

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.122-136

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Творчество А.И. Хачатуряна

В предыдущих выпусках журнала были опубликованы лекции о творчестве таких выдающихся отечественных композиторов XX века, как С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве А.И. Хачатуряна. После общей характеристики его художественного наследия (Преамбула), в разделах основной части (Траектория творческого пути, «Пир музыки») рассматриваются основополагающие принципы яркого индивидуального стиля композитора и оценивается значимость его вклада в сокровищницу отечественного искусства середины XX столетия. По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Хачатуряна.

Ключевые слова:

творчество Хачатуряна, эволюция, основополагающие принципы, черты стиля.

The Musical Oeuvres of Aram Khachaturian

The previous issues of the journal featured publications of lectures about such outstanding 20th century Russian composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky and Dmitri Shostakovich. This series is continued with a lecture about Aram Khachaturian's music. After a general characterization of his musical legacy (in the preamble), the respective sections of the first part of the lecture (the trajectory of the artistic path, "The Feast of Music") examines the foundational principles of the composer's bright individual style and evaluates the significance of his contribution to the treasury of Russian art of the mid-20th century. During the exposition of the lecture fragments of his musical compositions will be offered for analysis, in their sum giving a perspective of the most substantial aspects of Khachaturian's musical legacy.

Keywords:

Khachaturian's musical legacy, evolution, foundational principles, stylistic features.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество А.И. Хачатуряна // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 3. С. 122–136.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.3.122-136.

Преамбула

Арам Ильич Хачатурян (1903–1978) — армянский композитор. Самобытность его стиля базируется прежде всего на прочных связях с интонационно-ритмическими и ладовыми особенностями различных ветвей национального фольклора Армении и других регионов Закавказья и Кавказа в целом, а также ряда сопредельных народов (например, истоки узбекского, таджикского, туркменского и турецкого происхождения). Почвенность творчества композитора в известной мере определялась цитированием народно-песенных образцов, а ещё чаще — использованием отдельных оборотов и попевок. Причём всё это обычно служило материалом, который свободно переосмысливался в соответствии с авторской идеей вплоть до его коренного преобразования. Главное же состояло в глубоком проникновении в суть народной музыкальной речи и в способности к инициативному её претворению в концепционных полотнах на профессиональной основе.

Восточная характерность самым непосредственным образом сказывается в красочности звуковой палитры, которую формируют затейливая прихотливость мелодического рисунка с богатой орнаментикой ориентального типа, экзотически пряная, цветисто-пышная либо своеобразно изысканная гармония и блистательная роскошь оркестрового письма в его ощутимых параллелях с импрессионизмом. В том же ряду — великолепное цветение мелоса, редкого по своей пластичности, широте дыхания и красоте. И, конечно же, от искусства народных музыкантов у Хачатуряна — импровизационность изложения, а также рапсодичность формы в структуре ряда произведений, в том числе в трёх партитурах для фортепиано, скрипки, виолончели с оркестром с однотипным обозначением *Концерт-рапсодия*. Всецело поддерживая характерные для художественной куль-

туры его времени принципы народности и демократизма, он добивался завидной коммуникативности своей музыки. В центре его творчества находились картины народной жизни, что особенно очевидно во всех трёх симфониях (1934, 1943, 1947) и в обоих балетах («Гаянэ», 1942; «Спартак», 1954).

От принадлежности восточному миру во многом шёл несравненный творческий темперамент композитора, что более всего проявлялось в повышенной эмоциональности, которая могла выливаться в обострённую экспрессию, и в стихийной силе образов с их динамизмом и мощной энергетикой. Этот темперамент находил себя и в исключительном влечении к танцевальности, которую можно расценивать как первооснову хачатуряновского стиля — данное качество одну из своих кульминаций получило в огненно-воинственных сценах балетов, занявших столь значительное место в хореографической классике середины XX века. Во многом тем же определяется театральное-картинное мышление композитора (зримость, скульптурная очерченность образов, особая выпуклость рельефа) и сильнейшее тяготение к принципу концертирования с соответствующим акцентом на виртуозной трактовке ресурсов инструментализма.

У Хачатуряна «*пир музыки*» (Б. Асафьев) был настроен на волну воспевания жизни, её манящей притягательности, света и радости. Это находило себя преимущественно в энергии созидательных усилий и в праздничных настроениях, которые лишены гедонистической размягчённости, наполнены действенной силой. Ярко выраженный оптимистический тонус не исключал драматических подтекстов, фиксирующих теневые стороны своего времени (вокально-симфоническая «Поэма о Сталине», 1938; оркестровая «Траурная ода памяти Ленина», 1948). Однако смысловая траектория произведений композитора неизменно была устремлена к итоговому утверждению



позитивных начал бытия. Полнота запечатлённого мировосприятия базировалась на диалектике гибкого взаимодействия активно-деятельных состояний и погружений в сферу сугубо эмоционального характера, на гармоничном диалоге сосредоточенно-напряжённых и раскованно-игровых моментов, всеобщего и сугубо индивидуального, а также того, что соотносится с принадлежностью к социуму, с тем, что наполнено одухотворяющим теплом сокровенных движений человеческой души. То же находим и в сфере лирических образов, взаимодополняющие грани которой составляют лиризм чувственного плана с его знойной негой, страстностью жгучих эмоций, доходящей до буйственной вакханалии, и возвышенно-одухотворённый лиризм, отличающийся благородством и поэтичностью, глубиной и серьёзностью чувств. Различные варианты отмеченного паритета контрастных образных граней явственно представлены в трёх концертах — Фортепианном (1936), Скрипичном (1940) и Виолончельном (1946).

