убеждению было еще более ответственным шагом, нежели пребывать в роли авангардиста. Здесь невозможно было спрятаться за системной техникой письма. Во вновь обретенном пространстве классицизма все должно было найти свое обоснование, чтобы не стать вторичным, — и замысел сочинения, и его концепция. Почему ты пишешь именно эту музыку? — на этот вопрос надо было отвечать прежде всего перед самим собой.

Рисунок творческого пути Давида Сакояна выглядит так: вначале он смело бросается в неудобоваримое для многих армянских композиторов море европейской авангардной культуры и даже становится ее ярым апологетом. Он пишет довольно много авангардных сочинений, среди которых и камерные формы, и симфонии, но спустя двадцать лет самым решительным образом отрекается от этого направления. Судьба, достаточно драматичная для художника: пройти большой отрезок творческого пути и вдруг прервать его резкой чертой, перечеркнуть все, что было сделано, чему отдано столько усилий, столько мечтаний... Какое страшное испытание на творческой стезе! Это уже отказ не от чужого, а как бы от своего, когда-то ставшего неотделимым от тебя, отказ от того, что тебя волновало, вдохновляло!

### Свет в конце туннеля

Трудно было не пережить глубокое разочарование в собственных усилиях, в своей работе, решительно отрекаясь от произведений, написанных в предыдущие 20 лет. Но сегодня Давид Сакоян говорит: “Я все равно отказался бы от прошлого, даже если бы ничего не написал после... Потому что оно умерло. Это была утата...”

Спасение, однако, заключалось в том, что композитор знал, каким будет его будущий путь. Прежде всего — обращенным к слушателю, и как можно более к широкой аудитории, путь, в котором он будет искать точки соприкосновения своих устремлений с идеалами большой музыки, с ее великими и немеркнущими традициями. Да, это будет путь, в котором он постарается создать

атмосферу диалога поколений, традиций, идей. Он будет прислушиваться к голосам своих великих предшественников, подхватывать их, развивать, он убежден — истинное новаторство рождается в контакте с традициями... Он никогда не забудет, как, будучи авангардистом, остро чувствовал свое одиночество. Оно и понятно, — авангардное искусство эгоистично по своей природе. Повернув назад, а по существу, сделав рывок вперед, Давид Сакоян оказался в коллективе композиторов, представляющих приоритетные и перспективные направления армянской композиторской школы. Это оказалось для Давида Сакояна в буквальном смысле спасением и вдохновляющим моментом и в жизни, и в творчестве.

Этот резкий пересмотр творческих установок, основанный, конечно же, на полном преображении творческого мышления, тут же принес свои плоды. Давида Сакояна стали исполнять. Его музыка стала интересна и исполнителям, и слушателям. В ней привлекали романтическая наполненность и искренность выражения. Он испытывал радость обретенной свободы, которую завоевал, отказавшись от всяких системных табу. Это была свобода осмысленная, дарующая душевный покой. Вволю настрадавшись в рамках авангардных систем организации звука, которые для него были изначально чужды, он строил новые доверительные отношения между собой и слушателем...

И все же, поскольку этот начальный период творчества для Давида Сакояна остался большой и важной частью его биографии, тем промежутком его творческого пути, в котором так или иначе, причем самым драматичным образом, формировалось его творческое мышление, наверное, стоило бы ненадолго остановиться и задуматься, что же несли в себе авангардные идеи XX века, идеи первой волны, а потом и второй, возникшей после Второй мировой войны, которые оказали столь сильное влияние на музыку второй половины XX века, на многие национальные композиторские школы, поднимающиеся на классических традициях. Они обновили их, вдохновили на смелые эксперименты, предъявили новые художественные идеи.

Сегодня эти идеи видятся в призме geopolитических проблем. Организационные системы музыкального звука — додекафония, пантилизм, сонористика, алеаторика — явились миру как искусные покрывала, скрывающие смятенные души художников XX века. Не была ли это кабинетная, искусственная идея Шёнберга, поддержанная Веберном и Бергом, — строить музыку на системе двенадцати неповторяющихся звуков, — фактически, реакцией на

опасности зарождающихся тоталитарных режимов? Новые композиторские техники начала XX века не только фактически и фигулярно отражали и дух потерянного времени, и блуждание интеллигента в "сумерках идолов" (Ницше), но и как бы иронизировали по этому поводу. Новая композиторская техника помогла выразить всю безысходность эксцентричного и истерического национализма, полное одиночество человека в искусственно созданном военно-механизированном государстве, она была предназначена именно для выражения абсолютной глухоты чувств, криков о помощи, не достигающих ничьих ушей. Это была интуитивно и гениально найденная форма протesta от имени Музыки... Не случайно самым крупным произведением этого направления считается опера Альбана Берга "Воцтек", написанная по одноименной пьесе Георга Бюхнера, в которой рассказывается безысходная история солдата, одержимого апокалиптическими галлюцинациями.

Могла ли приверженность к крайнему авангардизму начала века стать для советских композиторов средством воплощения настроений и идей огромной страны? Может быть, в этом был особый смысл. Советская художественная интеллигенция после войны, испытав несколько разгромов со стороны партийного руководства, так же, как и немецкая и австрийская художественные элиты, трудно переносила замкнутое пространство государственной системы. Так что, авангардные идеи новой венской школы воспринимались отнюдь не механически, они отвечали большим художественным задачам, потребности выразить то, от чего следовало освобождаться. Что касается армянской музыки, то она в высшей степени разумно использовала эти новые знания. Они восполнили общее музыкальное образование композиторов, дали понимание общего процесса развития европейского музыкального искусства XX века, расширили арсенал выразительных средств. Пожалуй, в армянской музыке только Давид Сакоян стал крайним приверженцем систем новой венской школы, ее пленником на долгие годы.

"До 90-ых годов я считал себя авангардистом. Это моя биография, — рассказывает композитор. — Я написал много, около 10 симфоний, оперы, канканты, инструментальные концерты. Основа этой музыки — европейский авангард. Тогда для меня большими авторитетами были Штокхаузен, Пендерецкий... Я не отказываюсь от этого, это моя биография, но не хочу, чтобы это звучало, для меня это мертвая идея. Для меня сегодня этой музыки нет.

Уже в 1985 году я написал Концерт 1 для фагоно с оркестром, посвященный памяти моей мамы. Это была уже другая музыка. А

далше моя творческая биография складывалась с 1990 года, когда я окончательно обрел свой новый стиль”<sup>1</sup>.

Однако сбрасывать со счетов накопленный им опыт в овладении серийной техникой нет смысла. Этот опыт скажется и в его свободном владении оркестровой палитрой, в тонкой инкрустации его ансамблевых произведений, наконец, в его спокойном пребывании в широком поле стилей и традиций и даже в том, с какой наивной увлеченностью он погружается в русло классических традиций, с каким удовольствием и как легко он пишет музыку, сбалансированную в духе классицизма. Все это очень показательно.

