

*Выражаю глубокую благодарность*  
Светлане Константиновне Лащенко  
и Антонине Викторовне Лебедевой-Емелиной.

В течение двух лет они упорно добивались  
от меня создания этого сборника.

*Особая признательность*  
Татьяне Эльбрусовне Батаговой  
за постоянную заинтересованную помощь  
в подготовке этого сборника.

*Благодаря усилиям*  
С.К. Лащенко, А.В. Лебедевой-Емелиной  
и Т.Э. Батаговой, которые, не жалея своего времени и труда,  
проделали огромную работу для приведения текстов  
в соответствие с издательскими нормами,  
сборник состоялся.

Н.Г. Шахназарова



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Н.Г. ШАХНАЗАРОВА

Избранные статьи  
Воспоминания

Москва 2013

УДК 78.4  
ББК 85.31  
Ш 31

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

доктор искусствоведения Л.О. АКОПЯН,  
председатель Комиссии музыковедения  
и музыкальной критики Союза композиторов России  
А.В. ГРИГОРЬЕВА,  
доктор философских наук Е.В. ДУКОВ,  
кандидат искусствоведения О.М. ФЕЛЬДМАН

Под редакцией доктора искусствоведения С.К. ЛАЩЕНКО  
и кандидаты искусствоведения А.В. ЛЕБЕДЕВОЙ-ЕМЕЛИНОЙ

### **Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Нона Григорьевна**

Избранные статьи. Воспоминания / Н.Г. Шахназарова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2013. – 372 с.

ISBN 978-5-98287-071-1

Представленная читателю книга отличается по структуре и содержанию от обычных сборников «Избранных статей» – она объединяет в одном томе два разных жанра: научные статьи и воспоминания. Соседство их в сборнике не случайно, так как между двумя этими жанрами очевидны перекрестные связи: деятельность автора в Союзе композиторов и в Институте искусствознания. В сборник включены те работы, которые отражают новые идеи в национальной проблематике отечественного музыковедения 1960–2000-х годов.

Сборник предназначен для философов, культурологов, искусствоведов – тех, кто интересуется историей отечественного искусствознания и эстетики и кому небезразличны судьбы людей, эту историю творивших.

ISBN 978-5-98287-071-1

© Государственный институт  
искусствознания, 2013  
© Н.Г. Шахназарова, 2013  
© И.Б. Трофимов, оформление, 2013

## СОДЕРЖАНИЕ

7        ПРЕДИСЛОВИЕ

### **ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ**

#### О НАЦИОНАЛЬНОМ

- 9        ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО
- 25        ЕЩЕ РАЗ О НАЦИОНАЛЬНОМ В МУЗЫКЕ, ИЛИ ИСТОРИЯ ОДНОЙ  
ДИССЕРТАЦИИ (Воспоминания с элементами авторецензии)
- 43        НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА
- 48        О ДВУХ КОНЦЕПЦИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА
- 72        К ВОПРОСУ ОБ «УСТНОМ ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ»
- 79        ОБ ОПЫТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ ТИПОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ  
ТРАДИЦИЙ
- 85        САМОСОЗНАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ  
КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ САМОБЫТНОСТЬ  
И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
- 91        КОМПОЗИТОР, ФОЛЬКЛОР, СОВРЕМЕННОСТЬ
- 95        АРАМ ХАЧАТУРЯН
- 127        КОМПОЗИТОР В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА
- 140        СВОЙ ПУТЬ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
ЭДВАРД МИРЗОЯН
- 152        СЛОВО О ДРУГЕ  
ТАИНСТВО АВЕТА ТЕРТЕРЯНА
- 155        СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА ЗА 70 ЛЕТ  
ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИИ

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ

- 188        ОН ПЕРЕВЕРНУЛ МОЮ ЖИЗНЬ  
ГРАНТ ЗАХАРОВИЧ АПРЕСЯН (1903–1982)
- 191        СЛУЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКЕ КАК ОБРАЗ ЖИЗНИ  
ЮРИЙ ВСЕВОЛОДОВИЧ КЕЛДЫШ (1907–1995)

- 199 Многогранность творческого дара  
Израиль Владимирович Нестъев (1911–1993)
- 203 О Марине – какой я ее знала  
Марина Дмитриевна Сабинина (1917–2000)
- 209 Музыка была смыслом его жизни  
Григорий Львович Головинский (1923–2003)
- 214 Околдованная Востоком  
Изабелла Рубеновна Еолян (1928–1996)

### **Воспоминания**

- 218 Читателю
- 220 В Союзе композиторов
- 255 Окно в мир  
(Наши за рубежом: 1962–1988)
- 319 В Институте истории искусств
- 349 Список опубликованных работ Н.Г. Шахназаровой
- 358 Аспиранты и докторанты, защитившие диссертации  
под руководством Н.Г. Шахназаровой
- 360 Указатель имен

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Представляемый вниманию читателя сборник несколько отличается от обычных научных сборников своей жанровой структурой. Он включает в себя не только научные статьи (I часть), но и воспоминания автора (II часть).

В I часть – «Избранные статьи» – входят материалы, связанные с основной тематикой научной деятельности автора, с проблемой национального в искусстве.

*Национальное* как эстетическая категория практически не может быть включено в систему классических категорий (трагическое, комическое, прекрасное и т.д.). Оно слишком тесно связано с идеологией, зависит от изменений политического курса государства и в этом смысле является категорией и идеологической. Практика искусства в СССР это убедительно показала. Я пишу об этом потому, что этот аспект национального не мог не повлиять в той или иной степени на содержание моей кандидатской диссертации «О национальных особенностях искусства» и другие работы тех лет. Подвергая критике положения, с которыми я была не согласна (недостаточное внимание к психическому складу нации при определении ее своеобразия, критика формулы «социалистическое содержание, национальная форма», чрезмерное увлечение концепцией «ускоренного развития», при котором многие проблемы не решались, а лишь загонялись внутрь и др.), я, однако, долго находилась во власти иллюзии, что возможно создание феномена единого многонационального искусства. Прошло достаточно много времени, пока я от этой иллюзии освободилась. Здесь значительную роль сыграла моя практика работы в Центральной приемной комиссии Союза композиторов. Считаю, что точку в поиске наиболее точного слова, которое определило бы суть

происходящего с национальными культурами в СССР, я нашла только во время выступления на конференции, посвященной 60-летию В.Н. Юнусовой (2005). Тогда я впервые употребила понятие «унижение достоинства» по отношению к традициям классического восточного музыкального искусства (см. статью «Самосознание национальной музыкальной традиции» в настоящем сборнике).

I часть завершается очерками о некоторых моих коллегах и моем научном руководителе, в них мне хотелось отдать дань уважения людям, с которыми я работала несколько десятилетий.

II часть сборника – «Воспоминания» – описывает линию моей жизни с 1960-го года до настоящего времени (2013). Этот раздел содержит в себе три очерка: «В Союзе композитров», «Окно в мир (Наши за рубежом)», и «В Институте истории искусств». Эти материалы публикуются впервые.

И последнее. Я сознательно не вносила большой правки в ранее написанные статьи, кроме некоторых сокращений слишком длинных абзацев или повторений, практически неизбежных, когда неоднократно приходилось писать или выступать на одну тему. Хотелось, чтобы линия эволюции мышления автора была представлена достаточно ясно.

Один из моих коллег, познакомившись со статьей «Советская музыка за 70 лет», сказал мне честно, что «так теперь не пишут». Он был абсолютно прав. Но, может быть, читателю будет интересно, как мы исторически пришли к тому, чтобы писать иначе. И в понимании этого пути, возможно, поможет этот сборник. Ведь в течение семидесятилетней истории советской власти ученые также задумывались над разными актуальными проблемами, искали их решения, ошибались, поддавались власти иллюзий или политических догм, постепенно стремились к истине и достигали ее по мере возможности. Удалось ли достичь этого автору – решать не мне. В конце статей приводятся данные об их первой публикации.