В музыкальном искусстве послевоенного десятилетия Хачатурян выступил как наиболее значительный представитель стиля ампир, всемерно выявляя черты монументализма, грандиозности, триумфально-победоносного державного могущества (от Третьей симфонии к балету «Спартак»). На этапе позднего творчества (1960–1970-е годы) он тяготел к интеллектуальной самоуглублённости, выдвигая на передний план проблему конфликтных взаимоотношений личности и её окружения. Господство мысли особенно ощутимо в сонатах, написанных для виолончели *solo*, скрипки *solo* и альта *solo* (соответственно, 1974, 1975, 1976).

При желании композитор мог впечатляюще работать в чисто европейской манере (музыка к театральным спектаклям по классической драматургии, начиная с «Валенсианской вдовы», 1940, и «Маскарада», 1941). Но главное его завое-

вание состояло в органичном синтезе восточного с воспринятым от европейской культуры: принципы тонального мышления, формообразование, полифонические приёмы, законы инструментального письма, включая драматургию симфонического развития. Открывая интернациональной аудитории богатейшие, колоритнейшие залежи практически неведомого ранее музыкального материала, Хачатурян сумел в призме национального видения отобразить существенные стороны происшедшего тогда, что делает его художественное наследие общезначимым и подлинной классикой мирового искусства.

Траектория творческого пути

Основным лейтмотивом предстоящего рассмотрения творчества Арама Ильича Хачатуряна (1903–1976) станет мысль о том, что он был и остаётся самым выдающимся представителем художественной культуры Востока — не только музыкального искусства, но и культуры вообще, взятой как целое.

С этой точки зрения в известной мере оказалось закономерным то, что он, армянин по крови, родился, провёл детство и юность в Тифлисе (так тогда именовали Тбилиси), где в пёстром и разноликом конгломерате соединялись культурные традиции многих восточных народов, что дополнялось наслоениями русской и западноевропейской традиций.

Хачатурян, к воспоминаниям которого мы будем обращаться не раз, писал об этом так.

Здесь наряду с коренным грузинским населением жило много армян, азербайджанцев, русских, украинцев, а также персов, турок и других. Эта многонациональность, многоязычность накладывала свой отпечаток на быт, нравы Тбилиси, на его культуру, в том числе музыку. Достаточно было пройтись по улицам и переулкам, лежащим в стороне от центра,

чтобы окунуться в музыкальную атмосферу, создаваемую самыми разнообразными источниками: вот из открытого окна слышится характерное звучание хоровой грузинской песни, рядом кто-то перебирает струны азербайджанского тара, пройдёшь подальше — наткнёшься на уличного шарманщика, наигрывающего модный в ту пору вальс. Нередки встречи и с хранителями древней культуры, певцами-сказителями, ашугами, аккомпанирующими себе на сазе, таре, кеманче... Народная армянская, азербайджанская, грузинская, русская песня, широко бытовавшие тогда «жестокие» цыганские романсы, популярные мелодии бальных танцев — всё смешивалось в пёстрой звуковой картине. И всё это неудержимо влекло к себе.

Обилие подобных впечатлений, почерпнутых в тифлисском детстве и юности, несомненно сыграло свою огромную роль. Самобытность стиля Хачатуряна определяется прежде всего его опорой на восточное начало, каким оно запечатлелось в различных образцах народного творчества.

С этой точки зрения важно и то, что будущий композитор смог почерпнуть от своих родителей, выходцев из далёкого села. Отец часто пел в семейном кругу, в том числе и крестьянские песни, которых Арам не мог слышать на улицах Тифлиса. Часто пела и мать, знавшая множество народных песен. Кроме того, эта на редкость красивая женщина превосходно исполняла восточные танцы («Я любил на неё смотреть и восторгался ею», — вспоминает Хачатурян).

Но основную массу впечатлений давал город, где можно было услышать настоящих мастеров народного искусства.

В детстве я любил часами слушать бродячих певцов и музыкантов, ашугов и сазандаров. Эти поэты и музыканты были и вдохновенными артистами-импровизаторами. Мне в их незатей-

ливых импровизациях слышались отголоски тех народных песен, которые напевала мать. Но в исполнении ашугов знакомые, казалось, мелодии звучали богаче, нарядней, завораживая красочностью свободной интерпретации и тем волшебством ритма, которые отличают только народное искусство. Я жадно воспринимал это искусство.

Как видим, маленький Арам уже тогда улавливал искусственность, «волшебство», отличающие мастера от дилетанта, и почувствовал вкус к импровизации, которая станет важным слагаемым его собственного творчества.

Услышанные тогда и позже фольклорные мелодии композитор иногда использовал в своих сочинениях. Особенно широко представлены они в балете «Гаянэ», где их не менее десяти. Причём, помимо заведомого цитирования, случалось и то, о чём Хачатурян говорил следующее.

Порою бывает и так, что большие куски собственной оригинальной музыки перемежаются с народными попевками. Эти попевки рождаются порою бессознательно, как своеобразные отголоски слышанных когда-то и дремавших в авторском сознании мелодий.

Хачатуряна отличало инициативное, глубоко творческое отношение к народной основе. Он расценивал фольклорный материал «как животворное зерно, как первоначальную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать» в соответствии с композиторским замыслом, с авторской идеей.

