

ЕПРЕМЯН ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА

lilitmikael@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

Армения,
0001, Ереван,
ул. Саят-Новы, 1а

LILIT K. YEPREMYAN

lilitmikael@mail.ru

PhD, Associate Professor of Komitas State Conservatory of Yerevan

1a Sayat-Nova Ave
Yerevan
0001 Armenia

АННОТАЦИЯ

Судьбоносный выбор (к проблеме осмысления векторов развития армянской музыки XX века)

В статье предпринята попытка переоценить роль так называемого «постхачатуряновского поколения» армянских композиторов с точки зрения его верности традициям А. И. Хачатуряна. На примере Струнного квартета («Тема с вариациями») Э. Мирзояна (1947) и на основе приведенного фактологического материала (писем, отчетов) показано, что в период стажировки в стенах Дома культуры Армении в Москве группа молодых композиторов под руководством Г. И. Литинского была сознательно нацелена на поворот к комитасовским принципам музыкального мышления, которые противопоставлялись хачатуряновскому подходу. Дух идей «шестидесятничества» стал впервые ощутим, в частности, в творчестве Э. Мирзояна, которое обозначило резкую смену ориентиров в истории армянского музыкального искусства.

Ключевые слова: «постхачатуряновское поколение», комитасовские традиции, армянская «пятерка», музыка Востока и Запада, «шестидесятничество» в армянской музыке

АБСТРАКТ

The Fateful Choice (Concerning the Directions of the Development of the Armenian Music in the 20th Century and the Problem of Its Conceptualization)

The author of the article has made an attempt to revalue the role of the so-called «postkhachaturyan generation» of Armenian composers from the point of view of their adherence to the traditions of Aram Khachaturyan. Taking as an example the *String Quartet (Theme and Variations)* of Eduard Mirzoyan (1947) and on the basis of the factual evidence (letters, reports), it has been shown that during the traineeship in the House of Armenian Culture in Moscow a group of young composers under the leadership of Henry Litinsky was consciously aimed at a veer towards Komitas principles of musical thought which were opposed to Khachaturyan approach. The spirit of the generation of the sixties in many ways planted seeds, in particular, in the oeuvre of E. Mirzoyan who radically changed the orienting points in the development of Armenian art.

Keywords: «postkhachaturyan generation», Komitas traditions, the Armenian Five, Eastern and Western music, the generation of the sixties in the Armenian music

Лилит Епремян

СУДЬБОНОСНЫЙ ВЫБОР **(К ПРОБЛЕМЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ВЕКТОРОВ** **РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА)**

В последние годы предпринимаются попытки расставить новые акценты в осмыслении процессов развития армянской музыки XX века. В то же время есть немало исследователей, продолжающих рассматривать музыкальное наследие прошедшего столетия в рамках сложившихся более полувека назад клише. К числу таких распространенных стереотипов относится, в частности, понятие «постхачатуряновское поколение». Оно не только определяет временные координаты — обозначая поколение армянских композиторов, вышедших на музыкальную арену вслед за Арамом Хачатуряном, в сороковые-пятидесятые годы, — но и несет в себе стиливую характеристику. Музыка композиторов армянской «пятерки» (Александр Арутюнян (1920–2012), Арно Бабаджанян (1921–1983), Лазарь Сарьян (1920–1998), Эдвард Мирзоян (1921–2012), Адам Худоян (1921–2000)) при всем многообразии индивидуальных почерков, воспринимается по большому счету как стилистически единое направление — если и не в собственном смысле слова эпигонское по отношению к творчеству Хачатуряна, то во всяком случае развивающееся в русле хачатуряновских представлений о мелодике, гармонии, форме и т. д. По распространенному мнению вектор развития меняется только с приходом поколения композиторов армянского авангарда — Авета Тертеряна (1929–1994), Мартуна Израеляна (р. 1938), Тиграна Мансуряна (р. 1939), Ашота Зограбяна (р. 1945). Стремясь к глубинному постижению национального, эти композиторы вновь обращаются к лежащим у истоков армянской музыки традициям Комитаса, от которых под влиянием русской композиторской школы будто бы значительно отошли не только Хачатурян, но и представители «пятерки».