Драматичный сюжет творческой биографии Давида Сакояна, пленика авангардных идей, в конце концов сбросившего чуждые его духу узы и возвратившегося к старым и добрым традициям, счастливо осознавая себя их последователем, выглядит почти символическим для нашего времени, поэтому-то мы этому факту придаем такое значение.

В 1990 году Давид Сакоян поселился в Доме творчества “Диликан”, который еще функционировал. Он опять в 9-ом коттедже. Но атмосфера кардинально другая. На территории Дома творчества разместились армянские беженцы из Карабаха и Азербайджана. Давид Сакоян с состраданием наблюдал их трагическую, вынужденно иждевенную жизнь. Многие из них не выдерживали, болели, умирали. Другие искали возможности уехать.

Здесь композитор начинает работу над оперой “Христос” по договору с Министерством культуры. Затем задумывает Концерт для фортепиано и камерного оркестра N3, Камерную симфонию, которую посвящает скрипачу и дирижеру Виктору Хачатряну. Здесь же, в Диликане, он начинает писать музыку к фильму “Високосный год”. Работа над этими произведениями длится четыре года, вплоть до 1994 года. И все эти годы его помыслы связаны с судьбой Армении, переживающей трудные времена. И совершенно логично, что произведением, обобщающим этот период, станет “Реквием” для струнного оркестра, двух флейт, рояля, женского хора и солистки (сопрано).

“Реквием” он посвящает жертвам Спитакского землетрясения, людям ушедшим и тем, для которых, как он видел воочию, в один миг изменилась жизнь. Он надеялся, что они обретут в себе

<sup>1</sup> Здесь и далее из бесед автора с композитором. Ереван, 2005г..

силы жить дальше. Создавая это произведение, Давид преодолевал трагическое настроение, в которое был погружен. Жанр "Реквиема" — католической заупокойной мессы он превращал в молитву, которая должна принести страждущим успокоение. В этом отношении его "Реквием" глубоко религиозное сочинение. Оно родилось спонтанно, как рождается, порой, молитва, и в этой своей духовной эмоции его произведение было органичным продолжением традиций армянской духовной музыки.

В композиционном отношении "Реквием" Давида Сакояна повторяет в увеличении форму армянских духовных тагов. Это одиночное произведение, которое делится на три раздела, как на три волны развития — экспозицию, разработку и репризу. Первая волна построена на развернутой теме, которую ведут струнные и которую имитируют в полифоническом голосоведении голоса женского хора. Вторая волна, в которой содержатся кульминация и каденция, пребывает во власти сопранового монолога. Голос вокализирует на гласном звуке "а" в сложной вязе распева, с украшениями, присущими таговому певческому стилю в период его расцвета.

В втором разделе музыка устремляется вверх в своем порыве, как бы преодолевая двойной слой трагизма, — горе народа и переживания самого автора. Она пробивается к свету и вот, на кульминации произведения, хор и сопрано произносят почти речетативно строчки из стихотворения Аветика Исаакяна "Урени": «...Երազ աշխարհին ամեն բան ինչպէս զային է, զբու ու ցեղու անհետ...» ("В этом мире-сне все вечно приходит, уходит и исчезает бесследно..."). Те самые строчки, которые внезапно возникли в памяти Давида на Спитакской земле как спасение; страшные впечатления от представшей перед его глазами трагедии нашли метафору в словах поэта, облегчили страдания. Тогда Давид Сакоян еще раз осознал, как искусство — поэзия, музыка — сострадает человеку в его бедах и переживаниях, указывает пути спасения, и всплывшая тогда в памяти философская строчка Исаакяна, соединив в себе молитву и поэзию, конечно же, должна была найти продолжение. Собственно, все, что он писал после землетрясения, и стало этим продолжением.

Дирижер и скрипач Виктор Хачатрян, который в те годы был художественным руководителем Камерного оркестра производственного объединения "ИКАР", в конце 1990 года с большим успехом исполнил "Реквием" Давида Сакояна в Доме камерной музыки.

Огромное творческое удовлетворение принесла Давиду Сакояну работа над музыкой к фильму "Високосный год" по сценарию драматурга Александра Овсепяна. Режиссером фильма был Григор Арутюнян, он же и заказал Давиду Сакояну музыку. Режиссер дал композитору полную свободу — пиши, как хочешь. Тема фильма была глобальной. На нее и должен был ориентироваться композитор в своей фантазии. Фильм размышлял над историей Ноя, временем начала человеческой цивилизации. Эта тема была для творческой команды в лице сценариста, режиссера и композитора прорывом в эпическое, даже мифологическое прошлое, причем прошлое, связанное с историей армянского народа. Как-никак Аракат — реальный факт, все легенды и документальные свидетельства, имеющие адрес Армянского нагорья, все это эпическое, лежащее в основе истории древнейшего народа, заселяющего эту территорию, звало к погружению в фундаментальную историю человечества... В то же время фильм, по замыслу авторов, апеллировал к современным событиям, к фабуле конца и начала, катаклизмов и спасения. Для армянского искусства это был традиционный сюжетный ход — искать и находить опору в прошлом, в событиях народной жизни, в традициях, в характеристиках эпического масштаба.

В национальном эпическом сознании Ной не только библейский герой, но и свой, армянский прародитель<sup>1</sup>. В народных преданиях армянский сказитель называет Ноя патриархом, родоначальником, наделяет его характерными чертами поведения армянского человека. В этой особенности армянской эпической традиции оказывалось ощущение той исторической глубины, которую чувствовал в себе народ. Ной, по многим армянским преданиям, причаливший в своем ковчеге со всем своим семейством и живностью к горе Аракат, ознаменовал как бы не только начало новой цивилизации, но и новый этап истории армянского народа. "Потомок Яфета, сына Ноя, могучий исполин Айк, прия в нашу страну из Вавилона, остается здесь навсегда. По его имени местное население начинает зваться айк (армяне). И чтобы почтить прародителя и его детей, армяне называют месяцы их именами: навасард, ори, сами, магеки, арег, марери (имена дочерей Айка) и тре, кагоц, арац, ротиц (имена сыновей Айка). А маргарц и

<sup>1</sup> См. Галанян А. Т., "Армянские предания". Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1979г.

араванц, превратившиеся теперь в ахки,— названия летних рабочих месяцев”, — гласит предание “Предки армян и армянские названия месяцев”<sup>1</sup>.

Какая тема открывалась перед создателями фильма! У Давида захватывал дух. Приступив к работе, он собрал всю свою волю в кулак, стремясь найти главный музыкальный модус в отражении этой обширной темы. С самого же начала работы он отказался от повествовательного стиля. Он стремился к некой *обобщенной* музыкальной формуле, способной выразить энергетику этой библейской истории. Что-то единое, какой-то главный компонент из широкого арсенала музыкальных выразительных средств должен был стать основой сочинения. Конечно же, им стал ритм! И несмотря на то, что фильм так и не состоялся, музыка к нему оказалась написана. Браво, Давид! В ней запечатлелся дух этих воодушевленных дней, этих дерзких замыслов связать современную историю с далеким прошлым и еще раз вычислить в художественном воображении исторические координаты, указывающие на место и время рождения армянского народа.