## **ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ**

### **О НАЦИОНАЛЬНОМ**

#### **ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО**

В 1953 году мной была завершена кандидатская диссертация «О национальных особенностях искусства». Но защитить ее удалось только через два года, а опубликовать не удалось вообще. Этому помешали некоторые обстоятельства, которые не имели отношения к искусству вообще. См. об этом в статье «Еще раз о национальном или история одной диссертации...». Поэтому в настоящей статье я попыталась изложить основные идеи моей работы, которые мне показались достойными внимания.

Прежде чем перейти к сформулированной в заглавии теме и значению в ней союза «и», необходимо оговорить некоторые уточняющие моменты. Первое: автор почти не касается литературоведческих работ, хотя обозначенная проблема теоретически активнее всего осмысливалась именно в них. Обращаюсь к опыту музыковедов не только потому, что музыка – специальность автора, но и потому, что в музыкальном искусстве данная проблем приобрела особую остроту. Второе: не будут оцениваться труды коллег на аналогичную тему. Цель моя иная – выявить динамику в осмыслении проблемы, ее важнейшие аспекты и тот круг вопросов, который, как мне кажется, должен быть предметом дальнейшего изучения.

Периоды, когда национальное своеобразие культуры, проблемы, связанные с разными национальными аспектами, становятся в духовной жизни народа предметом особого внимания, знает история многих стран. В нашей стране ее актуальность неизменна на протяжении всей истории советского государства. Причина не только в самом факте многонациональности советской государственности, но и в некоторых обстоятельствах, для этой многонациональности специфических.

Так, до революции подавляющее большинство народов, вошедших в состав СССР, были колониями царской России. Возникшее новое государство призвано было утвердить принципиально противоположный характер взаимоотношений наций в его составе. Декларация прав народов России (ноябрь 1918 года) подтвердила это законодательным актом. Но Декларацию надо было реализовать на практике, и именно при этом возникали значительные сложности. Особого такта требовало преодоление фактора психологического, обусловленного пестротой общественно-экономической карты молодой страны, о чем писал Ленин в своем письме «К вопросу о национальностях или об “автономизации”»<sup>1</sup>. Народы, вошедшие в состав единого государства, находились на разных уровнях общественного развития – от патриархальных форм до современных, капиталистических. Факторы, непосредственно не связанные, казалось, с культурой, оказывают огромное влияние на ее характер.

Картина художественных традиций и художественного опыта на разных уровнях поражает своими контрастами в не меньшей, если не в большей степени. Одни культуры еще не перешли границы традиционного сознания (сфера их художественных проявлений – фольклор в музыке, декоративно-прикладное творчество в изобразительном искусстве, устные жанры в литературе или же ориентация на определенные литературные жанры, скажем, поэзию, в ряде стран Востока и т.д.). Другие же культуры – например Европа, Россия, – в то же время определились как самые влиятельные компоненты художественного сознания XX века.

Различия затронули и понимание самой категории профессионализма. Наиболее отчетливо они проявились в музыке. Ибо музыка Востока на протяжении столетий выработала собственную концепцию профессионализма и соответствующие ей формы, – концепцию, основанную на эстетике тождества в отличие от европейской профессиональной традиции.

Перечисление различий можно было бы умножить.

Отсюда возникает ряд вопросов, имеющих непосредственное отношение к процессу строительства советской музыкальной культуры. Как в условиях подобного многообразия эстетических представлений может себя реализовать идея равноправия культур – не только создание равных для всех народов условий развития их художественного творчества, но и равное их представительство в общей панораме современного искусства? Как определить критерии сравнимости – развитости или отставания –

<sup>1</sup> Ленин В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Т. 45. М., 1970. С. 356–362.

той или иной культуры? По какому пути пойдет – или должно пойти – искусство народов, прежде лишенных условий естественного развития?

Политически вопрос советским государством решался однозначно, основываясь на двух позициях: критерий развитости понимался как степень освоения норм европейской профессиональной традиции; средство достижения – как ускоренное развитие культур.

У меня, к сожалению, нет возможности высказаться подробно по этим двум позициям. Отмечу только следующее. Ускоренное развитие, к реализации которого государство приложило немало усилий, оценивалось только позитивно. Действительно, успехи музыкальных культур советских республик были впечатляющими. Негативные же стороны, противоречия данного процесса выявились постепенно. Не сразу стало очевидным, что концепция ускоренного развития несет на себе, в сущности, следы культурного волюнтаризма. «Перепрыгивание» через несколько ступеней естественной эволюции не могло не сказаться – и действительно сказалось, например, в том, что продолжают дискуссии на тему: нужно ли восточной музыке осваивать европейский опыт, – хотя уже сложились свои композиторские школы? Или в фактах неприятия массовой аудиторией профессиональной (европейской традиции) музыки национальных композиторов. Можно говорить и об ущербе этическом. В музыке он ярче всего проявился в практике соавторства – явлении, также противоречивом по своей сущности. (Некоторый аналог соавторству в литературе – переводы профессиональных поэтов с подстрочника.) Словом, позитивные и негативные стороны процесса ускоренного развития еще предстоит осмыслить со всей обстоятельностью.

Начиная с середины 1920-х годов, после создания СССР, стало очевидно, что нации не стремятся к немедленному слиянию. Создание многонационального единства имеет длительную перспективу. Примечателен с этой точки зрения ряд статей того времени. Н.К. Крупская писала в 1927 году: «Интернациональная культура может вырасти только на определенной базе развития национальных культур, а искусственно ее построить нельзя»<sup>1</sup>. В том же году опубликованы статьи литературоведа В. Сутырина. Пожалуй, впервые в теоретической литературе – притом в период, когда пути развития многонационального государства были еще не вполне ясны – автор сформулировал мысль о том, что проблематика национальной культуры останется одной из важнейших

<sup>1</sup> Крупская Н.К. Об интернациональной и национальной культуре (доклад на первой сессии совнацменьшинств) // На литературном посту. 1927. № 19. С. 16.

и в социалистическом обществе. В этих же статьях готовится почва для последующего определения сущности нового типа культуры. В. Сутырин, например, критикует одну из вышедших тогда книг за то, что в ней «спутан вопрос о форме культуры с вопросом о содержании культуры». «Национальная форма интернациональной культуры – это одно из тех противоречий, которые естественны для переходной эпохи»<sup>1</sup>.

Несколькими годами позже И. Сталин отождествит эти мысли в афористическую формулу – «социалистическое содержание, национальная форма» культуры «при диктатуре пролетариата» – формулу, которая на долгие годы станет методологической основой решения всех проблем национальной культурной политики. Кстати, стоит обратить внимание на то, что во всех партийных документах речь вначале шла лишь о культуре. Однако это определение вскоре стало основополагающим и в искусствоведческих исследованиях. Логика проста. Искусство – часть культуры. Справедливое для целого – справедливо и для части. Такие «детали», как различное наполнение понятий «содержание» и «форма» в искусстве, в расчет не принимались. В одной из своих работ И. Сталин, между прочим, уточнил свою мысль о культуре: «Национальная по форме, *то есть по языку*» (подчеркнуто мной. – *Н. Ш.*). Так все стало на свои места: содержание советского искусства интернационально, форма его, то есть язык, – национальна. Очень скоро указанная формула стала критерием конкретных оценок. Вот пример: «В Ереване, – с укором пишет автор одной из статей, – нет ни одного жилого дома, автор которого хотя бы отдаленно пытался если не решить на практике, то поставить проблему национальной по форме, социалистической по содержанию архитектуры»<sup>2</sup>. И таких примеров – множество.