Один из последних по времени примеров декларации подобных взглядов — выступление композитора Ашота Зограбяна на конференции в Цахкадзоре (февраль 2014), посвященной «шестидесятничеству» в советской культуре. «Думаю, — сказал Зограбян, — что Тигран Мансурян был первым,

кто по-настоящему увидел и понял Комитаса <...>. Мансурян, — продолжает Зограбян, — не только привнес в армянскую музыку европейские ценности, но и остался верен своим истокам. Композитор не должен повторять то, что уже сделано, он должен начать сначала. Мансурян не пошел, подобно многим, по хачатуряновскому пути, а сделал попытку продолжить традиции Комитаса. Потому что продолжение линии Хачатуряна было делом бесполезным, ведь Хачатурян есть явление единичное, это некий взрыв в армянском музыкальном искусстве» [6]¹.

Фактически, новаторский для 1960-х годов конструктивистский (главным образом) подход к традиции Комитаса объявляется единственно верным и возможным. Однако я не буду здесь вступать в полемику с Зограбяном, точка зрения которого не уникальна — напротив, в наши дни нередки попытки столкнуть между собой две самые значительные животворные традиции армянской музыки прошлого века — идущие от Комитаса и от Хачатуряна (что, с моей точки зрения, неприемлемо; кстати, отдельной темой исследования может стать тот факт, что Комитаса Хачатурян называл своим учителем). Гораздо важнее было бы поставить и рассмотреть в общем плане вопрос: совпадают ли стилистические константы Хачатуряна и так называемого постхачатуряновского поколения? Перефразируя поэта, правы ли мы, когда, говоря «Хачатурян», подразумеваем «постхачатуряновское поколение»? Материалом для нас послужат исторические документы, относящиеся к годам учения Мирзояна и других представителей «армянской пятерки» в Москве, а также опыт стилевой характеристики струнного квартета Мирзояна — сочинения, показательного для понимания путей развития армянской музыки в послевоенный период.

Я неоднократно была свидетелем того, с каким волнением говорил Эдвард Мирзоян о своих отношениях с Арамом Хачатуряном. В процессе работы над монографией о Мирзояне, изучая сохранившиеся документы, я открыла для себя довольно драматичную историю взаимоотношений нескольких значительных личностей. Герои этой драмы — сам Арам Хачатурян, профессор класса композиции Московской консерватории; другой выдающийся педагог по композиции, Генрих Литинский; начальник Управления по делам искусств при Совете министров Армянской ССР Завен Вартанян; ректор Ереванской консерватории Константин Сараджев; группа молодых армянских композиторов, прибывших на стажировку в Москву: Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян, Эдвард Мирзоян, Адам Худоян.

Итак, обратимся к истории. В 1946 году, видя огромный творческий потенциал нескольких выпускников композиторского класса Вардкеса Тальяна в Ереванской консерватории, ее ректор К. Сараджев вместе с З. Вартаняном и при содействии Первого секретаря ЦК КП Армении Григория Арутинова организовали для молодых композиторов стажировку при Доме культуры Советской Армении в Москве с целью их подготовки к поступлению в Московскую консерваторию, в класс Арама Ильича Хачатуряна.

¹ Перевод с армянского Л. Епремян.



Ил 1. А. И. Хачатурян (за роялем) с композиторами-стажерами в Доме культуры Советской Армении в Москве (слева направо: А. А. Бабаджанян, А. Г. Арутюнян, Э. М. Мирзоян и А. Г. Худоян)

Последнему было поручено и руководство всем процессом подготовки. Хачатурян подобрал для абитуриентов сильный состав педагогов-репетиторов — это были профессора В. А. Цуккерман, Д. Р. Рогаль-Левицкий, Н. П. Раков, Н. И. Пейко, А. М. Веприк и Г. И. Литинский.