Говоря о характерном для себя интонационно-ритмическом переосмыслении народных мелодий, Хачатурян приводит в качестве примера основную тему **II части Фортепианного концерта.**

Эта лирическая тема сочинена мною на основе кардинальной модификации



популярной песенной мелодии. Это была достаточно легковесная по характеру городская восточная песенка, слышанная мною когда-то в детстве на улицах Тбилиси и хорошо известная любому жителю Закавказья. Я очевидно рисковал тем, что будущие критики моего произведения, узнав первоисточник, подвергнут меня, молодого композитора, разносу за «дерзость». Однако в процессе сочинения я так далеко отошёл от первоначального образа, столь решительно переосмыслил его внутреннее содержание и характер, что даже грузинские и армянские музыканты не услышали в этой теме её народной первоосновы.

Действительно, произошло её коренное преобразование: композитору удалось вдохнуть в эту мелодию объёмность и глубину, придать ей изысканность возвышенной и очень индивидуальной эмоции.

Фортепианный концерт, II часть

Я. Флиер (1.37)

С Фортепианного концерта началась мировая известность Хачатуряна. Пришла она к нему довольно рано (ему было в то время тридцать три года), даже принимая в расчёт привычные «сроки» начинающегося признания у большинства композиторов такого масштаба. И пришла она невероятно рано, если учесть, когда Хачатурян начал заниматься музыкой профессионально: тяготение к ней обнаружилось у него уже в раннем возрасте, но длительное время занятия носили сугубо любительский характер.

В детстве я много пел, очень любил выступать разнообразными ритмами. Страсть к музыке нередко отвлекала меня от школьных занятий. Случалось так, что вместо того, чтобы учить уроки, я часами напевал любимые мелодии.

Забравшись на чердак с медным тазом, я усердно выступивал на нём под-

слушанные и поразившие меня ритмы, изоощряясь в их варьировании и сочетании. Эта первоначальная музыкальная «деятельность» доставляла мне неопишное наслаждение, родителей же приводила в отчаяние. «Ну что мне делать с этим буйным импровизатором?» — восклицал не раз отец, слушая часами мои чердачные упражнения. Однако однажды он всё-таки приобрёл за гроши старенькое пианино, годное разве что на дрова. Я довольно быстро научился по слуху подбирать на нём мелодии народных песен и танцев и с неизъяснимым блаженством «вдалбливал» их одним или двумя пальцами.

Мне помнится, вначале это был довольно сумбурный процесс отыскивания клавиш, последовательность которых давала знакомые мелодии. Потом начались неуклюжие попытки подбирания гармонии, соединения мелодии в правой руке с аккордами в левой руке. Это были, если хотите, мои первые шаги в композиции.

Позже Арам опять-таки по слуху аккомпанирует певцам-любителям и уже слывёт среди знакомых «пианистом». Ещё позже, занимаясь в коммерческом училище, принимает участие в игре самодеятельного духового оркестра, где впервые и на самом примитивном уровне знакомится с нотами.

Приехав девятнадцати лет в Москву, поступает на биологический факультет МГУ и одновременно в Музыкальный техникум имени Гнесиных.

Не имея никакой, даже элементарной теоретической подготовки, я предстал перед комиссией. Для пробы голоса и слуха бойко спел что-то вроде «жестокоего» романса «Разбей бокал», вызвав улыбку экзаменаторов. Вместе с тем, вспоминая, я легко справился со всеми испытаниями слуха, чувства ритма и музыкальной памяти, несмотря на то, что все эти задания мне приходилось выполнять впервые в жизни.

О его абсолютной музыкальной «деятельности» говорит такой казус: во время приёмных экзаменов он заявил, показывая на виолончель: *«Хочу учиться играть на этой большой скрипке»*. И его приняли в класс виолончели — не столько из-за его желаний, сколько потому, что класс этот только что открыли и желающих заниматься в нём было недостаточно.

Ещё три года спустя в Музыкальном техникуме имени Гнесиных открывался класс композиции, и Арам переходит в него, отныне окончательно посвятив себя музыке (к этому времени он прекращает занятия в университете). Затем он поступает в Московскую консерваторию, где проходит основательную композиторскую школу в классе Н.Я. Мясковского, перед личностью которого благоговел и в письмах называл не иначе, как *«высокопочтимым учителем»*. В свою очередь, и Мясковский, воспитавший около семидесяти композиторов, с глубоким уважением относился к лучшему из своих учеников.

Консерваторию Хачатурян оканчивал созданием **Первой симфонии** (1934), которая стала не только «аттестатом зрелости», но и выдвинула его в первый ряд советских композиторов того времени. Д. Шостакович, обычно сдержанный на похвалу, услышав тогда эту, казалось бы, всего-навсего дипломную работу начинающего композитора, отозвался о ней очень горячо и дал ей самую высокую оценку, сразу же чутко выделив то, что стало главным в музыке Хачатуряна: *«Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостью жизни»*.

Первая симфония завершала ранний, «предварительный» этап, своего рода прелюдию творчества Хачатуряна и в то

же время открывала его центральный период, который как раз и будет главным предметом нашего внимания: это ровно два десятилетия — с 1934 по 1954 год, когда был закончен балет «Спартак».

Поэтому сразу же несколько слов о последнем, позднем этапе художественной траектории композитора (1960-е и первая половина 1970-х годов). В полной мере пожиная плоды своих выдающихся достижений предыдущего периода, даже несколько обременённый всемирной славой, он тем не менее продолжал движение вперёд, чутко отзываясь на коренные перемены, происходившие в художественном «климате» второй половины столетия.