Объективности ради следует отметить, что творческая практика как будто давала повод считать национальной только форму. Возрождающееся искусство национальных республик ошеломляло прежде всего богатством, как казалось, именно форм выражения. «Отдел ИЗО, – писал в 1927 году Я. Тугендхольд о выставке «Искусство народов СССР», – явился для нас подлинным откровением... обнаружилась вчера еще неведомая для нас страна, в полном смысле слова *terra incognita*»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Сутырин В. Национальная культура // На литературном посту. 1927. № 11–12. С. 25.

<sup>2</sup> Яралов Ю. Типы городского жилищного дома Армении // Архитектура СССР. 1939. № 7. С. 26.

<sup>3</sup> Тугендхольд Я.А. Искусство народов СССР // Печать и революция. 1927. № 8.

Своеобразие формы во многом определялось этнографическими особенностями, – они лежали на поверхности, будоражили восприятие, удивляли, восхищали. Для подавляющего большинства советских народов в те годы этнографизм и был способом утверждения своей самобытности. Национальное самосознание только возрождалось, и должно было пройти время до периода глубоких эстетических обобщений. А. Бакушинский писал в первом выпуске сборников ГАХН, что диапазон художественного творчества народов СССР простирается от культуры неолита до явлений, равных Западу и его превосходящих<sup>1</sup>. Как вспоминал М. Ауэзов, его народ «пришел в середину XX века как бы из далекого прошлого, даже не европейского, а азиатского Средневековья»<sup>2</sup>. Национальный орнамент в архитектуре, национальная характерность образов в театре, национальные мелодии в музыкальном произведении – все это воспринималось лишь как национальная форма. Не только потому, что догматическая установка духовной жизни 1930–1950-х годов не допускала возможности усомниться в теоретической непогрешимости вождя, но и из-за неразработанности проблематики содержания и формы в культуре и искусстве. Впрочем, одно было следствием другого. Архитектура и оформление ВДНХ, как мне представляется, и есть материальное воплощение формулы «социалистическое содержание, национальная форма» искусства.

Я бы вообще не стала специально останавливаться на этой формуле, если бы она не оказала влияния на последующее развитие теоретической мысли – и научных исследований, и критических выступлений. Влияния, следы которого мы ощущаем до настоящего времени – в стремлении полагать конкретно-чувственные приметы национального в произведении важнейшим индикатором его своеобразия. В музыкальном искусстве ряда республик и до сих пор ведутся запальчивые дискуссии относительно того, принадлежит ли данный опус национальной культуре, если в нем нет очевидных для слуха элементов традиционного языка.

В 1930-е годы политический аспект, всегда присутствующий в национальной проблематике культуры и искусства, уже обнаруживает свою трагическую сторону. Напомню хотя бы о судьбах Сандро Ахметели и Леся Курбаса – режиссеров, обвиненных в националистических ошибках за свои новации, режиссеров, чьи театральные идеи сегодня все более уверенно возрождаются и развиваются.

<sup>1</sup> Бакушинский А.В. Художественная культура национальностей СССР и примитивное искусство // Искусство народов СССР. Вып. I. М., 1927. С. 7–42.

<sup>2</sup> Ауэзов М. Мысли разных лет. М., 1961. С. 56.

Следует отметить также, что именно с 1930-х годов начинается период, имевший драматические последствия для русской культуры. Как-то негласно подразумевалось, что социалистическое содержание – это привилегия культуры русского народа, гегемона революции, а национальная форма – то, что следует развивать в республиках. Примерно с конца 1950-х годов исследователи начинают задумываться о национальном своеобразии русского искусства – появляются статьи на эту тему, создается Общество охраны памятников, издаются труды по истории русской культуры и т.п.

Но годы небрежения и невежества не прошли даром. Это сказалось не только в уничтожении памятников, но и в тех уродливых перекосах, которые мы отчетливо ощущаем сегодня и в ряде теоретических концепций и общественных движений.

Концепция национального как форма в ее конкретно-чувственном проявлении была поддержана в 1940-е годы печально известным Постановлением ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», докладом А.А. Жданова на предшествовавшем совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). Именно в докладе содержится развернутая концепция народного и национального. Скажу сразу, что не случайно особое место заняла проблема национальной характерности в партийных документах о музыке. Не буду сейчас аргументировать эту мысль, а также подробно доказывать эстетическую несостоятельность ждановских идей, – об этом сказано уже немало. Интересующихся отсылаю, в частности, к статье Г. Головинского<sup>1</sup>. Отмечу лишь некоторые общеметодологические, если можно их так определить, позиции Жданова, которые оказали влияние не только на теорию, но и на практику. Говоря кратко, они таковы: есть единственный источник композиторского творчества – фольклор; русская классика – общая модель и образец для подражания; включение народных элементов в ткань произведения – единственный критерий его национальной принадлежности. Думаю, что те же установки, откорректированные в соответствии со спецификой данного вида искусства, оказались достаточно influentialными во всех видах художественного творчества в соответствии с их спецификой.

В музыкальном искусстве 1940-х годов ситуация с точки зрения интересующей нас проблемы не была лишена парадоксальности. Так, профессиональное творчество в республиках находилось на такой стадии, когда

<sup>1</sup> Головинский Г.Л. Так что же произошло в 1948 году? // Советская музыка. 1988. № 8.

актуальными были действительно и ориентация на русскую классику, и непосредственная опора на фольклор. Не случайно после Постановления 1948 года на этой эстетической основе возник ряд ярких произведений в Армении, Латвии, Грузии, других регионах. В то же время руководящие установки Жданова на ряд лет затормозили процесс освоения опыта советских композиторов-классиков («формалистов», в соответствии с Постановлением), не говоря уже об опыте зарубежных мастеров. Ведь удар в последовавших за «центральным» постановлениях ЦК КП республик пришелся по творчеству как раз тех художников, которых отличали смелый поиск и прорыв в будущее.

Критические статьи, научные исследования того времени также ориентировались на положения Жданова. Можно утверждать, что в плане эстетико-теоретическом проблематика национального до середины 1950-х годов фактически не разрабатывалась. Отмечу лишь выделившиеся на общем фоне «Заметки о национальной специфике музыки» И. Нестьева, примечательные необычной для того периода широтой постановки проблемы<sup>1</sup>.

Практически только с середины 1950-х годов в советскую эстетику и искусствознание наряду с понятием «национальная форма» входит и другое, более адекватное предмету определение – «национальное своеобразие». В печати оно впервые проявилось в статье А. Егорова в журнале «Коммунист» в 1956 году. В эти же годы в «Вопросах философии» опубликована примечательная с этой точки зрения статья М. Кагана. Происходила не просто смена терминов, – менялась методологическая ориентация, менялись акценты. Постепенно утверждалось понимание того, что национальное – компонент не только языковой, относящийся к форме, но и содержательный. За это приходилось бороться. В 1955 году критический анализ общепринятой тогда «сталинской» формулы чуть не стоил мне кандидатской степени. Еще в 1960-х годах продолжались дискуссии с убежденными сторонниками данной формулы. Даже тогда, когда стала очевидной ее несостоятельность в отношении искусства, когда приходилось жонглировать понятиями, чтобы как-то ее поддержать<sup>2</sup>.

Сегодня за редчайшим исключением ни у кого не вызывает сомнения, что понятие «национальная форма» не отражает богатства проявлений

<sup>1</sup> *Нестьев И.В.* О национальной специфике музыки // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. М., 1954.

<sup>2</sup> См. например, дискуссию в журнале «Дружба народов» в 1957 году, поводом к которой послужила статья: *Бочаров А.* К вопросу о национальной специфике литературы // Дружба народов. 1957, № 1.