Музыка к фильму была записана Симфоническим оркестром радио и телевидения под управлением Геворка Мурадяна. Так сохранилась запись этого замечательного сочинения. Оно приобрело сегодня свое, самостоятельное значение.

Итак, ритм времени, ритм бытия, по замыслу композитора, соединяет нас с корневыми основами жизни... Ритм, пронизывающий все, что движется, говорит, звучит, что льется и переливается, что спускается с небес на землю в виде ветра, дождя или снега. Всё! Поэтому, — размышляет Давид, — ритм должен быть единообразен. Разнообразие ритма — это уже детали, фрагменты жизни, а ствол ритма, корень ритма определяет все сущее.

Мы можем вспомнить в истории музыки подобные композиторские решения. Я назову два произведения, где на основе единогообразного ритма возводится грандиозное музыкальное сооружение. Это — сценическая кантата Карла Орфа “*Carmina burana*” (“Бойренские песни”) и балет Равеля “Болеро”. В них действует накопительная сила ритма. Много раз повторенная ритмическая фигурация накапливает огромную энергию и потенциальную инерцию развития. Зачатки такой формоорганизующей роли ритма мы слышим в инструментальных концертах Вивальди, в сим-

---

<sup>1</sup> См. там же, с. 185-186.

фониях Бетховена... Такое ритмическое нагнетание может ассоциироваться с физическими законами, с переходом потенциальной энергии в кинетическую. Мы слышим и почти видим, как в равелевском "Болеро" безобидная и даже по-восточному ленивая музыкальная фраза приобретает, благодаря постоянному пульсу однотипного ритма, совершенно новый, устрашающий облик какого-то сказочного Джина из "Тысячи и одной ночи", вырвавшегося из сосуда. Сосуд, в данном случае, образно соотносим с первоначальной интоационно-ритмической фразой, содержащей в себе загадочную энергию ритма. Но вот намеренно упорядоченный повтор ритмической формулы, пульсация движения, шаманская единообразность раскачки вызывают цепную реакцию, энергия становится неуправляемой и завершается своего рода взрывом...

Именно этот принцип ритмического нарастания, когда ритм осмысливается как зчин всего сущего, как строительная энергия жизни, был положен Давидом Сакояном в основу работы над музыкой к фильму "Високосный год". Кстати, слушая эту музыку, следует помнить, что она так же, как и равелевское "Болеро", которое писалось как музыка к одноименному балету, была рассчитана на визуальное воплощение, она предполагала визуальный ряд, некое сценическое, в данном случае киносценическое действие. Да, музыка, написанная Сакояном к фильму "Високосный год", вобрала в себя предполагаемую картинность неосуществленного фильма. Но композитор, увлеченный темой, писал ее в автономном режиме. Он свободно создавал форму сочинения, исходя из темы фильма. А тема была вселенского масштаба. Абстрактная природа музыки давала необозримый полет воображению. Композитор погрузился в слушание космической механики. В ритмической однотипности этого произведения он стремился выразить энергию планетарного движения, всевластно устанавливающего ритм космической и земной жизни. Композитор словно бы прислушивается к этому ритму, подчиняется ему, пытаясь всем своим существом вписаться в эту вселенскую гармонию. Кстати, гармоническая сфера произведения тоже упорядочена в своей системе. Композитор выстраивает парад тональностей, которые появляются в поступенной хроматической последовательности, и этот гармонический "ход" заканчивается обширным кластером, в котором сквозь аккордовую структуру ми бемоль мажо-

ра просвечивает квинта до минора — основной тональности произведения. Этот кластер для композитора несет конкретную сюжетно-картинную наполненность. “Поезд” истории Армении врывается в Спитакское землетрясение...”, — говорит он... Еще и еще раз мы можем подивиться выразительной значимости музыкального искусства, способности звука и созвучий, их соотношений выразить все трансформации человеческого воображения.

Во многом это произведение стало для него прочной платформой для продвижения вперед. Все, что он делал дальше, было осознанно и профессионально развито от “станции” “Высокосный год”.

И в творческой, и в личной жизни Давида Сакояна после написания этого сочинения словно задействовали добрые силы. В Дилижане он встретил свою будущую жену, Аллу Белубекян. Она наезжала в Дом творчества с подругой отдыхать. Знакомство переросло в любовь, и, как говорит Давид, — “в один прекрасный день она забрала меня с собой в Ереван”. Кстати, вовремя, поскольку Дом творчества “Дилижан” вскоре на довольно длительное время перестал функционировать. А Алла Белубекян, став его женой, создала для него все условия для жизни и полноценного творчества, взяв на себя и хозяйственные, и финансовые заботы. Она часто появляется на премьерах его произведений, нарядная и счастливая, и ее присутствие каждый раз напоминает нам о важности тыла, который создают для творческих мужчин самоотверженные и любящие жены.

### Новый виток жизни

Давид Сакоян как будто игнорирует трудные времена, наступившие для композиторов. Он пишет много, совсем не надеясь на исполнение. И все же это случается. Так, в 1992 году в концертах СК Армении прозвучал его Концерт №3 для фортепиано с камерным оркестром в исполнении Каринэ Багдасарян и под управлением Эмина Хачатурия. Такие события для него становятся очередной точкой опоры в продвижении вперед.

“Услышу ли я когда-нибудь это свое сочинение на концертной эстраде еще раз?” — задается вопросом композитор. И не только он — многие из активно пишущих композиторов, произведения которых исполняются в других странах, относительно перспектив исполнения в Армении только пожимают плечами. Эта проблема

с каждым годом усугубляется. Огромное множество произведений остаются не озвученными, в лучшем случае, исполненными только раз.

Несмотря ни на что, композиторы пишут. Пишет и Давид Сакоян. В 1994 году он приступает к новой работе и создает Фортепианный концерт №4. На этот раз фортепиано соревнуется с большим симфоническим оркестром, с развернутой двойной фугой в финале. В этот период творчества Давида Сакояна особенно привлекает фортепиано, и как сопутствие Концерту, появляется Соната для фортепиано, которую в одном из концертов СК Армении с блеском исполняет Анант Нерсисян. Соната написана в проекции полифонического развития; в ее основе лежит, фактически, одна попевка, звучащая как вопрос, заданный как бы себе; попевка формируется в тему и получает большое и многоплановое полифоническое развитие: здесь используется и техника фуги, и имитационный метод развития, и неимитационный. Большое смысловое значение несет и инверсия темы, ее зеркальное отражение, которое появляется в середине разработки. Если вначале вопрос обращен к себе, и выразительный интервальный ход очерчен сверху вниз, то в следующей стадии развития он звучит в зеркальном отражении — снизу вверх, как вопрос, обращенный к миру, к жизни, к людям. Полифоническое развитие дорастает до “гомофонной кульминации”, как это часто бывает в классической музыке, тем самым сообщая финалу оптимистическое звучание.