Теперь национально-восточное в его музыке перестаёт быть столь подчёркнутым и самоценным, оно выступает в тесном, неразделимом слиянии с европейским, общечеловеческим. Яркая, почти экзотическая красочность материала сменяется строгой графичностью, открытая эмоциональность — сдержанностью чувств, интеллектуальной дисциплиной, господством мысли.

Один из показателей усиления рационального начала — *системный* подход к своим творческим замыслам. Когда-то композитор с большими промежутками времени создал три своих знаменитых инструментальных концерта: Фортепианный, Скрипичный и Виолончельный (1936, 1940, 1946). Теперь он пишет ещё одну серию композиций для тех же инструментов, назвав их одинаково: *концерт-рапсодия* (для скрипки, виолончели, фортепиано с оркестром — 1961, 1963, 1968). А затем — три *сонаты* для струнных инструментов *solo*: Соната-фантазия для виолончели, Соната-монолог для скрипки, Соната-песня для альты (1974, 1975, 1976 — каждый год по одной).

Так в его творческом наследии сложилась инструментальная «триада триад», фактом своего существования ярко высветившая приверженность Хачатуряна к музыке концертного плана.

Чтобы почувствовать особенности его позднего стиля, вслушаемся в **Сонату-фантазию для виолончели solo**.

Соната-фантазия *Н. Шаховская (1.45)*

Теперь мы окончательно возвращаемся к основному, центральному периоду творчества Хачатуряна. Как уже говорилось, это ровно два десятилетия, границы которых отмечены двумя крупными произведениями: нижняя — Первой симфонией (1934), верхняя — балетом «Спартак» (1954), а между ними — Фортепианный концерт (1936), Скрипичный концерт (1940), музыка к спектаклям «Валенсианская вдова» и «Маскарад» (1940, 1941), балет «Гаянэ» (1942), Вторая симфония (1943). Своего рода пик творчества составляет написанное в 1940–1942 годах: Скрипичный концерт, «Маскарад», «Гаянэ» — именно это и есть «концентрированный» Хачатурян с его исключительной свежестью и неповторимостью.

Обозначенные хронологические пределы (с 1934 по 1954 год) с их ближайшей периферией (начало 1930-х и вторая половина 1950-х годов) — это целая, отдельная историческая эпоха в эволюции XX века, и Хачатурян стал одним из её самых выдающихся выразителей в музыкальном искусстве. Очень по-своему отобразил он центральное событие той эпохи, каким явилась Великая Отечественная война. Целиком этому посвящена Вторая симфония, и мы к ней ещё вернёмся.

Совершенно своеобразные отзвуки гремевших тогда баталлий находим в балете «Гаянэ». Его парадоксальность состоит в следующем: казалось бы, здесь раскрывается вполне мирный сюжет из жизни армянского села, но целый ряд сцен балета заряжен настолько воинственной энергией, что возникают совершенно однозначные ассоциации с происходящим на полях сражений. Надо полагать, что к постановке такого рода акцентов композитора интуитивно по-

буждала атмосфера предвоенных и военных лет, когда создавался данный балет.

Парадокс состоит и в том, что эта «милитаристская» в своей сути стихия оказывается в художественном преломлении весьма притягательной по причине своей неотразимой эффектности и захватывающего темперамента (мощный запал силового воздействия, буйственный азарт). Как известно, нечто подобное присутствует в «Болеро» Равеля и в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича.

Своё самое яркое выражение эта стихия нашла в знаменитом «Танце с саблями». Но сейчас мы послушаем другой образец такого рода — «Горскую пляску» из того же балета.

«Гаянэ» **Горская пляска** *Г. Рождественский (1.40)*

Время, о котором мы говорим сейчас в связи с творчеством Хачатуряна (1930–1950-е годы), в отношении нашей страны иногда именуют «сталинской эпохой», чаще всего привнося в это обозначение негативный оттенок. Действительно, оно отличалось невероятной двойственностью и противоречивостью, но как бы там ни было, те десятилетия неизбежно ассоциируются, согласно тогдашнему лексикону, с фигурой «вождя народов» и «лучшего друга советских композиторов».

Хачатурян всецело принадлежал этому времени и «первой стране социализма», был не только её сыном, но и верноподданным. Об этом без всяких оценок пишет В. Юзефович в своей монографии о композиторе (она опубликована в 1990 году, то есть когда можно было открыто говорить обо всём): «Уже в 1930-е годы Хачатурян всем своим творчеством заявил: моя позиция — прославление советской действительности. Творчество его всегда оставалось искренней одой советской жизни».

Да, он мог совершенно искренне сказать о себе: *«Революция коренным образом изменила всю мою жизнь. И если я действительно вырос в серьёзного художника, то этим я обязан только революции, партии, народу. Народу и посвящена вся моя сознательная жизнь, как и вся моя творческая деятельность»*.

Хачатурян не только открыто провозглашал себя приверженцем того, что называли *«идеалами советского искусства»*, он верой и правдой служил им, в том числе присягая на верность господствующему режиму. Так, в 1943 году он без колебаний вступил в партию, и большой круг его крупных сочинений посвящён соответствующим торжественным датам: Первая симфония — 15-летию Советской власти в Армении, Третья симфония задумана как ода Октябрьской революции (к её 30-летию) и т. д.

Самым грандиозным художественным памятником сталинской эпохе стал его балет **«Спартак»** (1954). По сюжету далёкая от современности и *«страны Советов»*, эта музыка всем своим существом принадлежит послевоенному десятилетию, когда СССР, одержавший великую победу над гитлеровской Германией и продвинувший своё влияние на многие страны, становится ведущей державой мира.