Генрих Ильич Литинский (1901–1985), возглавлявший с 1932 года кафедру композиции Московской консерватории, считался лучшим в Москве педагогом по полифонии (у него проходил этот курс и сам Хачатурян). Он разработал собственный метод преподавания предмета, написал целый ряд исследований (в том числе о полифонии Хачатуряна). По словам Ю. Л. Поволоцкого², фигуру Литинского-педагога уместно рассматривать в одном ряду с Римским-Корсаковым и Танеевым; «распространенная в свое время шутка о том, что половина Союза композиторов является учениками Генриха Ильича, а другая половина — учениками его учеников, весьма своеобразно отражает первенство Литинского в негласном рейтинге той эпохи» [5]. Однако в 1943 году, на волне набиравшей силу борьбы с «космополитизмом» и «формализмом», Генрих Ильич был уволен из консерватории³. В 1944–1947 годах он работает в Союзе композиторов СССР, занимая

² Юрий Леонидович Поволоцкий (р. 1962) — последний ученик Г. И. Литинского по классу композиции (окончил ГМПИ имени Гнесиных в 1986 году).

³ Только позднее, в 1947 году, Генрих Ильич становится профессором Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, где работает вплоть до самой кончины в 1985 году, преподавая сочинение и полифонию. Параллельно с 1949 по 1964 год он ведет те же курсы в Казанской консерватории.

должность руководителя Консультационного центра при Оргкомитете СК СССР, куда приезжают на стажировку композиторы со всех концов СССР.

Но вернемся к нашему сюжету.

Литинский приступает к занятиям полифонией с молодыми армянскими композиторами и работает с таким вдохновением и упорством, что у них просто не остается времени для занятий по специальности в классе Хачатуряна. В письме ученики отчитываются Вартамян:

23.05.1946, Москва

Дорогой наш Завен Гевондович! <...> У Литинского заканчиваем первые части полифонических сонат для фортепиано в трех частях. Арам Ильич много интересуется нашей работой, но пока к занятиям [с ним] не приступили. Это, по-видимому, по договоренности с Литинским, который нажимает всю <...>.

Ваши Адик и Эдик, Котик⁴ и Арно <...> [1, 203].

«Практический метод» преподавания полифонии композиторам, применявшийся Литинским, сразу дал ощутимый результат. Написанные под руководством Генриха Ильича полифонические сонаты возвестили о начале стилового сдвига в композиторском мышлении его подопечных — ведь наряду с освоением полифонических техник Литинский поставил перед учениками задачу и другого рода: уйти от непосредственного влияния Хачатуряна.

Еще Н. Я. Мясковский, ознакомившийся по просьбе ректора Ереванской консерватории Сараджева с партитурой «Танцевальной сюиты» Э. Мирзояна (1945), отметил, что она «написана в национальном стиле с заметным влиянием приемов А. Хачатуряна» [4, 239]. Впрочем, в ответ на это Микаэл Мирзоян пишет приемному сыну 12 июня 1946 года: «...Что касается вопроса влияния, то это не минус: каждый композитор на начальном этапе творческого пути находится под воздействием своих лучших предшественников и в дальнейшем создает собственный стиль. Бетховен до III симфонии шел по пятам Моцарта и Гайдна» [2, 100–101].

В середине XX века перед армянскими композиторами нового поколения и их учителями встала масштабная задача: определить направление дальнейшего развития армянской музыки. Его векторы в представлении Хачатуряна и Литинского не совпадали, несмотря на то что оба они считали источником этого развития творческое наследие Комитаса.

Любопытно, как понимал свою задачу воспитания армянских национальных кадров сам Литинский: «Завен Вартамян привел ко мне ярко даровитых музыкантов — Александра Арутюняна, Арно Бабаджаняна, Эдварда Мирзояна и Адика Худояна. <...> Прослушав их произведения, я пришел к выводу, что все четверо, находясь под сильным воздействием Арама Хачатуряна, пока что мыслят не вполне самостоятельно. Передо мной стояла задача — учитывая творческие интересы и пристрастия моих

⁴ Александр Арутюнян.

молодых коллег, помочь им обрести свой стиль. С каждым занимался по индивидуальному плану. Не скрою, на первых порах приходилось трудно. По существу, я должен был освоить специфические особенности новой для меня культуры. Поэтому я обратился к творчеству Комитаса, М. Екмаляна (прежде всего к его литургии “Патарарг”), Н. Тиграняна... В результате из школы мастерства вышли яркие художественные личности. От одних корней выросли разные деревья» [3, 6].