Соната содержит в себе позитивную энергию, она как бы рисует неутомимость труда, приносящего, в конце концов, свои плоды. Язык, форма развития и есть содержание музыкального произведения. В этой упорной пробиваемости короткой попевки в русле однотипного ритма, в котором происходит полифоническое действие, мы слышим как бы отражение упорной душевной борьбы композитора с самим собой. Он убеждает себя в непреложной истине — работа есть жизнь. Эта формула жизни, можно сказать, выстрадана им. Он знает великую спасительную силу неустанной, каждодневной работы. И занимаясь творчеством, он, как бы описывает в своих произведениях свой образ жизни.

Естественно, в таком духовном режиме все более возрастают масштабы замыслов. Держа в уме проекты будущих симфоний, Давид Сакоян делает верный шаг. Вначале он пишет Струнный квартет — по форме маленькую симфонию из двух частей — *Sostenuto* и *Presto* (*Fuga*). Далее, в 1994 году, пишет Концерт №1 для

скрипки и камерного оркестра (еще не исполненный), имея в виду видного скрипача Виктора Хачатряна, прекрасного исполнителя современной музыки, ее энтузиаста. Он пишет это произведение, имея в виду также и конкретный оркестровый коллектив, в данном случае, Камерный оркестр под управлением дирижера Меружана Симоняна, активно причастного к современному творчеству армянских композиторов. О нем Давид Сакоян говорит в возвышенных тонах: "Меружан Симонян — выдающийся музыкант, выгодно отличающийся от большинства армян-дирижеров тем, что концерты своего оркестра, в основном, посвящает пропаганде армянской музыки, стимулируя, таким образом, создание новых сочинений, способствуя безостановочному процессу развития армянской музыкальной культуры. Имея в виду его особое отношение к армянской современной музыке, я и писал и пишу сочинения для его оркестра. Мною специально было написано и посвящено Меружану Симоняну и руководимому им оркестру "Алан Ованес" произведение для струнного оркестра под названием "Музыка". Оно впоследствии было переработано в Камерную симфонию. Я написал в расчете на Меружана Симоняна еще одно сочинение — "Многоточие" для струнного оркестра, посвященное моему врачу, Каринэ Арутюнян. Надеюсь написать еще..."

Все эти произведения сопутствуют начавшейся работе над оперой "Христос", которая стала центральным произведением его нового периода. Либретто, написанное композитором, основано на материале четырех Евангелий. Ему давно не давала покоя мысль прочувствовать в музыке возвышенный образ Спасителя.

Давид выполнил поставленную перед собой задачу. Опера была написана для большого симфонического оркестра, смешанного хора, детского хора и большого состава солистов. Музыка занимала шесть часов, и поэтому предполагалось, что опера будет идти два вечера. Понимая все трудности осуществления такого грандиозного проекта, Давид Сакоян написал и второй вариант оперы. В этом варианте музыка длится два часа, то есть рассчитана на один вечер. Соответственно, сюжет был сжат, участников оперы стало меньше — только мужские образы — Иисус Христос, апостолы, фарисеи и Понтий Пилат. Опера предварялась большой увертюрой, написанной для струнного состава симфонического оркестра и только поэтому она оказалась подъемной для исполнения. Увертюра впервые, в 1992 году прозвучала в исполнении Камерного оркестра "ИКАР" под управлением Виктора Хачатряна. Впоследствии она неоднократно звучала под управле-

нием Меружана Симоняна. Именно это произведение открыло для меня Давида Сакояна. Я поразилась возвышенной красоте музыки, ее действенной энергии. Музыка размышляла и в то же время повествовала, она выражала глубокое чувство сострадания и одновременно была проникнута возвышенным и светлым чувством. Когда на первой кульминации, в самом начале, а потом ближе к финалу, возникает, как бы парящая на легком облаке оркестра прекрасная тема, порученная скрипкам, музыка, словно озаряется внутренним светом. Оркестровка настолько филигранна и утончenna, что контуры мелодии словно бы растворяются, вызывая ощущение явления образа Христа и затем его Вознесения, растворения в пространстве и времени. Такие музыкальные мгновения, как бы отворяющие внутреннее зрение, многого стоят.

Композитор сумел выразить главное — пронзительную нежность образа Христа, его всепрощающую сущность, его безграничную любовь к человеку. Музыка сама звучит как некая божественная данность, — она не комментирует образ, не рисует его, не изображает, а как бы воплощается в него, в нем растворяется. Здесь приходят мысли о всегда актуальном таинстве образа Христа, который в художественных произведениях всегда несет ритуальную миссию катарсиса. Увертюра Давида Сакояна напомнила мне известную картину Сальвадара Дали “Вознесение Христа от Иоанна”, которая находится в музее города Глазго. Мне хочется рассказать о ней. Она оставляет на зрителя огромное впечатление. На картине мы видим прекрасный в своей плоти образ молодого мужчины в расцвете лет в подробностях своей красоты: густая шевелюра цвета каштана закрывает от зрителя поникшую голову распятого на Кресте, мускулистое тело уже теряет силы, но все еще прекрасно, распятый возносится над Землей, и мы, как бы с точки его зрения видим Землю, где по-прежнему течет повседневная жизнь. Там, далеко внизу, у кромки океана видны лодка, упирающаяся в берег и несколько рыбаков, вытягивающих невод. Эта обычайная жизненная сцена с кульминацией святого Вознесения наполняется звучанием мажора, одухотворяется великой идеей вечности. Собственно, вся музыка, которую мы знаем и слышим, фактически возникла в русле размышлений на эту Тему. И увертюра Давида Сакояна — тот самый маленький кирпичик, который встраивается в архитектуру христианского искусства.

Композитор был совершенно прав, автономно решая эту творческую задачу. Постановка оперы “Христос” — дело будущего, а Увертюра к ней сегодня звучит и пронизывает атмосферу нашей

культуры своими возвышенными флюидами. Увертюра к опере “Христос” всегда с благодарностью принимается слушателем, вызывает повышенный интерес к творчеству композитора.

Тяжелые испытания, выпавшие на долю армянского народа, начиная с конца 80-ых, подрывали здоровье людей. Всем — и тем, кто спасался бегством, и тем, кто остался в Армении, уготовано было пройти все круги испытаний. На одном из них силы стали покидать Давида. В 2001 году случился повторный инфаркт; кажется, что наступила полная капитуляция. Но жизнь и на этот раз улыбнулась ему. Он встретил прекрасного человека, замечательного врача Каринэ Размиковну Арутюнян. Эта женщина поняла главное — ее пациента нельзя отрывать от работы, ему ни в коем случае нельзя закрывать перспективу активной творческой жизни. И обнадеживающие рекомендации врача — двигаться, а не лежать, продолжать работать и не сдаваться — Давид воспринимает как истинную панацею. Постепенно, шаг за шагом, под неустанным наблюдением врача к нему приходит выздоровление. “Я обязан ей очень многим”, — говорит Давид сегодня... В критическое для себя время Давид особенно ясно представил свою будущую музыку. Это будет музыка, пронизанная любовью, воздающая хвалу жизни. Он с какой-то пронзительной ясностью осознает назначение человека — идею любви и всепрощения, но вместе с тем и присутствие в человеке сил сопротивления, борения, энергии созидания.