Это ощущение горделивой, победоносной державности нашло своё метафорическое выражение в балете **«Спартак»** через образ императорского Рима — образ величественный, монументальный, чрезвычайно импозантный, выдержанный в стиле послевоенного *ампира* («императорский» стиль, нашедший себя, к примеру, в высотных зданиях Москвы того времени).

Вот то, с чего начинается балет — **«Триумф Рима»**.

«Спартак»

№ 1. Триумф Рима»

А. Жюрайтис (1.21)

Только что мы назвали Хачатуряна верноподданным *«страны Советов»* и царившего в ней политического режима. Мы не найдём у него никакой оппозиционности, которая была внутренне свойственна, например, Шостаковичу. И вместе с тем его музыка содержала в себе неожиданные, весьма серьёзные *подтексты*.

Здесь мы вновь сталкиваемся с *парадоксом*, подобным тому, как в «Гаянэ» колхозный праздник превращается в военное ристалище. Парадокс этот объясняется интуицией большого художника, побуждающей его вносить в создаваемые им образы нечто, находящееся, вероятно, за пределами его сознательных намерений.

Что заставило композитора обратиться в «Спартаке» к событиям античной истории и что вызвало к жизни этот художественный шедевр, помимо отмеченного выше подспудного стремления создать монумент «сталинской эпохе»? Это то, что вызревало в её недрах, — сопротивление деспотизму и бесчеловечности тоталитарного режима.

Вот почему главной драматургической пружиной становится здесь зарождающаяся битва рабов во главе со Спартаком против всевластия Рима. Стоит напомнить, что балет создавался в первой половине 1950-х годов, когда победа над сталинщиной, пусть хотя бы частичная, была ещё впереди, во времена так называемой «хрущёвской оттепели». Отсюда, опять-таки исходя из реальной современной ситуации, запечатлённый в «Спартаке» порыв к свободе ещё неизбежно сопровождается ощущением обречённости.

Сейчас мы услышим сцену **«Начало восстания»**. Рисуется исходная стадия разворота спартаковского движения, которому предстоит одержать немало побед над римским оружием. Однако в кульминации звучит скорбный мотив умирающего гладиатора, и это воспринимается пророчеством грядущего поражения.

«Спартак»

№ 15. Начало восстания

А. Жюрайтис (1.34)

Хотел того Хачатурян или нет, но в своей музыке он зачастую в той или иной мере фиксировал теневые стороны своего времени, омрачающие его моменты.

Поразительный пример в этом отношении — вокально-симфоническая «Поэма о Сталине» (1938), признанная лучшим произведением об этом политическом деятеле. Задуманная абсолютно «правоверным» композитором как здравица великому человеку (этим произведение открывается и завершается), в своём подавляющем объёме она оказывается констатацией подневолья, всенародных страданий и стога земли под тяжкой пятой внеличной силы.

Той же подсознательной чуткостью художника к происходящему вокруг определялась и сила переживаний, почти неожиданная в контексте характерного для него солнечного жизнелюбия. Подобные страницы в обилии рассыпаны буквально по всем сочинениям Хачатуряна. Эмоциональный накал его скорбно-драматических образов усугублялся свойственной ему непосредственностью реагирования на всё и вся, о чём свидетельствуют различные факты его биографии.

Об одном из них вспоминал пианист Лев Оборин в связи с первым исполнением Фортепианного концерта Хачатуряна. Прошло оно крайне неудачно ввиду того, что играть пришлось в парке на кабинетном рояле в сопровождении сборного оркестра с одной репетиции и на случайной публике. После премьеры исполнители «с трудом смогли отыскать автора в зарослях парка, где он, обняв какую-то берёзу, горько рыдал».

Предположим, это в чём-то даже забавно. Но вот факт печальный, лишённый какого бы то ни было юмора. Факт этот связан с разгулом так называемой ждановщины — по имени секретаря ЦК

ВКП(б) А. Жданова, ведавшего в стране вопросами культуры и развязавшего тогда (разумеется, с ведома Сталина) настоящий террор против цвета художественной интеллигенции.

В печально известном 1948 году ждановщина обрушилась на музыкальное искусство, и Хачатурян абсолютно необоснованно был вместе с Мясковским, Прокофьевым и Шостаковичем назван в числе «композиторов-формалистов». Каждый из пригвождённых к позорному столбу, конечно же, тяжело переживал происходящее, но держался мужественно, не демонстрируя открыто эмоций обиды, горечи, боли. Но Хачатурян, в отличие от других, оказался на грани отчаяния.

Это были для меня трагические дни. Одиннадцать лет отдал я работе по организации и руководству Союзом композиторов. Как все мы ждали нашего учредительного съезда! И здесь-то, именно в это время меня стукнули по голове так незаслуженно и несправедливо. Я был подавлен, я был уничтожен. Я всерьёз помышлял о смене профессии.

Под «учредительным съездом» Хачатурян имеет в виду Первый съезд Союза композиторов СССР, состоявшийся в 1948 году, хотя композиторская организация существовала в стране уже с 1932-го. К слову, в том же 1948 году именно «формалисту» Хачатуряну, а не кому-либо другому (среди необвинённых композиторов такого не нашлось) поручили написать музыку к фильму «Сталинградская битва» (к кинокартине, где, по сути, центральным является образ Сталина). В следующем году лента вышла на экраны и была удостоена Сталинской премии (Хачатурян получил её уже в четвёртый раз).

Возвращаясь к характерной для композитора эмоциональной восприимчивости, находим её прямую проекцию на творческий процесс.