Поступление в Московскую консерваторию становится для армянских композиторов все более и более проблематичным: они очень довольны занятиями с Литинским, а также благоприятными жилищными условиями в Доме культуры Армении. Об этом Мирзоян пишет ректору Сараджеву:

17.04.1946

<...> Дорогой Константин Соломонович!

Вы уже знаете о положении наших дел и, знаю, принципиально против всего этого.

В данный момент положение вещей следующее: если мы поступим в консерваторию, то мы, во-первых, лишимся общего руководства и опеки Арама Ильича, и во-вторых, те, можно сказать, роскошные условия, в которых мы сейчас находимся, для нас перестанут существовать. А вообще говоря, от старой мысли мы не отказываемся. Сам Арам Ильич говорил, что, возможно, в консерватории будет лучше. Постольку поскольку до конца учебного года осталось очень немного времени, то пока мы будем ждать. Уроки у Г. И. Литинского проходят довольно успешно, и он на нас оставил очень хорошее впечатление. Очень требовательный, энергичный и совершенно не “консервативный”» [2, 547].

Между тем в Ереване назревает недовольство тем обстоятельством, что занятия с Хачатуряном постоянно откладываются. Арам Ильич и не скрывает, что ситуацию он уже не контролирует и что совсем не от него зависит состояние дел композиторов-стажеров.

12.06.1946, Москва

Дорогой Завен!

<...> С молодыми композиторами несколько раз встречался, но встречи зависели не от меня. Занятия их обстоят хорошо, они работают, как звери. Делают успехи, и думаю, что это время прошло для них с большой пользой <...>.

В начале 1946/1947 учебного года Завен Вартамян лично вылетел в Москву с целью прояснения ситуации. Всем композиторам-стажерам при Доме культуры начальник Управления по делам искусств Завен Вартамян по очереди задал главный вопрос: «Над чем вы хотите работать?» От ответа на него зависел выбор наставника студийцев — Генрих Литинский или Арам Хачатурян. «Над квартетом», — все как один ответили они. Это был почти пароль, а означал он следующее: мы выбираем Генриха Литинского... Все они, без сомнения, боготворили Хачатуряна, однако, возможно, ощущали сильную опасность раствориться в феномене его музыки — по той



Ил. 2. Слева направо: А. Г. Арутюнян, А. Г. Худоян, А. А. Бабаджян и Э. М. Мирзоян.
Москва, 1946



Ил. 3. Слева направо: в первом ряду — А. Арутюнян, Г. И. Литинский, Р. Д. Роом, А. Бабаджанян, Г. Б. Оганесян; во втором ряду — А. Худоян, Э. Мирзоян, Г. С. Талалян, С. А. Галстян. Дом культуры Армении в Москве, 1948

простой причине, что этот процесс уже давал о себе знать. Кроме того, всеми ими остро ощущалась необходимость серьезного академического образования. Хачатурян, будучи самородком-автодидактом — для композитора такого уровня явление совершенно исключительное, — считал, что систематические занятия его юным подопечным ни к чему: творчество по наитию, создание целостных произведений без излишнего контроля педагога — более правильный путь. Литинский же мог передать им великую традицию русского академического образования.

Возможность совместного преподавания двух педагогов была полностью исключена. Хачатурян откровенно отрицательно относился к Литинскому, и, вероятно, у него были для этого серьезные основания: ведь сам Литинский сознательно культивировал в учениках творческую оппозицию к мэтру армянской музыки с единственной целью — вырастить новое поколение композиторов, не обремененное стилистически запрограммированным сознанием.