Конечно, и “Реквием” (1990), и опера “Христос” (1992), являясь темами, востребованными жизнью, отразили главные посулы его творчества, — ведь темы эти поднимали со дна его души умонастроения, чувства, осознанные им как нравственные и духовные критерии. Эти произведения на новом витке жизни и творчества сыграли в его жизни спасительную роль, они вывели его на новую орбиту мировоззрения, уровнем выше.

В дальнейшем, произведения, выражают глубокие религиозные переживания, будут появляться в его творчестве постоянно, ритуально отмеряя сложный и духовно наполненный путь композитора. В 2002 году он пишет “Анданте для восьми инструментов”, в 2005г. — “Многоточие” для струнного оркестра, а в 2007г. — Камерную симфонию №3 и посвящает эти сочинения своему врачу, Каринэ Арутюнян. Всё после болезни приобретает для него новый смысл: и накопленный им профессиональный опыт, и воспоминания о его первых и сильных музыкальных впечатлениях детства, и его любовь к Моцарту, Брамсу, Малеру, особенно к Комитасу...

## Псалмы

Для чего эта громада симфонических проектов? Кто исполнит его симфонии, если даже он напишет их? — задавался ли он таким вопросом, когда задумывал одну симфонию за другой?! За Симфонией N1 последовали Симфонии N2, N3 и N4, получившая название “Гимн Всевышнему”, а Симфония N5 посвящена жене и имеет подзаголовок “А. В.”, — заглавные буквы ее имени. Но мироощущение композитора Давида Сакояна так сконцентрировано на творчестве, что эти вопросы излишни. Такой вопрос может задать чиновник, к примеру, министр культуры, удивляясь отсутствию реалистического, то есть бытового склада ума. О чем думают эти композиторы, пишущие симфонии, оперы, эти хормейстеры, создающие хоры, эти режиссеры, организующие театральные труппы, на что они рассчитывают? Откуда найти средства для реализации всех этих сумасшедших планов? — нервничают чиновники. Но, к счастью, искусство развивается вне планов хозяйственных учреждений. Оно иррационально, оно следует интуиции сердца и ума, выделяя тем самым касту мыслящих и чувствующих профессионалов, упорно, как “Воины Света” (Коэльо), держащих оборону высоких критериев художественного творчества и вообще, свода правил человеческого общежития, где каждый должен заниматься своим делом. Видимо, дело Давида Сакояна писать произведения больших жанров — симфонии, канканты, оратории. И не так уж важно, исполняются они или нет. Его миссия, как и многих других современных симфонистов, заключается в том, чтобы по возможности дольше длить прекрасное музыкальное прошлое, развивать традиции, а pragmatism расчетов тут совершенно ни при чем. И надо отдать им должное, ибо это единственно достойное поведение художника.

Можно не замечать этого труда, этой повседневной работы в высокопрофессиональной сфере симфонизма, не придавать ей значения, не оплачивать ее из государственных средств, не поддерживать художника материально и психологически, но тогда такое отношение обязательно отразится на фатуме общества и обречет общество на разобщенность, на потерю высокого тонуса духовной жизни. Такое отношение нельзя назвать государственным...

В раннем средневековье, в Армении и в Европе, как и в странах буддийской культуры, эта служба по координации духовных сил общества с помощью музыки осуществлялась в храмах, в церквях, где звучали хоры, инструментальные ансамбли, орган.

Когда же родилась симфония, она, вовравшая в себя богатейшее наследие мировой музыкальной культуры и широкого спектра национальных традиций Европы, Востока, отдельных стран, стала подлинным воплощением того высокого духа, который способствует расцвету национальных культур, их объединению и учит людей жить и сосуществовать в сложном современном мире. И мы видим, как наследие великих симфонистов становится все более и более актуальным, профессия дирижера все более востребованной, постоянно рождаются новые симфонические оркестры, концерты симфонической музыки пользуются огромной популярностью, и каждая национальная музыкальная культура, которая вносит свой вклад в это симфоническое пространство созданием новых симфоний, появлением на горизонте музыкальной культуры талантливых дирижеров, защищена от отчуждения и непонимания, от духовного обнищания. Всю вторую половину XX века жанр симфонии в Армении, и вообще, симфоническая культура в целом, переживали свой расцвет. Жанр симфонии был самым приоритетным, создание симфоний поощрялось высокими гонорарами, симфонии исполнялись, издавались. Сегодня ситуация совершенно иная. Симфония не нужна государству, потому что это дорогая культура. Сегодня рынок вынес жанру симфонии жесткий вердикт исчезновения. Во всяком случае у нас, в Армении. Кстати, это очень отражается и на уровне исполнения симфонической музыки. Поскольку без осознания живой жизни жанра в его развитии, без симфонических премьер невозможно и глубокое понимание классики, уровень дирижерского искусства резко падает. Ведь суть симфонии романна, — это рассказ о жизни человека, это жанр, завещанный нам эпохой Возрождения, впервые представившей человека как хозяина своей судьбы. Так где же сегодня история современного человека в музыке, история, раскрывающая жизнь во всех ее противоречиях и сложностях и во всей ее красоте?

Миссию продлить жизнь жанра симфонии и больших симфонических форм в армянской музыке взяли на себя лишь немногие композиторы. Среди них Ваграм Бабаян, Ерванд Ерканян, Эдуард Айрапетян, Рубен Саркисян, Давид Сакоян, молодой Ваче Шарифян... Может быть, еще несколько.

Какой же была его первая симфония? В ее основе — состояние религиозного экстаза, духовного прозрения. Она написана на тексты 32-го псалма Давида. В ней задействованы симфонический оркестр, хор и 4 солиста. “Радуйтесь, праведные, о Господи:

правым прилично православить. [...] Пойте Ему Новую песнь; пойте Ему стройно, с восклицанием, | Ибо слово Господне право, и все дела Его верны. [...] Да боится Господа вся земля. | Господь разрушает советы язычников, уничтожает замыслы народов. | Совет же Господень стоит вовек...|”...

На таком гимническом вступлении вырастает архитектоника симфонии. Осмыслить в своих произведениях библейские, евангельские тексты было давней мечтой Давида Сакояна. Ему давно близки глубокие размышления в сфере духовной жизни, что очень совместимо со стилем его жизни, похожем на отшельничество. Первая симфония стала, по существу, обобщением среднего периода его творческой деятельности, в который композитор создал Камерную кантату N1 “Из глубины сердца” по “Книге скорби” Нарекаци, Камерную кантату N 2 “Аллилуйя” (посвящение жене Алле Белубекян). В этом же ораториально-канцатном стиле Сакоян пишет камерную оперу “Рипсимэ” на основе великого памятника армянской мартирологической литературы — книги историка и писателя Агатангелоса (Vв.) “Мученичество Святой Рипсимэ и ее подруг”. Опера “Рипсимэ” была закончена в 1996 году.

Трагическая тема утверждения христианства в Армении и описание жизни первых сподвижников христианской веры были широко распространены в армянской средневековой письменности. Собственно, сами писавшие эти истории также являлись героями-сподвижниками, смело утверждая новый взгляд на мир, новое человеческое мироощущение, документально фиксируя жертвенный путь, который проходили мученики.