«Музыка — это дело сердца» (фраза, прозвучавшая в одном из его интервью), «Музыку надо писать сердцем...» (название одной из его статей) — этот закон его искусства вместе с отмеченной эмоциональной непосредственностью определял открытую экспрессию художественного высказывания.

Экспрессия как таковая была совершенно необходима для того, чтобы со всей остротой выразить скорби и тяготы существования его современника. А они, конечно же, были, и Хачатурян их внутренне чувствовал (порой очень болезненно). Поэтому даже в «солнечном» балете «Гаянэ» могла появиться «Колыбельная», которая очень далека от наших привычных представлений о характере данного жанра.

**«Гаянэ»
Колыбельная
В. Дударова (1.37)**

«Пир музыки»

Только что отмеченные драматические испытания, душевные боли и терзания, тени и тяготы времени, в которое жил и творил Арам Хачатурян, настойчиво и непременно преодолевались порывом к жизни. «Через тернии к звёздам», к свету, к утверждению позитивных начал бытия во что бы то ни стало и несмотря ни на что — в этом он был последователен и неукротим как никто.

В данном отношении очень показательна его **Вторая симфония**. Она создавалась в 1943-м — то был самый трудный, переломный год Великой Отечественной войны. Для знающих творчество Хачатуряна её появление было почти неожиданностью. Ведь всего только год назад состоялась премьера «Гаянэ», этого неотразимо жизнерадостного полотна. А здесь сгущённый трагизм, безутешное оплакивание бесчисленных жертв. Но рядом — вскипающие волны гнева, протеста, решимости, то есть то, что

приводит в финале к апофеозу грядущей победы. И всё это подкрепляется несгибаемой волей к жизни, всепобеждающей верой в неё.

Давайте оценим, с какой поразительной осязаемостью этот порыв к жизни передан в одном из эпизодов симфонии. Мелодия струнных здесь буквально прорывается сквозь заслоны «войны» (фанфарно-сигнальные кличи духовых инструментов), она устремлена ввысь, в «чистое небо» и полна страстных чаяний о мире, счастье, человечности.

**Симфония № 2,
II часть
Д. Джорджеску (1.20)**

То, что мы услышали сейчас, составляет только малую часть протяжённейшей, поистине бесконечной мелодии. Мелодика, мелос — одно из главных богатств музыки Хачатуряна. Помимо таких качеств, как напевность, редкая пластичность и красота, он был наделён способностью к бескрайнему длению звукового потока. Вот почему мы можем утверждать, что по уникальности мелодического дара (в частности, по широте кантилены) музыки Хачатуряна сопоставима с тем, что мы находим, например, у Рахманинова.

Её мелодические богатства во всей своей полноте предстают при воплощении лирических образов и состояний. Здесь и пейзажная лирика, и излюбленные композитором исповедальные признания, произносимые в атмосфере «ноктюрна» (один из них мы слышали — медленная часть Фортепианного концерта), и грациозно-прихотливые женские портреты, и чувственная, «знойная» нега «сцен обольщения», и, может быть, самое драгоценное — целомудренный лиризм возвышенных, серьёзных чувств.

Таковы его балетные адажио, в том числе **Адажио Фригии и Спартака**, где мы встречаемся с благоуханным, цветущим мелосом нескончаемой протяжённости (сейчас прозвучит только

небольшой фрагмент 10-минутного звукового пространства).

«Спартак»

№ 34. Адажио Фригии и Спартака

А. Жюрайтис (1.12)

Только что были произнесены слова *благоуханный, цветущий*. Действительно, многое в музыке Хачатуряна напоминает цветущий сад. Её едва ли не первое, сразу же бросающееся в глаза качество — *красочность*. В самом деле, звуковые краски, которыми пользуется композитор, чрезвычайно яркие, подчас просто ослепительные.

В их нарядном многоцветии явственно ощутимо восточное происхождение, что особенно очевидно, когда мелодика богато орнаментирована всевозможными узорами, вызывая ассоциации с вязью арабского письма. Живописность колорита произведений Арама Хачатуряна давно уже сделала общим местом их сравнение с полотнами его выдающегося соотечественника Мартирос Сарьяна.

Всё это, разумеется, базируется на исключительной сочности музыкального языка. Его красочную палитру образуют главным образом гармония и оркестровка.

Свежесть *гармонических средств* часто определяется интонационно-ладовым своеобразием восточной мелодики, что даёт аккордику пряную, цветисто-пышную, либо своеобразно изысканную. С другой стороны, композитор активно вводил ресурсы, идущие от музыкального импрессионизма, и применял характерную для современного искусства насыщенную диссонирующую вертикаль, в том числе создаваемую путём полиладовых и политональных наслоений.

Н.Я. Мясковский в характеристике окончания Хачатуряном консерватории отметил *«яркий темперамент, незаурядный мелодический дар и великолепное чувство оркестрового колорита»*. Уже тогда молодой композитор выделялся

блистательной роскошью оркестровых красок. Богатейшая изобретательность и тембровая фантазия подсказывали ему всё новые, неожиданные сочетания инструментов, неуклонно подтверждая высочайший класс его оркестрового письма.

«Оркестр — любовь моя!», восклицал Хачатурян. Следовало бы сказать несколько шире: не только оркестр — *инструментализм* в целом. Именно в сфере инструментальной музыки (к ней можно отнести и балетную музыку, которая часто звучит в виде оркестровых сюит и отдельных номеров) и сосредоточены главные творческие достижения композитора. Пронизывающая его музыку стихия *виртуозности* постоянно влекла его к жанру инструментального концерта.