Творчество композиторов армянской «пятерки», и в частности Эдварда Мирзояна, свидетельствует о том, что Литинский в полной мере достиг поставленной цели. Невозможно отрицать факт огромного влияния Хачатуряна на становление композиторского мышления Мирзояна. Однако тем сильнее было стремление Мирзояна найти свой стиль, свое «я». Этапным для него стало сочинение 1947 года: струнный квартет «Тема с вариациями» — произведение, не в последнюю очередь отмеченное знаками противостояния хачатуряновскому направлению, в котором осуществляется радикальный стилистовый поворот — от свойственной эпохе мегаломании в образах и звучании к максимальному самоограничению в средствах, к искренности, интимности интонации. Именно квартет резко изменил приоритеты дальнейшего развития армянской композиторской школы, обозначив как первостепенное его направление линию *к о м и т а с о в с к о ю*. Главной особенностью творческих методов Мирзояна и Комитаса, определяющей их близость, я бы назвала общее для этих композиторов понимание категории *м е р ы* — далекое от восточного. «Мне кажется, по характеру я, скорее, восточный человек, а по музыке — западный», — говорил Мирзоян, намечая вектор своего стилистового развития: от присущего Хачатуряну «рубенсовского» великолепия — к графичной фактуре и концентрированности музыкальной мысли.

Не удивительно, что в конце сороковых квартет Мирзояна был фактически проигнорирован коллегами. Присущие сочинению глубина психологизма, интровертность, концептуальная масштабность содержания при лаконичности средств стали откровением в истории армянской инструментальной музыки. Предвосхищая дух и идеи шестидесятничества, квартет проникнут настроением протеста, поиском правды в осмыслении жизненных коллизий.

С точки зрения принципов композиции квартет Мирзояна представляет собой *к в и н т э с с е н ц и ю* *п о л и ф о н и ч е с к о г о* *м ы ш л е н и я*, в чем

можно усмотреть преемственность комитасовскому видению сущности национального стиля. Мирзоян использует также прямую цитату Комитаса («Антуни»), которая и по фактурному изложению выдержана в традициях великого предшественника: мелодия солиста парит в высокой тесситуре над «дамом» — органичным пунктом в басах. Этот комитасовский эффект «наполненной воздухом» пространственной перспективы, уже закрепившийся в стилистике Романоса Меликяна (1883–1935), использован и Мирзояном.

Из письма Константина Сараджева:

19.06.1947, Ереван

Здравствуйтесь, ребята!

По старшинству — Котик, Арно и Эдик!

Пользуясь отъездом в Москву Роберта⁵ и не жалея усилий, через него посылаю каждому по отдельности по 1758 рублей от Завена Гевондовича⁶. Второй взнос в счет наших договоров. Молодец Завен! Как только узнал, что мы нуждаемся в деньгах, сразу же распорядился выписать нам эту сумму. Конечно, я обещал, что мальчики скоро закончат свои симфонические произведения. Он категорически против, чтобы Литинский и на следующий год тоже нам преподавал. Он сказал: “Все, с этого года будет заниматься Арам, а если он начнет, то и остальные (Цуккерман, Рогаль или Раков, Берлин) бегом тоже прибегут преподавать”» [2, 193].

Однако этот замысел снова не удастся воплотить в жизнь, поскольку ребята не желают оставлять нереализованным четкий план дальнейшей работы с каждым из них, составленный Генрихом Ильичем Литинским.

На московском пленуме 1949 года резкой критике подвергается Скрипичный концерт Бабаджаняна, и снова главной причиной недовольства критиков становится очевидное влияние Хачатуряна на юного Бабаджаняна.

Из письма Литинского Мирзояну:

Обхамили на пленуме и Котика [Александра Арутюняна. — Л. Е.], и Арно. Хотя Арно во многом сам виноват, тем не менее, не могу примириться с хамством того, что его сначала подняли на щит, а потом шлепнули лбом о мостовую. Моя совесть чиста — я его ругал в студии, а вне студии все делал для того, чтобы отстоять право его бесспорного замечательного таланта. Как бы то ни было, с хачатурянизмом ему надо кончать, и кончать на позициях такой музыки и такой четкости формы, как у него получилось в финале концерта. Что бы ни случилось, а я буду верить, что и Вы, и Арно, и Котик не раз еще творчески набьете морду дуракам от музыки, генералмузикам, у которых на рубль амбиций и на грош амуниций. Время работает на Вас, на хорошую музыку — к этому все идет <...> [2, 528].