национального в искусстве. Очевидно также, что национальное в искусстве наших республик все чаще воспроизводится в опосредованных иногда и символических, и ассоциативных формах, где связь с национальной традицией ощутима, но трудно доказуема словами (сошлюсь, например, на фильм С. Параджанова «Цвет граната»).

Теоретическую мысль стимулирует практика. Вторая половина 1950-х годов – знаменательный рубеж в развитии советского многонационального искусства. Среди ряда факторов, обусловивших этот рубеж, подчеркну три.

В духовном развитии республик, в уровне их национального самосознания произошел, как представляется, качественный скачок. Имею в виду более углубленное понимание своих собственных корней (как и всякое явление, этот процесс имеет и негативную сторону, но не о ней сейчас речь), более разносторонние связи с современной культурой. Отсюда и новые формы синтеза исконно национального и новейшего, современного, художественного мышления.

Рушились барьеры, которые преграждали советским художникам познание западного искусства. Открылась возможность освоения – на первых порах не всегда критического – опыта западных художников XX века.

Осуществилась смена творческой ориентации: для многих республик именно этот период отмечен вхождением в XX век, если можно так определить. Речь идет не только о Западе, но и советском русском искусстве 1920-х и более поздних годов.

Описанный процесс, думается, универсален, он охватил все виды творчества. С середины 1950-х годов исследователи отмечают новое качество многонационального искусства в кино, музыке, театре и т.д. Категории «взаимодействие» и «взаимовлияние» начинают обретать свой истинный смысл. Ведь до того процесс практически был односторонне направленным: русская культура XIX века и советская – воздействовали на культуры других республик. С конца 1950-х годов начинается подлинный взаимообмен. Так, армянские композиторы отмечают значение для своего творчества эстонской музыки; симфонические произведения грузин и армян влияют на инструментальное мышление среднеазиатских авторов и т. д.

Есть еще один существенный момент, определивший значимость указанного периода для теории и практики искусства. Я имею в виду новый этап в осознании и изучении национальной природы русского искусства, о чем уже упоминалось.

Все это не могло не активизировать теоретическую мысль. Проблема национального из практического инструмента оценки (национально – не



национально) становится предметом пристального исследования именно как научная проблема. Музыка повезло больше всех: опять-таки сказалась ее специфика – неотрывность от национальных корней, сложность контактов восточной и западной традиции, что заставляло с особой тщательностью относиться к проблематике национального.

Подытоживая сказанное (поневоле схематично и кратко), думается, что наша задача сегодня – трезвый взгляд на историю становления советского многонационального искусства; трезвая оценка действительно грандиозного эксперимента, предпринятого впервые советским государством, – оценка не только его несомненных успехов, о чем мы писали на протяжении десятилетий, но и не менее несомненных издержек, о которых мы почти не писали, хотя не видеть их было невозможно.

Этот процесс практически начинается. В фундаментальных трудах переосмысливаются акценты, раздвигаются жанровые и хронологические границы. Круг охватываемых проблем расширяется, меняются аспекты изучения, постепенно возникают новые проблемы, требующие обращения к методам исследования смежных наук. К изложению некоторых из этих проблем и задач, которые в связи с ними возникают, я и перехожу.

Но прежде необходимо напомнить о двух методологических принципах, без учета которых невозможно что-либо понять в интересующей нас научной сфере. Это, во-первых, *историзм*, историческая конкретность подхода к явлениям национальной культуры, и, во-вторых, *динамизм*, осознание всех его слагаемых в их эволюции.

Можно заметить, что, несомненно, таковыми должны быть принципы любого искусствоведческого исследования. Но в данном случае они необычайно важны, ибо проблема национального никогда не была чисто искусствоведческой. Трактовка ее неотрывна от конкретной историко-социальной ситуации. Так, в зависимости от подобной ситуации может меняться смысл охранительной тенденции. В одних условиях – это сохранение национальной самобытности от насильственного ее подавления. В других – напротив, это ее консервация, искусственное ограждение от контактов с другими культурами. И наконец, все компоненты национальной культуры – понимание традиции, уровень ее освоения, формы функционирования, характер претворения фольклорных пластов в профессиональных жанрах – подвержены непрерывной эволюции...

*Проблема национального.* Из предыдущего изложения очевидно, что в течение нескольких десятилетий критерий национального в советском искусстве определялся фактом использования в системе выразительных средств профессиональных жанров элементов традиционного народного художественного мышления. Доминировала европоцентристская

концепция профессионализма, кардинально отличная, как отмечалось, от профессионализма – бесписьменной, или устной, традиции.

Изменение ситуации с середины 1950-х годов – в сфере общественной жизни и художественного сознания – стимулировало поиски более глубоких и часто менее материальных, если можно так определить, критериев национального. Я имею в виду значение *культурологического* аспекта исследования, который предполагает учет широкого пласта традиций – не только художественных, но традиций быта, образа жизни, обуславливающих его природных условий, особенностей истории, религиозных верований и т. д. Я имею в виду также роль аспекта *психологического*: ученые начинают обращать серьезное внимание на то, как воздействует на типы художественного мышления, формы его проявления национальная психология. Без учета этих факторов сегодня сплошь и рядом невозможно определить (хотя часто можно ощутить) национальную природу ряда современных явлений искусства, обращающихся к символике, образам огромной концентрации обобщения и т. д. Не могу в этой связи не сослаться на опыт Л. Арутюнова, давшего блестящий, по-моему, анализ, – именно с таких позиций – упоминавшегося фильма С. Параджанова «Цвет граната»<sup>1</sup>. Привлекает с этой точки зрения широта трактовки национальной природы архитектуры в трудах С. Хан-Магомедова. Интересным показался и анализ национальных особенностей узбекского кино в таком же ключе в книге М. Капустина «Диалектика национального и общечеловеческого в художественной культуре Советского Востока». Имею в виду в данном контексте не оценку названных работ, а принцип подхода к явлениям национальной культуры. Таких работ пока немного. Но они отражают важную тенденцию современной науки. Стоило только отойти от критерия этнографизма, как сразу же обнажились необжитые современным искусствоведением территории. И освоить их оно сможет только с помощью других наук. Например с помощью национальной психологии, анализа ее роли в формировании художественного мышления. Думается, это одна из важных задач современного исследования национальной природы творчества.

<sup>1</sup> «Параджановский принцип живописности (переходящий непосредственно в киноживопись), – пишет, в частности, автор, – есть не только новаторство, но и в историко-культурном аспекте – древнейшая национальная традиция». И доказывает это последующим изложением. См.: Арутюнов Л.Н. Проблемы исследования художественных форм национального сознания // Национальное и интернациональное в советской литературе. М., 1971. С. 183, 186.

В последние годы этого периода в искусствоведческий обиход входит понятие «национальной картины мира» (см., например, работы Г. Гачева<sup>1</sup>). Видимо, оно более объемно, чем привычное «мироощущение», хоть и близко ему по смыслу. Здесь однако еще не все ясно. Возможно, есть основания говорить не только о национальных, но и о региональных «картинах мира», если иметь в виду характер эмоционального отношения к действительности, представления о времени, пространстве и т.д.

Не меньшего исследовательского внимания требует и категория национальной традиции. Мы постоянно пользуемся этим понятием. Но до сих пор недостаточно теоретически разработаны структура традиции, ее взаимосвязи с национальной психологией, закономерности функционирования – в частности, причины периодов забвения, даже отмирания целых пластов или отдельных компонентов традиции и их возрождение в разные эпохи. Для понимания национального своеобразия художественного творчества все это имеет важное значение. Здесь обращает на себя внимание ряд статей Т. Чередниченко.