Очевидно, моей творческой индивидуальности свойственна тяга к «концертности», к стилю красочно-виртуозного письма. Мне по сердцу сама задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования солиста-виртуоза с симфоническим оркестром.

И опять-таки требуется поправка: не только жанр концерта, но и камерно-инструментальная музыка вплоть до произведений для инструмента *solo*. За всем этим стояло сильнейшее тяготение к концертному типу мышления и к принципу *концертирования* как качеству стиля Хачатуряна.

Артистизм музыки композитора коренился в складе его человеческой природы. Поэтому вполне естественно (пусть пришло это только в зрелом возрасте, начиная с 1950 года), что он много и успешно выступал с исполнением собственной музыки в качестве дирижёра. Дирижировал Хачатурян с огромным наслаждением, вдохновенно, гастролируя с авторскими концертами во многих городах СССР и посетив свыше тридцати стран мира.

Две зарубежные рецензии (Италия и Греция) могут дать представление об уровне его выступлений.

Он дирижировал так, что лучшего и нельзя было желать. Его жест ясен и точен, его движения зажигают как исполнителей, так и слушателей.

Концерт Хачатуряна стал подлинным апофеозом. Греческая публика редко испытывала такое наслаждение. Особенно приятно было видеть за дирижёрским пультом самого автора. Слушателей захватил его вулканический темперамент.

Отдельная грань концертности хачатуряновского стиля — своего рода *эстрадность*. Это подразумевало не только характерную для него броскую, «зрелищную» манеру письма, но и вовлечение форм, приёмов, звучаний, ритмоинтонаций современной композитору эстрадной музыки. Под его пером всё это приобрело особый «шик» большой академической «эстрады» с присущими ей чертами эффектности, лёгкости, пикантности и грациозности.

Пусть примером на этот счёт послужит **«Танец девушек»** из балета «Гаянэ».

«Гаянэ»

Танец девушек

В. Дударова (1.05)

Сказанное о красочности, виртуозности, концертности и «эстрадности» подводит нас к ещё одному важному свойству музыки Хачатуряна — её *театральности*.

Моя страсть к театру такова, что, если бы музыка в своё время не заполнила бы мои думы, я, наверное бы, стал актёром.

Это своё увлечение он частично реализовал в музыке к двадцати театральным

спектаклям, которую писал с огромным удовольствием, создав в этом жанре два подлинных шедевра: «Валенсианская вдова» (комедия Лопе де Вега) и «Маскарад» (драма Лермонтова).

Если быть точнее, Хачатуряну было присуще не просто театральное, а театрально-картинное мышление. Отсюда у него исключительная яркость образов (яркость, яркий, яркое — это вообще, так сказать, лейтпризнак его творчества), их осязаемость, зримость, «вещественная» конкретность (в том числе через широкое включение изобразительных и жанровых штрихов). Отсюда же броская выпуклость тематического рельефа, поистине скульптурная очерченность его образов. Кстати, той же рельефностью отличается и полифония Хачатуряна — разного рода контрапункты, имитационные реплики всегда «звучат», не теряясь в массе оркестровых голосов.

Театрально-картинной природе творчества Хачатуряна резонирует его *темперамент* как творца искусства — темперамент захватывающий, огненный, «вулканический», если вспомнить реплику из греческой газеты. Темперамент, доводимый до той точки, которая в одном из номеров балета «Спартак» поименована как «Вакханалия». В этом, разумеется, сказались пылкость Востока, присущие ему страстная эмоциональность и стихийная сила — качества тем более драгоценные, что заявили они о себе в век интеллектуализма и тотальной рациональности.

Этот темперамент в немалой степени выражает себя через *ритм*. И критики постоянно подчёркивали, что временами он «отмечен неистовостью, властной силой и даже дикостью», справедливо объясняя, что это «неистовство пляски народа темпераментного и горячего» (Н. Шахназарова). Темперамент такого рода мы уже имели возможность ощутить в воинственных мужских сценах из балета «Гаянэ» («Пляска горцев» и «Танец с саблями»).

Однако с другой стороны, импульсивно-упругие ритмы Хачатуряна являются несомненной принадлежностью XX века. Их сила, острота и богатство превосходно передают свойственную времени стремительность движения, его динамизм и ускоренную пульсацию, мощную энергетику и буйство жизненных сил.

Темперамент и ритмическая энергия музыки Хачатуряна своё самое органичное выражение получили в *танцевальной стихии*. Танец, танцевальность — можно сказать, первооснова его стиля. Не случайно в числе наиболее значительных произведений композитора оказались балеты. И столь же не случайно эти балеты заняли самое значительное место в хореографической классике середины XX века.

Сейчас мы получим возможность убедиться в отмеченной пылкости темперамента и в огненном ритме как раз на примере балетной музыки: одна из сцен «Спартак» — **«Танец с кроталами»** (кроталы — небольшие медные тарелочки, род кастаньет).

«Спартак»

№ 27. Танец с кроталами

Н. Ярви (1.20)

Творческий темперамент, о котором шла речь, имел своим следствием такое качество, как удивительная *щедрость таланта*, что прежде всего выразилось в отмечавшемся выше мелодическом и гармоническом богатстве музыки Хачатуряна, а также в богатстве и красочности его оркестровой палитры.

Писательница Мариэтта Шагинян после посещения спектакля «Гаянэ» воскликнула: *«Арам Хачатурян словно опрокинул на слушателя музыкальный рог изобилия»*. Автор лучшей хореографии балета «Спартак» Юрий Григорович с восхищением утверждал: *«Арам Ильич — художник редкой щедрости. Он не знает бережливости в своём творчестве, он расточителен и царственно щедр»*.