История, описанная в “Мученичество Святой Рипсимэ и ее подруг”, относится к концу II-го столетия н. э. и происходит в период тотального римского владычества на территории всего Армянского Нагорья. Это рассказ о том, как Рипсимэ, дочь “богоугодного мужа из царского рода”, и ее подруги приняли христианство по глубокому убеждению и, скрываясь от язычников, спрятались в монастыре. Но там их настигают вассалы императора Диоклетиана. Они ищут ему невесту, которая, по его требованиям, должна отвечать всем нормам античной красоты. Увидев Рипсимэ, они рисуют ее портрет и отсылают его Диоклетиану. Пораженный красотой девушки, он отдает приказ доставить ее в свой дворец и назначает дату свадьбы. Рипсимэ и ее подруги (бросив) все свое имущество и достояние (расставшись) с близки-

ми и сородичами”<sup>1</sup>, совершают побег и добираются до “страны Армянской, Айрагатской области, города Вагаршапата, именуемого также Норакалаг, столицы армянских царей”<sup>2</sup>. Узнав об этом, Диоклетиан пишет письмо армянскому царю Трдату, где предупреждает его об опасности распространения учения христианской секты, в которую вошло уже много народа, в том числе его подданная Рипсимэ, которая бежала в страну Арамейскую. Он просит найти ее и вернуть. Царь Трдат отдает приказ. Рипсимэ и ее подруг находят.

События достигают своего апогея, когда пленившую Рипсимэ приводят к царю Трдату. Увидев ее, он поражен ее красотой и варварски пытается завладеть ею. В неравном бою с ним она его побеждает. Рипсимэ победительницей выходит из его покоев в людскую толпу, которая расступается перед ней. “Пройдя через город,— читаем мы в тексте,— она вышла с его восточной стороны через ворота Арег (Солнечные ворота). Пошла к давильням, где прежде было их пристанище, сообщила благую весть подругам и ушла далеко от северной части города к местности, находящейся на востоке, на песчаном холме, близ большака, ведущего в город Арташат”<sup>3</sup>. Здесь Рипсимэ возносит молитвы Господу. Но и тут преследователи настигают ее. Описаниям казней Рипсимэ, ее наставницы Гаянэ и ее подруг посвящена большая часть текста. Страшные подробности казней описаны с методической подробностью; дабы ничего не скрыть от последователей учения Христа, вызвать у слушателя и читателя экстатическое поклонение мученицам, наконец, стремление обратиться в веру, делающую человека столь сильным и всемогущим.

История продолжается. Трдат, отдавший приказ замучить и казнить новоявленных христиан, глубоко раскаялся, узнав о смерти Рипсимэ. Его раскаяние не прощается свыше, и в него вселяется пожирающий его бес. Народ же, требующий покаяния, готов войти в новую веру, и толпы страждущих направляются к Хор Вирапу, где уже 13 лет в глубокой яме томится Григорий Просветитель. Мало кто верит, что он жив, но брошенная в яму веревка натягивается. И вот свершилось чудо! Григор Просветитель

<sup>1</sup> Агатангелос, “Мученичество Святой Рипсимэ и ее подруг”. Перевод с древнеармянского, предисловие и примечания Кнарик Тер-Давтян. Под редакцией С. С. Аревшатяна. Ереван, изд. “Наури”, 1996, с. 10.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 19.

тель явился народу из темницы! Он освящает людей знанием новой христовой веры и, как истинный христианин, прощает ее гонителей... История завершается главой "Строительство часовен — усыпальниц и захоронение мощей святых Рипсимэ, Гаянэ и ее подруг".

Мажорное гимническое звучание слышится в последних главах мартирологического текста, который излагается лаконично, сдержанно, отстраненно, в традиции летописной древней литературы. В то же время именно в этой компактности изложения, в этой авторской отстраненности чувствуется огромный талант рассказчика, талант настоящего писателя, далеко опередившего свое время. Этот летописный текст обладает огромной художественной силой. Он поражает стилистической цельностью и экономной манерой изложения. В нем нет ничего лишнего, рассказ не затуманен даже собственной эмоцией рассказчика.

Да, именно к такому "репортажному" стилю литературного изложения стремились великие труженики пера конца XIX — начала XX веков, писатели-новеллисты Флобер, Мериме, Генрих фон Клейст. Они создавали прозу, которая возвышалась над сюжетом, как верхушка айсберга возвышается над своей громадой, скрытой в толщах океана. И верхний звуковой текст тяжелел от скрытого, неозвученного текста. Эмоциональные комментарии, с точки зрения этих новаторов-писателей, были излишни. Они призывали смотреть правде в лицо, называть все своими именами, они создавали ту документально-художественную прозу, которая, оказывается, творилась на заре первого тысячелетия!.. Вдумаемся, как же далеко от новаторской литературы XIX и XX веков отстоит произведение Агатангелоса! Но параллели напрашиваются, хотя загадка такой современности в стиле изложения остается. Кстати, такой текст, излагающий действие, словно осмысленный с точки зрения режиссуры, очень легко превратить в либретто. Так, исследователи прозы Пушкина открывали в его "Повестях Белкина" кинематографические законы, а текст рассказа Генриха фон Клейста "Землетрясение в Чили" почти без изменения лег в либретто оперы Авета Тертеряна "Землетрясение". Так же цельно, как готовый сценарий, воспринимает текст Агатангелоса Давид Сакоян. Он лишь сжимает пружину действия. Он пишет две версии оперы: первую — для вокально-инструментального ансамбля "Тагаран" в составе: 8 инструментов и 5 солистов и вторую — в стиле классицизма, для большого струнного

оркестра, хора, 4-х деревянных инструментов и 5-и солистов. Но и после создания двух опер тема не оставляет композитора и спустя некоторое время Давид Сакоян пишет балет "Рипсимэ" в содружестве с балетмейстером Максимом Мартиросяном.

Эти произведения писались, конечно же, в расчете на исполнение, на представление их широкой зрительской аудитории. Однако они остались в столе композитора без движения, несмотря на то, что постановка оперы "Рипсимэ" Давида Сакояна в 2001 году была включена Министерством культуры Армении в художественную программу по случаю празднования 1700-летия принятия христианства в Армении. Но это решение специальной комиссии, как и многие другие, осталось нереализованным.

Перед нами тот тип композитора, про которых говорят: он не может не писать. Общая обстановка в Армении в конце 90-ых и начале 2000-ых не очень содействовала творчеству. Одни разочарования, тяжелое чувство ненужности. И несмотря на это, Давид Сакоян пишет "Элегию" для симфонического оркестра памяти Авета Тертеряна и вскоре приступает к созданию Симфонии №2 для большого симфонического оркестра.

И вот, в один из вечеров в конце июня 2003 года зал Американского университета города Еревана был полон. За пультом стоял Рубен Асатрян, дирижер, интересующийся современной музыкой и понимающий ее. То, что мы услышали, было прекрасно. Музыка вовлекала слушателя в воспоминания о прошлом, которые, однако, по своей взволнованности, словно адресовались будущему. Это было послание сегодняшнего дня будущему – не предавать забвению идею Красоты.