Хачатурян не мог не видеть, что творчество композиторов молодого поколения не замыкается в заданной им системе координат, что в армянской музыке открылся новый вектор развития. Показательна в этом смысле

⁵ Роберт Атаян, музыковед.

⁶ З. Г. Вартанян.



Ил. 4. Г. И. Литинский (крайний слева), А. Г. Арутюнян (в центре), Э. М. Мирзоян (крайний справа). VII Международный музыкальный конгресс. Москва, 1971

«никакая», игнорирующая реакция Арама Ильича на квартет Мирзояна в 1948 году, которая, впрочем, изменилась спустя годы. Не менее показательно его мнение о сонате для скрипки и фортепиано Бабаджаняна уже в 1960 году: «Не знаю, не знаю, куда это ведет. Если это новаторство, то это уже слишком»⁷. Возможно, именно творческое противоборство с новым поколением музыкантов, впитавшим его традиции и кардинально преобразовавшим их, служило незримым, бессознательным фоном непростых человеческих взаимоотношений близких по духу людей.

07.01.1966, Москва

Дорогой Эдик!

Так мне хочется сказать: «Мои дорогие мальчики!» после получения Вашего, Котика и Арно поздравлений по поводу Нового года. Я всех вас и каждого в отдельности так люблю, что ощущаю Вас как неотъемлемую часть моей природы, моего существа: физического и творческого.

Само собой разумеется, что я хочу всегда и постоянно быть в курсе всех Ваших дел или, по меньшей мере, творческих. И в то же время я отлично понимаю, что это исключено условиями нашей жизни и быта (повседневного и творческого). Поэтому я всегда уверяю себя в том, что все у Вас в порядке, и мысленно всегда радуюсь и люблю Вас — по-человечески и творчески.

⁷ Из беседы с Эдвардом Мирзояном.

И это хорошо в жизни, особенно когда работы полно, одна мысль догоняет другую. Вот так я и живу и доволен, что пока меня хватает на все при всех моих 64-х годах. Радуюсь и тому, что в феврале увижу всех вас, моих дорогих, любимых и неотъемлемых (невзирая на попытки некоторых «близоруких» отторгнуть либо всех вас от меня, либо меня отторгнуть от вас). Бог с этими затейниками. Я им не враг. Их враг — история. А ее как ни «подправляй», она останется сама собой. И такой она, история, всегда была, всегда будет.

А я все тот же: неисправимый, неподправимый, как всегда <...>.

Всегда Ваш Литинский [2, 109]

Некорректность выстраивания преемственной связи композиторов «постхачатуряновского поколения» исключительно с Хачатуряном, а авангардистов-шестидесятников — исключительно с Комитасом (в то время как тенденции, впоследствии характерные для шестидесятничества, проявились в армянской музыке уже в сороковые годы в произведениях Мирзояна) очевидна. Надуманность этой концепции входит в противоречие не только с множеством документальных материалов, но главным образом с музыкой, которая говорит сама за себя, отвергая схематизм подходов и оценок.

Использованная литература

1. Будагян А. Завен Варганиян. Ереван: Крунк Тпагрутун, 2013. 228 с.
2. Епремян Л. Эдвард Мирзоян в письмах и диалогах. Ереван: Тигран Мец, 2011. 616 с.
3. Литинский Г. Не оскудела наша музыка талантами // Советская музыка. 1982. №3. С. 6.
4. Мясковский Н. Статьи, воспоминания, письма: в 2 т. Т. II. М.: Советский композитор, 1960. 587 с.
5. Поволоцкий Ю. Генрих Литинский. Судьба и творчество // Израиль XXI век: Музыкальный интернет-журнал. URL: <http://www.21israel-music.com/Litinski.htm> (дата обращения: 20.08.2015).
6. Ս. Ընդհանրական. Աշոտ Զոհրաբյան. “Մանսուրյանն արաջինն էր, ով հասկացավ Ընդհանրական”, 22.02.2014 (А. Karapetyan. Ashot Zohrabyan. «Mansuryann arajinn er, ov haskacav Komitasin»). URL: <http://www.cultural.am/hy/norutyunner/lurer/mansuryann-arajinn-er>. (дата обращения: 7.08.2015).