Столь же мало разработана категория «национальный стиль». Несмотря на то, что он достаточно используется (в том числе и мною), понятие это остается в значительной степени научно непроявленным. Возникает множество вопросов, например, существует ли национальный стиль как нечто единое и целостное? Если да, то как вписываются в рамки этой национальной целостности произведения, скажем, Глинки и Скрябина? По каким критериям, по каким признакам? Если же национальный стиль постоянно меняется, то в чем же тогда его инвариант? Является ли национальный стиль категорией только языковой или также и содержательной? Подобных вопросов можно привести немало.

Наконец, несколько слов о самом понятии нации. В течение многих десятилетий советское искусствознание оперировало только этим понятием. Отсюда – неизбежные парадоксы. Ибо, если признать, что формирование наций относится к эпохе капитализма, то как объяснить, что многие существенные признаки *национального* художественного мышления возникли и развивались за столетия до появления наций (народное творчество в разных его видах)? Не говорю уже о древнейших цивилизациях, обладавших ярко выраженной художественной индивидуальностью, или о народностях, еще не оформившихся в нации. Вот почему более перспективным представляется категория *этноса*. Известны труды Ю. Бромлея по теории этноса, в частности его мысли о значении данной

<sup>1</sup> Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988.

категории для развития культуры. С недавних пор доступны и работы Л. Гумилева.

Понятие этноса многое проясняет. Думаю, прав Б. Бернштейн, утверждая, что «национальное лишь частный случай этнического, одна из фаз его существования»<sup>1</sup>. Но проблема «этнос и искусство» также ждет своей дальнейшей вдумчивой разработки – для более глубокого проникновения в механизм и структуру национального своеобразия и более адекватного определения его критериев. Тем более, что намечается и тенденция абсолютизировать понятие этноса и объяснять всю специфику художественного творчества только с таких позиций. Верно ли это? Сомневаюсь...

*Проблема интернационального.* Словосочетание «национальное и интернациональное» стало привычным для слуха и стертым как пятак. Если попытаться вернуть ему первозданную свежесть, то сразу же обнаруживается его, мягко выражаясь, проблематичность. Как бы само собой разумеется, что есть нечто национальное, а есть и интернациональное. В действительности эти понятия не просто тесно взаимосвязаны – они взаимопроникают. Союз «и» (я обещала к нему вернуться) в данном случае не объясняет, а разъединяет смыслы, которые не могут быть разъединены.

Мне уже приходилось определять интернациональное как высшее проявление национального – то есть как *художественный результат высочайшего уровня национального самосознания*. Такого уровня, когда та или иная культура осознает себя и как индивидуальность (особенное) и как часть мировой культуры (общее), когда она входит в активный контакт с другими культурами, осваивает их опыт и с высоты достигнутого знания включает в мировой опыт и собственную традицию. Один из примеров – грузинское кино 1960–1970-х годов, впитавшее в себя опыт итальянского неореализма, но индивидуализировавшего этот опыт поэтической интонацией национального быта. Более свежие примеры – фильмы Т. Абуладзе или театр Р. Стуруа. Есть ярчайший пример такого рода в литературе – творчество Ч. Айтматова.

Своеобразие ситуации заключается в том, что, как утверждается во всех работах, нет интернационального без национального. Но пресловутый союз «и» остается. Такова одна сторона проблемы интернационального, требующая осмысления. Есть и другая.

<sup>1</sup> Бернштейн Б.М. Несколько соображений в связи с проблемой «Искусство и этнос» // Критерии и суждения в искусствознании: М., 1986. С. 125–144.

В советском искусствознании негласно сложилась традиция отождествлять интернациональное и социалистическое, («социалистическое по содержанию»), говоря иначе, анализировать категорию интернационального только в рамках советского искусства. Но за границу национального выходят произведения и других культур. Сегодня, когда наконец реабилитировано понятие *общечеловеческого*, есть настоятельная необходимость расширить рамки теоретических исследований, включив в них опыт не только советского, но и мирового искусства. Иными словами, попытаться определить те критерии, которые придают произведению значимость общечеловеческую. Только ли факторы чисто эстетические имеют здесь значение? Влияет ли характер содержания и формы? Какие элементы формы обусловлены спецификой данного вида искусства – например временной природой музыки, – и уже по одному этому не являются национально специфичными? Или – наоборот – какие элементы формы и содержания неотрывны от особенностей национального мироощущения, традиции, мировидения? Вопросов много, ответов на них почти нет. И поэтому, не отрицая важности осмысления проблемы интернационального в рамках советского искусства, представляется не менее важным выйти за эти границы. Тем более в современной ситуации, когда советское искусство действительно себя осознает – и осознается за рубежом – как неотъемлемое слагаемое мировой художественной цивилизации.

*Проблема Восток – Запад.* Одна из особенностей, обусловивших своеобразие феномена многонациональности нашего искусства, заключается в том, что здесь необычайно тесно соприкоснулись, вошли во взаимодействие культуры Востока и Запада. Именно поэтому советская искусствоведческая ориенталистика занимает свое особое место в общем искусствоведении. Благо, она имеет и значительные традиции, в частности, в музыкознании.

В музыке процесс взаимодействия культур Востока и Запада подчас оборачивается драматизмом в большей степени, чем в других видах искусства (я имею в виду создание профессионального творчества европейской традиции). При этом речь идет о серьезной переориентации мышления творца и восприятия слушателя, сформированных на основе закономерностей традиционного искусства. Не случайно именно в музыкальной сфере проблема чисто художественная перерастает в социальную: нужно ли вообще осваивать западную традицию народам Востока? Путь поисков в процессе взаимодействия – это уже ясно – не может быть декретирован.

Целый комплекс проблем связан с художественным развитием республик Советского Востока. Внимание ученых обращено к исследованию

самого традиционного искусства – народного и профессионального, его истории, его теоретических аспектов (характер каноничности, специфика элементов музыкального мышления, взаимодействие их с европейскими нормами и т. д.). Появился ряд теоретических и исторических работ. На местах, в научных институтах, консерваториях созданы подразделения (кафедры, отделы), специально занимающиеся музыкой Востока. Тем не менее белых пятен в этой области остается еще много, и поле деятельности открывается советским ученым большое. К сожалению, намечаются и тенденции преувеличения роли некоторых исторических факторов и явлений, нездоровое, с моей точки зрения, стремление подчеркнуть собственный приоритет даже в тех случаях, когда исторические данные не подтверждают авторские концепции. За всем этим проглядывает зачастую ложное, даже примитивное представление о престиже национальной культуры.

Стоит особо отметить работы по творчеству зарубежного Востока. Мне думается, что и в этой области все более отчетливо осознается невозможность разграничения культур советского Востока и зарубежного – в изучении истории, ряда теоретических проблем, самого художественного мышления и т.д. Видимо, сейчас важен этап накопления материала – исследования отдельных регионов и стран, что даст возможность достичь дальнейших глобальных обобщений.

И, наконец, последнее – по месту, но не по назначению: *о феномене советского искусства.*

Через три года после завершения этой статьи Советский Союз – следовательно, и наше искусство – отметят семьдесят лет своего существования. Что же за искусство мы создали за этот исторический период – не столь большой, если иметь в виду мировую историю, но и не столь малый по масштабам человеческой жизни? Что оно представляет с точки зрения интересующей нас проблемы? Простую сумму различных национальных культур, объединенных лишь государственными границами, или особый феномен многонациональной общности – объединение более высокого порядка? Есть ли вообще какие-либо основания о такой общности размышлять? Иначе говоря, идет ли речь об искусстве советского периода, то есть созданном в определенный исторический период, или о советском искусстве – явлении, обладающем чертами своеобразия? Это не игра терминами. В прояснении понятий заключен определенный смысл.

Обрисованная проблема, в сущности, пока не рассматривалась в искусствоведческой науке. Между тем подобный аспект – взгляд на советское искусство как на феномен многонациональной общности – правомерен, что я и попыталась показать на примере музыки. Отдаю себе отчет, что

вступаю на скользкий путь, но рискну. Итак, каковы основания для приведенной выше точки зрения? Что объединяет разные культуры в некое единство?