Большая четырехчастная симфония: I часть – Allegro, II часть – Scerzando, III часть – Largo, IV часть – Allegro, продолжительностью в 40 минут, слушалась с неослабевающим вниманием. В ней творилось истинно музыкальное действие. В многозвучной оркестровой ткани у каждого инструмента была своя судьба, своя линия поведения. Инструмент был личностью, свободной и независимой. Музыку двигало высшее наитие, она прорастала в атмосфере свободной и романтической мысли, воспоминаний, ассоциаций, и создавалось впечатление какого-то вечного и неизменного присутствия этой музыки в пространстве и времени, и явление ее нам носило какой-то мистический, иреальный характер. Все было странно – и то, что композитор написал ее, и то, что дирижер с одной репетиции сумел выстроить эту сложную

партитуру, и то, что оркестранты, отвыкшие играть современную музыку, вдруг проявили высокую степень понимания ее сложного, спонтанного развития.

Своей Второй симфонией Давид Сакоян ничего не открывал. Но он поддерживал, и очень талантливо, рождение новой волны романтизма, так обновляющей сегодня современное искусство. Элегические мотивы, темы, интонации, пронизывающие Симфонию, вся ее темброво-колористическая звукопись будили в нашей памяти симфонические сентенции Брамса, Малера, Дворжака... Голос армянского композитора словно подхватывал вздохи и интонации последних романтиков на рубеже XIX-XX веков и передавал их нам в своем изречении, и все это звучало удивительно актуально, чисто, возвыщенно. Он не вторил их голосам, а поднимал глубинную тему наших дней, которая взывала к возрождению романтизма, к "охранным грамотам" поэтического мироощущения, без которых жесткий техницизм современного мира может уничтожить жизнь.

Художник более чем кто-либо предчувствует насущные проблемы человечества, темы будущего. Из всех видов искусств, музыка, пожалуй, слышит это острее и тоньше. Давида Сакояна мы можем смело отнести к тем композиторам, у которых особенно развит такой фактор воображения, устремленный к предчувствиям и предвидениям. Его внутренний слух как бы отточен и обстоятельствами жизни — долгим одиночеством в творчестве, драматическими поисками собственного пути и, как мы уже отмечали, скромным образом жизни в узком кругу семьи, общением в небольшом профессиональном коллективе Армянской музыкальной Ассамблеи и инструментального ансамбля "Тагаран", руководителем которого является его друг и коллега Седрак Ерканян.

### Исполнитель — мой соавтор

Надо сказать, что о качестве музыки Давида Сакояна говорит то, с каким интересом и любовью к ней относились и относятся исполнители. Одно из последних сочинений Давида Сакояна — Соната для скрипки и фортепиано, написанная по просьбе Виктора Хачатряна и ему посвященная, была исполнена на Концерте Армянской музыкальной Ассамблеи — "Премьеры" — 3 декабря 2005 года в зале Дома-музея Арама Хачатуряна.

Соната — пример активного и динамичного мелодизма, что сейчас крайне редко. Мелодия буквально взлетает из-под смычки. Тема объемна, амплитуда ее полета широка, она рассчитана на

большое дыхание, и аккомпанементу ничего не остается, как подчиниться энергии мелодики. Аккомпанемент же, с самого начала, с первых же тактов ведется в гомофонно-гармоническом стиле и тем самым как бы сдерживает свободный полет скрипичной партии. В этом контрасте стилей мелодики и аккомпанемента содержится интрига сочинения, в традиции своей восходящая к идеям классицизма. Мелодия демонстрирует свою полетность, свою независимость, а аккордика, хотя и полифонически мелодизированная, внутри себя имитационная, все же привязывает мелодию к земле, к тональной основе.

Композитор строит сочетание тональностей по секвентному принципу развития, причем по регистровому возвышению на каждый тон, строя таким образом некую тонально-ладовую пирамиду, в которой, кстати, мелькает пентатоника.

Соната двухчастна, и первая часть полностью подчиняется мелодике, в то время как вторая сразу же начинается с полифонической двойной фуги, а далее уже развивается в гомофонно-гармоническом стиле. Вот здесь-то и происходит переход в новое музыкальное время, в котором действует логика монодического мышления. И полифоническая фактура здесь подчиняется традиционному монодическому голосоведению.

Большое внимание к творчеству Сакояна всегда проявлял Меружан Симонян, художественный руководитель и дирижер Камерного оркестра "Алан Ованес". В 2002 году, в Союзе композиторов Армении в исполнении этого оркестра прозвучали два сочинения Давида Сакояна – "Элегия" для флейты или скрипки и струнного оркестра и Увертюра к опере "Христос". Тогда Меружан Симонян сказал: "Меня интересует художник, живущий рядом. Я слышу в произведениях моих современников ритм, энергию времени. Я думаю, что, в конце концов, именно искусство, создаваемое сегодня, будет определять наше непростое время. И я рад, что мой оркестр вовлечен в этот великолепный процесс"<sup>1</sup>. Композитор посвящает Меружану Симоняну произведение под названием "Музыка" для струнного оркестра, впоследствии переработанное в Камерную симфонию. Для оркестра Меружана Симоняна Сакояном написано еще одно сочинение – "Многоточие", посвященное его врачу Каринэ Арутюнян.

Яркого и заинтересованного интерпретатора своих сочинений Давид Сакоян нашел в лице многогранного музыканта – замечатель-

<sup>1</sup> Меружан Симонян: "Духовное наследие создается духовными людьми". Интервью вела М. Рухян. – Г. "Голос Армении", 4 сентября 2004г.

тельного пианиста и дирижера Седрака Ерканяна, с конца 1987 года художественного руководителя ансамбля “Тагаран”, под чьим руководством были исполнены многие произведения композитора.

В творчестве Давида Сакояна в последние годы большое место занимает ансамблевая музыка. Она приобретает все более изысканные формы. Это и поэтический Концерт для струнного оркестра, написанный в 2002 году, и Вокализ для сопрано и 8 инструментов, и “Колыбельная с гимном” для 8 инструментов, и “Музыка” для камерного оркестра. В этих сочинениях особенно заметны характерные черты творческого стиля композитора, а именно стремление установить с инструментом как можно более близкую связь, как бы на подсознательном уровне, сделать инструмент проводником тончайших духовных движений. Характерный для Сакояна состав ансамбля – это всегда сочетание духовых деревянных и струнных, например, – две флейты, гобой, фагот и квартет струнных... Этот состав используется им и в инструментальных обработках армянских и китайских песен, которые звучат в исполнении ансамбля “Тагаран”. Творческий союз Давида Сакояна и ансамбля “Тагаран” – прекрасная и светлая страница в жизни композитора. Многие свои сочинения Давид Сакоян пишет именно для этого ансамбля, среди них “Анданте” и “Колыбельная с гимном”, посвященная рождению сына Седрака Ерканяна (2002).