Раскрывая примерно ту же мысль, выдающийся музыкальный учёный Б. Асафьев бросил фразу, сразу же ставшую крылатой: *«пир музыки»*. Он не устал называть Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки» и вот как писал о главном у Хачатуряна.

Это, прежде всего, пир музыки. Нечто рубенсовское в пышности наслаждающейся жизнью мелодики и роскоши оркестровых звучаний. И не только тут пышность, но и изобилие, щедрость: грозди мелодий и орнаментов! Словно вкушаешь музыку, расточительно привольную, радующуюся своему изобилию. Словно пересыпаются лучистые драгоценные камни, и нанизывается ожерелье за ожерельем, и смены красок в оркестре кажутся перемежающейся игрой сияний камней, от яркости бриллиантовых лучей до элегической прелести жемчуга!»

Этот «пир музыки» более всего был настроен на волну воспевания жизни, её манящей притягательности, радости и света. Как сказал один американский критик: *«Если свет — чистый свет, со всем его блеском — может быть переплавлен в звук, то именно это и сделал Хачатурян в своём шедевре»*. Он имел в виду **Скрипичный концерт**.

Скрипичный концерт,

III часть

Д. Ойстрах (1.25)

И последнее. Разумеется, творчество Хачатуряна прежде всего принадлежит культуре Востока. Однако он сумел настолько впечатляюще выразить в музыке это восточное во всём его своеобразии и настолько органично соединить его с идущим от европейской культуры, что сделанное им вошло бесценным наследием в сокровищницу *мирового искусства*.

Он стал классиком своей национальной музыки, классиком отечественной музыки (если под Отечеством понимать

пределы нашей страны в те десятилетия) и классиком мировой музыки. И для европейской аудитории он пока остаётся наиболее крупным представителем восточного искусства «всех времён и народов», если брать его в глобальном масштабе.

Но при всей доминанте восточного в музыке Хачатуряна, его творческий гений позволял ему с успехом выходить далеко за рамки национальных границ. Можно назвать массу произведений, где он становился «русским» или «европейцем» и создавал шедевры общечеловеческого звучания.

Один из таких шедевров — абсолютно «русская» (точнее, русско-европейская) музыка к драме Лермонтова «Маскарад».

Завершая наш разговор, услышим знаменитый **Вальс**. Хачатурян создал два «хита», которые остаются непревзойдёнными по своей фантастической популярности (а для этого нужно быть гением) — Вальс из «Маскарада» и «Танец с саблями» из «Гаянэ».

Возвращаясь к Вальсу, мы вновь сталкиваемся с *парадоксом*, продиктованным удивительным наитием композитора. Для спектакля требовалось написать вальс, желательно — классический и красивый, под который было бы приятно танцевать на сцене. И это, действительно, красивый классический вальс, удобный для танца.

Однако сколь многое в этой классической, «удобной и приятной» красоте выводит далеко за пределы прикладного жанра музыки к театральному спектаклю! Какое психологически сложное наполнение получил здесь вальсовый ритм, сколько в нём тревожных предчувствий!

И мы поймём эту потрясающую объёмность образа, его внутренний драматизм, если вспомним, что на следующее утро после премьеры «Маскарада» началась Великая Отечественная война. И только тогда мы поймём, почему кружение этого танца идёт под непрерывную дробь малого барабана...

«Маскарад»

Вальс

Н. Ярви (2.20)

Основные произведения

А.И. Хачатуряна

Балеты

«Гаянэ» (1939–1942)

«Спартак» (1950–1954)

Оркестровые жанры

Симфония № 1 (1934)

Симфония № 2 (1943)

Симфония № 3 (1947)

Танцевальная сюита (1933)

Русская фантазия (1944)

Траурная ода памяти Ленина (1948)

Торжественная поэма (1950)

Концертный вальс (1955)

Приветственная увертюра (1958)

Инструментальные концерты

Концерт для фортепиано с оркестром (1936)

Концерт для скрипки с оркестром (1940)

Концерт для виолончели с оркестром (1946)

Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром (1961)

Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963)

Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968)

Вокально-симфонические произведения

Поэма о Сталине (1938)

Ода радости (1956)

Баллада о Родине (1961)

Камерно-инструментальные сочинения

Поэма для фортепиано (1927)



Семь речитативов и фуг
для фортепиано (1928–1966)
Токката для фортепиано (1932)
Детский альбом для фортепиано
(две тетради — 1947, 1965)
Сонатина для фортепиано (1959)
Соната для фортепиано (1961)
Соната-фантазия для виолончели *solo*
(1974)
Соната-монолог для скрипки *solo* (1975)
Соната-песня для альты *solo* (1976)
Танец для скрипки и фортепиано (1926)
Песня-поэма для скрипки
и фортепиано (1929)
Соната для скрипки
и фортепиано (1932)
Трио для кларнета, скрипки
и фортепиано (1932)

Музыка к спектаклям (21)

«Валенсианская вдова» (1940)
«Маскарад» (1941)
«Макбет» (1955)
«Король Лир» (1958)

Музыка к фильмам (17)

«Пэпо» (1935)
«Человек № 217» (1945)
«Русский вопрос» (1948)
«Сталинградская битва» (1949)
«Адмирал Ушаков» (1953)
«Корабли штурмуют бастионы» (1953)
«Отелло» (1955)

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник Центра комплексных художественных
исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
(410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate
of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