Оставляю за скобками общеизвестный факт государственной и идеологической общности и остановлюсь только на тех моментах, которые имеют непосредственное отношение к искусству. Общность ступеней развития – от XIX века к XX – эстетического сознания. Общность этапов становления профессионализма вплоть до последовательности освоения жанров. Общность эстетической позиции – опора на национальную традицию как устойчивый принцип творчества. Общность в отношении к эстетической модели – эволюция от русской классики XIX века к советской классике, далее к классике XX века и его новейшим тенденциям. Общность в обновлении взгляда на национальную традицию.

Самое интересное, однако, – проследить, как эти черты общности индивидуально обнаруживают себя в конкретной национальной культуре, что и составляет неизъяснимое обаяние лучших творений многонациональной советской музыки.

По ряду названных параметров общность обнаруживается не только в рамках музыкального искусства, но и других искусств. Например общим был рубеж, когда все виды творчества во всех республиках осознали себя в контексте современного художественного процесса (середина 1950-х – середина 1960-х годов). Историческим условием для всей страны стал XX съезд КПСС, положивший начало взлету общественного сознания, разрушению «железного занавеса».

Видимо, настала необходимость подойти к советскому искусству с двух точек зрения: рассматривая его как неотъемлемую часть мирового художественного процесса, и в то же время – как такую часть, которая обладает собственными индивидуальными чертами, – что и делает это искусство неповторимым, интересным и за рубежами нашей страны.

Таков основной круг проблем, который, как мне кажется, связан со сформулированной в заголовке темой. Естественно, в настоящих заметках я лишь обозначила их.

И в заключение – неожиданный вопрос. А нужно ли вообще задумываться сегодня над проблемами, о которых речь шла в этой статье? Не анахронизм ли – в период, когда земля осознается как «малая планета людей», когда мы начинаем понимать роль общечеловеческого фактора в жизнеспособности современной цивилизации? Но все это – с одной стороны. С другой же – мы являемся свидетелями настойчивого, нередко агрессивного утверждения национального самосознания. И не только у нас, где беспощадно обнажились тлевшие десятилетиями под спудом

идеологических догм издержки национальной политики, но и в устоявшейся, казалось бы, системе межнациональных отношений Европы (англичане – ирландцы, валлоны – фламандцы, баски – испанцы).

Нет, видимо, не только в нашей стране, но и на всей планете не иссякла потребность в утверждении собственного национального достоинства в рамках интернационализирующейся цивилизации. Нам, искусствоведам, предстоит еще немало открытий. И мы должны быть готовы к тому, чтобы встретить их во всеоружии современной науки.

*Советская музыка. 1989. № 5. С. 5–12*



## ЕЩЕ РАЗ О НАЦИОНАЛЬНОМ В МУЗЫКЕ, или ИСТОРИЯ ОДНОЙ ДИССЕРТАЦИИ (Воспоминания с элементами авторецензии)

В 1950 году я окончила фортепианный факультет Московской консерватории. Вполне удовлетворенная своим красным дипломом, попросила распределить меня в город, близкий к Москве, где жили мои родители. Меня распределили в Тульскую филармонию, и я честно готовилась туда ехать. Но судьба распорядилась иначе. Примерно в это же время на кафедре марксизма появился новый преподаватель философии, В.К. Скатерщиков, – фронтовик, молодой, с живым, незашоренным идеологическими догмами умом, интересующийся искусством и людьми искусства.

Он сразу привлек к себе студентов, уставших от прежних преподавателей, «коммунистов 1917 года», философской «библией» которых был Краткий курс истории ВКП(б), особенно его четвертая глава<sup>1</sup>. Молодой энергичный педагог быстро организовал эстетический кружок, в котором я стала одним из самых активных членов. Меня еще в школе интересовали проблемы культуры, самых разных ее областей. Во многом это объяснялось влиянием приоритетной в семье гуманитарной традиции, которую я незаметно для себя впитывала с детства. Я даже серьезно подумывала о поступлении в ИФЛИ по приезду в Москву, хотя не очень ясно представляла, что скрывается за этой, столь привлекательной для меня аббревиатурой.

Участие в эстетическом кружке вновь взбудоражило меня, напомнив о прежних увлечениях. Появился и змей-искуситель, преподаватель

<sup>1</sup> Краткий курс истории ВКП(б) [1938]. М. 1945. Гл. IV: Большевики и большевики в период стальной реакции. Оформление большевиков в самостоятельную марксистскую партию. Эта глава была написана И.В. Сталиным.

эстетики Г.З. Апресян, который настойчиво уговаривал меня поступать в аспирантуру по специальности «Марксистско-ленинская эстетика», открытой в консерватории, хотя я тогда еще не знала, что за три года там не была не только не защищена, но и не написана ни одна диссертация. Аспирантура для первых аспирантов оказалась средством продвижения своей партийной карьеры. Один из них стал инструктором ЦК ВКП(б), другой – руководящим работником в горкоме партии, кто-то – сотрудником Министерства культуры и т. д.

Мой научный руководитель, Г.З. Апресян, предложил мне тему, посвященную проблеме национальных особенностей музыки. Тема была выбрана точно. Пересказывать содержание диссертации я, естественно, не собираюсь, но считаю необходимым кратко остановиться на тех понятиях, которые для меня были наиболее важными. Именно они, особенно два из них, оставались в те годы почти не исследованными, и моя позиция по этим понятиям сыграла свою роль в событиях, сопутствующих защите диссертации.

До того проблемами национальной специфики музыкального искусства в интересующем меня аспекте никто практически не занимался. В статье «Национальное и интернациональное» называлась единственная работа И.В. Нестьева «Заметки о национальной специфике музыки». Между тем проблема с годами становилась все более актуальной. На это указывала музыкальная практика.

Уже с 1930-х годов советская музыкальная культура начинала раскрывать свои национальные богатства. Именно в это время состоялись премьеры произведений А. Хачатуряна; на сцене Большого театра были показаны классические оперы грузинских, азербайджанских композиторов, первые оперные произведения композиторов других республик. Декады национального искусства следовали одна за другой. С успехом выступали фольклорные ансамбли, раскрывая перед слушателями своеобразие музыкального мышления, мир чувствований народов, тот мир, из которого предстояло в идеале создать образ человека новой – социалистической – формации.

В эйфории, возникавшей по мере открытия новых музыкальных миров, осознания потенциальных возможностей для рождения нового феномена, который в одной из своих статей я определила как многонациональное единство советской музыки, не вполне осознавались те проблемы, которые стояли на пути создания реального единства таких разных музыкальных культур. Я тоже одно время была подвержена иллюзии, что такое единство возможно, хотя понимала, что многие проблемы не решены, а просто загнаны вглубь. Лишь занявшись вплотную диссертацией,

в полной мере осознала сложность избранной темы. Предстояло начинать с уточнения базового понятия – нации.

Попытки определить признаки, которые отличают одну нацию от другой, неоднократно предпринимались в ряде статей. К сожалению, они сводились к перечню отдельных черт характера того или иного народа, что не давало представления о нации в целом. Тем более такой подход не объяснял своеобразия национального искусства.

Основные дискуссии по этому вопросу развернулись в 1960–1970-е годы. Их итоги были подведены редакционной статьей журнала «Вопросы истории» (1970, № 8). Тем не менее споры продолжались. В дискуссию включилось новое понятие «этнос», разрабатывавшееся, в частности, в работах Ю. Бромлея.