В юбилейный концерт, посвященный 60-летию Давида Сакояна, организованный ансамблем “Тагаран”, 25 октября 2007 года в Зале камерной музыки им. Комитаса под руководством Седрака Ерканяна прозвучали духовные произведения Сакояна – “Анданте” для восьми инструментов, три канта – “Из глубины сердца” по “Книге скорби” Григора Нарекаци, “Аллилуйя” и Кантата №3 на слова Мецаренца, посвященная Лусинэ Маркосян, а также обработки для народных армянских и китайских песен. Седрак Ерканян так характеризует музыку Сакояна: “Листая страницы партитур Давида Сакояна, перед моими глазами открывается картина неиссякаемой в своем разнообразии музыкальной вязи космических алгоритмов от изысканной трепетности древних песен до “многоточия” “каннибальских” аккордов в Камерной опере – оратории “Без заглавия”<sup>1</sup>.

В свою очередь, и Давид Сакоян так же глубоко и трепетно чувствует талант и крепкое плечо своих соратников. О Седраке

---

<sup>1</sup> Архив композитора.

Ерканяне он говорит с особым восхищением: “Талантливый музыкант — пианист и дирижер, художественный руководитель ансамбля старинной музыки “Тагаран” Седрак Ерканян в очень сложный для меня период жизни протянул мне руку помощи, предложив написать “что-нибудь” для его ансамбля, пообещав, что он обязательно “это” исполнит,— рассказывает Сакоян.— Так была написана сложнейшая партитура Кантаты N1 “Из глубины сердца” по Нарекаци, которая была прекрасно исполнена на одном из концертов “Тагарана” в 1996 году в Доме камерной музыки. А далее я написал для “Тагарана” Кантату N2 “Аллилуя” и Кантату N3 на стихи М. Мецаренца, которую посвятил замечательной певице Лусинэ Маркосян, супруге Седрака Ерканяна и солистке ансамбля. Ощущая поддержку “Тагарана” и в первую очередь Седрака Ерканяна, я написал также оперу-ораторию “Без заглавия” (опера-абсурд) и оперу “Рипсимэ”, которые, опять же, создавались с учетом яркой индивидуальности Лусинэ, ее благородного сопрано. А недавно Седраку Ерканяну, наконец, удалось осуществить свою давнюю мечту и заключить с Министерством культуры договор, по которому мне предложили написать камерные оперы на четыре сказки Ов. Туманяна<sup>1</sup>, — «Ըսելքի և իիմար», «Քարեկենաբեր», «Աբրահամընին», «Կիվուի մահը» (“Умный и дурак”, “Масленица”, “Бездельница Ури”, “Смерть Кикоса”). Он же, Седрак Ерканян, стал либреттистом и дирижером этих опер. Я, фактически, уже закончил свою работу, и уже начались репетиции первой оперы...”<sup>1</sup>

Сказки Ованеса Туманяна — бесценные сокровища армянской литературы. Они своего рода притчи и баллады, где действие пронизано лирикой, обогащенной мудрыми раздумьями над природой жизни. Ованеса Туманяна буквально манила природа человека, его нерасторжимая связь с природой. В проницательности, с которой Ованес Туманян писал характеры своих героев, он на равных с великими поэтами мира. Его язык — это и слова, и музыка слов, это рифма, отражающая ритм действия, это мелодия мысли. Туманяновская поэзия точно так же, как и народное искусство, сыграла огромную роль в развитии армянской музыки XX века. И когда Седрак Ерканян решил способствовать созданию сценических версий сказок Туманяна, он обратился к Давиду Сакояну. Это был для композитора огромный подарок судьбы. Главное — перспектива работы с любимыми сказками Туманяна, а кроме того — реальная возможность сценического воплощения, поскольку проект Седрака Ерканяна был утвержден Министер-

<sup>1</sup> Из беседы автора с композитором, 2006г.

ством культуры Армении. Комические сказки Ованеса Туманяна — это своего рода свод армянских характеров, нарисованных поэтом с легкой иронией, с дружеским снисхождением и любовью. Это добный и полезный смех. И выбранные Седраком Ерканяном четыре сказки составили как бы единый цикл историй, приключившихся в одной деревне. Вообще, в поэзии Туманяна все сводится к образам и картинам его родного Лори. “Поэзия — это сердце народа”, — утверждал великий классик, и каждая написанная им строчка пронизана соками корневой системы народной жизни, народной истории, народных традиций того сокровенного места, которое называется Родина.

В ноябре 2008 года на сцене Зала Камерной музыки им. Комитаса состоялась премьера оперного цикла Давида Сакояна, который он назвал “Житие дураков”. Это была полноценная сценическая постановка — в костюмах, в оригинальной scenicографии Седрака Ерканяна, исполненная инструментальным ансамблем и четырьмя солистами. Премьера прошла в радостной и приподнятой обстановке, в зале было много детей. Особенно отрадным было то, что в зимние каникулы 2008-2009 гг. спектакли активно посещались.

Партитура оперы состоит из струнного квартета: 2 флейты, 1 блул, 1 дудук, 1 уд, 1 сантур и 1 арфа. В классическую гармоническую ткань красочно вплетаются народные национальные инструменты. Четыре солиста — сопрано Лусинэ Маркосян, меццо-сопрано Кристинэ Саакян, тенор Перч Каразян и баритон Овсеп Ншанян создают красноречивый и динамичный ансамбль, в котором много дуэтов, трио и квартетов. Музыка этих опер под стать жанру — легкая и предполагающая комический ход событий, мессами открыто остроумная, с подчеркиванием звучаний народных инструментов — уда, блула, дудука, сантура, со своеобразной интерпретацией диалекта лорийского края.

Давид Сакоян сегодня находится в прекрасной творческой форме. Его пытливый ум, горячее сердце, безграничная любовь к своей земле, ее истории, благодарность всем, кто идет с ним рядом по жизненному пути, творят из него настоящего романтика, которому свыше дано счастье и умение все это выразить и передать в творчестве, в создании музыки.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	3
Левон Чаушян .....	10
Ваграм Бабаян .....	54
Ерванд Ерканян .....	107
Рубен Саркисян .....	154
Давид Сакоян .....	199

43338



МАРГАРИТА РУХКЯН  
ПОРТРЕТЫ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

ЛЕВОН ЧАУШЯН  
ВАГРАМ БАБАЯН  
ЕРВАНД ЕРКАНЯН  
РУБЕН САРКИСЯН  
ДАВИД САКОЯН

Редактор *И. В. Карумян*  
Техн. редактор *М. Э. Чанчапанян*  
Корректор *И. Г. Егиазарова*  
Компьютерное оформление *О. К. Терзян*  
Компьютерная графика *А. А. Варданяна*

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура “Рашн таймс ЕТ”.  
Печать офсетная. 14.75 печ. л. + 12 л. вкл.  
Заказ 12. Тираж 400. Цена договорная.

ЗАО “Издательство “Наири”  
Ереван-9, ул. Терьяна, 91

Типография издательства “Наири”  
Ереван-9, ул. Исаакяна, 28