Примечательно при этом, что все признаки нации, которые приводились в разных статьях этого времени, как правило, не выходили за пределы определения нации, данного И.В. Сталиным в его ранней работе «Марксизм и национальный вопрос», вышедшей в 1913 году. В ней он указывал те обязательные слагаемые, которые, как он считал, дают основание определить ту или иную общность людей как нацию. Эти признаки – общность территории, общность языка, общность психического склада, выражающегося в общности культуры.

Хотелось бы сразу обозначить особое значение последней общности – психического склада – для определения своеобразия нации и, в частности, самобытности ее культуры.

К сожалению, в проходивших дискуссиях, вообще в трудах, теоретически осмысливающих национальную проблематику, опыт искусства, художественного сознания, как правило, не учитывался, находился на периферии исследовательских интересов. Между тем именно психический склад, который ярче всего выражается через искусство, с особой наглядностью позволяет ощутить специфические черты той или иной нации.

Поскольку материалом моей диссертации было одно из искусств – музыка – значение категории психического склада стало для меня определяющим. Самым трудным оказалась попытка вербализовать его смысл. По моим представлениям, это понятие включало в себя внутренний мир человека, особенности эмоционального восприятия действительности, в котором чувственное восприятие является одним из главных компонентов, а также формы переживания событий, сопутствующих жизни человека. Они все в той или иной степени связаны с психическим складом личности и неизбежно окрашены национальным колоритом.

В литературе предпринимались попытки уточнить смысл национального своеобразия такими понятиями, как мировоззрение, картина мира. Мне ближе всего оказалось понятие «миросозерцание». Оно использовано С. Довлатовым в споре с редактором одного из журналов. «У меня нет мировоззрения, – сказал Довлатов. – У меня есть миросозерцание».

Это понятие, в отличие от мировоззрения, не содержит потенциальной возможности включать элементы идеологии в содержание и оценку произведения искусства. Я попытаюсь двумя примерами аргументировать свое утверждение о важности психического склада для понимания специфики национального мышления.

Так, не случайно именно в Германии родилась классическая философская школа, философски насыщенное искусство Баха, окончательно оформилась как цикл классическая симфония. Как не случайно и то, что родиной импрессионизма, роскошного в своей красочности оркестра Берлиоза, стала Франция. Такие примеры, как я считаю, ярче дают представление о приоритетах национального сознания, чем перечисление отдельных черт характера народа. Мой вывод: трудноуловимый для словесного определения психический склад нации точнее всего может быть выявлен через различия в области художественного творчества.

Вторая сложная проблема, с которой пришлось столкнуться, было определение эстетического и идеологического характера создаваемой советской культуры.

Отказ от идеи интернационализации культуры сразу же после победы революции потребовал от нового государства выработки концепции, которая, с одной стороны, указывала на многонациональность культуры, с другой, – подчеркивала ее вписанность в политическую и идеологическую структуру государства. Такое определение дал Сталин в своем выступлении на XVI съезде ВКП(б): «Что такое национальная культура при диктатуре пролетариата? Социалистическая по своему содержанию и национальная по форме культура, имеющая своей целью воспитать массы в духе интернационализма и укрепить диктатуру пролетариата»<sup>1</sup>. Об этом подробнее идет речь в статье «Проблема национального и интернационального». Здесь она вновь затронута, так как моя точка зрения по этому вопросу сыграла немаловажную роль в судьбе диссертации.

Ярко выраженный политический и функциональный аспекты (культура как средство идеологического воспитания) меня не интересовали. Для меня важна была первая половина этого определения, догматически

<sup>1</sup> Сталин И.В. Марксизм и национально-колониальный вопрос. Сборник избранных статей и речей. М., 1939. С. 249.

воспринятая как руководящее указание для всех видов идеологической деятельности и прежде всего для искусства. С позиций эстетического аспекта проблемы национального это означало одно – содержание в искусстве интернационально, форма – национальна. Логика казалась бесспорной: искусство – часть культуры. Справедливое для целого – справедливо и для его части. Так принцип «социалистическое содержание – национальная форма» стал на долгие годы определяющим при оценке произведений, творчества композиторов. При этом не принималась во внимание особенность взаимоотношений категорий «содержание» и «форма» в музыкальном искусстве. Не учитывалось, что содержание произведений искусства интернационально, так как выражает чувства общечеловеческие (любовь, страдание, ненависть и т.д.), но и национально, ибо отражает специфический – национальный – характер переживания этих общечеловеческих ситуаций. Форма же, со своей стороны, отнюдь не только национальна, ибо в ней выражены некоторые общие закономерности, присущие музыке как искусству, развивающемуся во времени, ориентированному на слуховое восприятие, искусству, не имеющему аналога в реальном мире. Эти общие закономерности, выработанные за столетия и в европейской и в неевропейской традиции, могут действительно рассматриваться как интернациональные. Именно поэтому по отношению к музыке в большей мере, чем по отношению к другим видам искусства, справедливо и более точно было бы употреблять такие понятия, как национальные особенности, национальное своеобразие, а не формулу «социалистическое содержание и национальная форма».

Напомню, кстати, еще раз, что Сталин, определяя государственную формулу национального, писал о национальной культуре, а не об искусстве.

Выдвигая и по возможности аргументируя свою мысль о сущности советского национального искусства, я отнюдь не предполагала, что совершаю какое-то открытие. Мысль казалось ясной и вряд ли способной вызвать серьезные возражения. И реакция на нее для меня оказалась неожиданной.

На эстетику как науку сталинское определение национальной культуры никак не повлияло. На практике – идеологический, угрожающий для творчества аспект сталинской формулы первыми особенно остро ощутили на себе композиторы молодых национальных республик, которых не только резко критиковали, но и подвергали дискриминации за отсутствие в их произведениях очевидных на слух национальных интонаций или иных средств выразительности, то есть «национальной формы».

Тем не менее с появлением первых ярких произведений разных жанров, созданных композиторами национальных республик (Закавказья, Татарии и других, я действительно поверила, что главным достижением советской власти в области музыкального искусства стал рождающийся феномен его единства. Одна из моих статей так и называлась «Многонациональное единство советской музыки как исторический процесс». Правда, вера в то, что такое единство действительно рождается на наших глазах, не мешало мне видеть и разительные противоречия этого процесса. В статьях на эту тему неоднократно отмечалось, что при упорно насаждаемой единой форме профессионализма – европейской традиции через русский опыт – многие проблемы, в частности музыкального искусства народов Востока, не столько решались, сколько создавали иллюзию решения. Нужно было некоторое время, внимательное знакомство с самими национальными культурами, конкретными произведениями, чтобы от этой иллюзии окончательно отказаться. Как показала творческая практика и реальные завоевания композиторов республик, путь единой насаждаемой музыкально-эстетической модели оказался не самым продуктивным. Необходимо было учитывать и сложившиеся национальные традиции. Только так рождались не только интересные, но новаторские творения. Это доказали широко известные теперь произведения А. Тертеряна, Ф. Бахора, Г. Канчели и ряда других композиторов.

Я остановилась только на двух принципиальных для меня идеях своей диссертации, которые привлекли внимание к ней – и позитивное и негативное – и которые впоследствии сказались на некоторых, смею сказать, нестандартных особенностях защиты диссертации.

Однако прежде чем приступить к изложению многоступенчатого процесса самой защиты стоит напомнить, что в заголовке этих воспоминаний упомянуто об элементах авторецензии.

Жанр авторецензии, насколько мне известно, представлен в литературоведении и вообще в искусствоведении только у Н.Г. Чернышевского. Он так и не был востребован. В своей статье «Авторецензия» на собственную книгу «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский так объясняет допущенные им ошибки и «опущения», отвечая на замечания рецензента: книга писалась, когда в авторе «совершался процесс развития выводимых им мыслей, когда они еще не достигли полной, всесторонней, установившейся систематичности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. (Авторецензия). СПб., 1855. С. 8.

Думаю, что подобное замечание я с полным правом могу отнести и к своей диссертации.

Я была неопытным автором. Диссертация стала не только моим первым научным трудом, но и первым опытом в области литературной работы вообще. До того было лишь школьное сочинение на выпускном экзамене. Дневников я не писала: казалось, что «мысль изреченная есть ложь». Рука не тянулась к перу, перо к бумаге. Поэтому допускаю, что недостаточно основательно аргументировала свои выводы. И придаться к ним, тогда достаточно радикальным и, возможно, спорным, было нетрудно. При первом приближении к теме мысли, наблюдения и возникавшие идеи захлестывают. Тем более, когда нет еще опыта их строгой систематизации и основательного обоснования. Это касается, как мне кажется, в первую очередь проблематики, связанной со значением психического склада нации для определения национальных особенностей и роли художественного творчества в этом процессе. Имело значение и то, что, как отмечалось, моя диссертация была первой – или одной из первых – в советском музыкознании, посвященной сложным вопросам становления советского многонационального искусства, которое само искало формы своей самореализации, свое место в мировой музыкальной культуре. Но внимание критиков привлекла в ту пору прежде всего мысль о неприменимости сталинской формулы о социалистическом содержании и национальной форме советской культуры – к искусству. Что, впрочем, и следовало ожидать.

Основные замечания и сомнения, которые возникали в связи с некоторыми положениям диссертации, стали высказываться начиная с 1960-х годов, то есть почти через десять лет после завершения самой работы. Только тогда я смогла впервые опубликовать ее основные положения. К этому времени стали появляться и другие работы, так что в значительной мере новизна высказанных мною мыслей была утеряна. Причины столь поздней публикации станут понятны из последующего изложения. Они объяснялись цепью драматических событий, которые повлияли на появление самой диссертации и на ее защиту.

Однако, как оказалось, диссертация, даже неопубликованная, не осталась незамеченной. В конце 1950-х годов в журнале «Коммунист» появилась статья А. Егорова «О национальном своеобразии (не форме) искусства». Как я поняла из ее содержания и некоторых приводимых примеров, в частности музыкальных, моя диссертация не прошла мимо внимания автора. Появилась в начале 1960-х годов и статья в газете «Советское искусство», в которой моя попытка на примере искусства Германии и Франции обосновать особое значение психического склада для понимания

национального своеобразия культуры, стало основанием для обвинения меня в расизме.

После статьи в «Коммунисте», партийном органе, сталинская формула, казалось, потеряла значительную часть своей неуязвимости. Однако в конце 1960-х годов я смогла убедиться, что она, тем не менее, жила и процветала, что во всех диссертациях, посвященных национальной проблематике, защищаемых в Академии общественных наук, в скобках называются фамилии «еретиков», на нее посягнувших, – Н. Шахназаровой и С. Бородина, с которым мне так и не довелось познакомиться.

Много позднее, оппонировав как-то в этой Академии одну из диссертаций, связанную с национальной проблематикой, я не удержалась и напомнила, что первым в этом списке «еретиков» следовало бы все же назвать А. Егорова как автора памятной статьи в «Коммунисте». Эта реплика имела неожиданные последствия. Как оказалось, ректор Академии вызывал после защиты председателя диссертационного совета, обеспокоенный тем, что во время защиты упоминалась фамилия Егорова. Он к этому времени стал фигурой, даже упоминание которой вне идеологического контекста считалось недопустимым. Одна из сидевших тогда на защите аспиранток шепотом призналась мне, что все они критикуют меня за то, что говорит обо мне их профессор Г. Ломидзе. Я посоветовала ей критиковать меня за то, что говорю я, а не за то, что говорит обо мне Г. Ломидзе.

Диссертацию – первую с момента создания аспирантуры – я закончила в конце 1953 года, удивив и кафедру марксизма и руководство консерватории самым этим фактом, однако поставив их и в затруднительное положение.

Видимо, создавая аспирантуру идеологического профиля, никто не задумался над тем, где будут защищаться аспиранты. Эстетика входит в состав философских наук, и диссертации должны защищаться в специализированных Диссертационных советах по философии. Однако консерватория такого совета не имела и, следовательно, принимать мою диссертацию к защите не имела права. Вопрос повис в воздухе. Впрочем, был простой выход из положения. Право присуждения философской степени имел ГИТИС, который находился в двух шагах от консерватории. Нужно было только связаться с ректором ГИТИСа, и проблема была бы решена.

Однако в течение всего 1954 года у заведующего кафедрой времени на это не нашлось. Меня это травмировало, но не удивляло. С приходом Скатерщикова противопоставление между старшим и более молодым поколением обострилось. Я в этой ситуации была явно «не своя», и поддержки руководства кафедры мне ждать было бесполезно.



Обострило ситуацию и мое участие в обсуждении материалов диссертации одного из предшественников-аспирантов, по поводу которых мною было высказано много критических замечаний. Реакция его была неожиданной, и я не могла ее не оценить. Уже после защиты, в узком кругу он так охарактеризовал мои замечания: «маленькая, а наглая».

Он сам, видимо, не осознал, насколько был прав. То, что я маленькая, видно невооруженным глазом. С.С. Скребков так и говорил про меня:

– Какая Вы наона, Вы секунда!

А наглость заключалась в том, что я посмела публично выявить научную беспомощность автора, представившего материал, – человека, который уже считал себя одним из ответственных сотрудников Московского городского комитета партии. Что вскоре и случилось.

Здесь я хотела бы на время отступить от основной темы, так как мне пришлось еще дважды встречаться с ним, уже как с партийным руководителем. Не помню, по какому поводу я была приглашена к нему в горком партии. Видимо, было что-то, связанное с Институтом, где я в ту пору уже работала. И не помню, почему речь зашла о Тринадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича. Я спросила его как партийного руководителя – как могло получиться, что после триумфальной премьеры 1962 года симфония не только ни разу не исполнялась, что о ней нет и слова в печати, как будто ее не было вообще. Его ответ меня потряс:

– Вдруг кто-то включит радио во время исполнения симфонии с середины, а там звучат слова: «Бей жидов, спасай Россию». Каково это?

Я на секунду даже растерялась. Придя в себя, ответила, что такое может случиться, если передавать по радио даже работы В.И. Ленина. Там тоже есть много интересного. Такой вариант ему явно не приходил в голову. Комментария не последовало.

Третья встреча открыла мне его уже как опытного партийного чиновника. Должны были состояться перевыборы Правления Московского Союза композиторов, куда входила и я. Процедура такого процесса была тщательно отработана. Список предлагаемых партийным бюро кандидатов сперва выносился на утверждение партийной группы съезда и после этого на общее собрание. Партийная группа собралась в Малом зале Дома композиторов. Я, близорукая, как всегда, сидела в первых рядах и не видела всех, сидящих сзади. После того как был опубликован список, неожиданно раздался голос Шостаковича:

– Почему нет в списке фамилии Шахназаровой?

Президиум заволновался, растерялся.

– Ведь она же была в списке!

Вопросом Шостаковича не менее была удивлена и я. Ведь я не была даже знакома с ним. Откуда возник этот вопрос? Наконец председатель нашелся, сказал:

– Она же была. Наверное, пропустила машинистка.

И меня включили в список.

После собрания многие интересовались, почему меня выдвинул Шостакович. Но я ничего не могла объяснить. Кто-то высказал предположение, что ему могли подсказать мою кандидатуру. Что было похоже на правду.

Как мне потом удалось выяснить, моя кандидатура действительно сначала была в списке. Но уже после партийного бюро его смотрел мой давний «знакомый», проверял, те ли кандидатуры выдвинуты и, увидев мою фамилию, видимо, решил, что эту «наглость» надо пресечь. И вычеркнул – сам ли или кто-то по его рекомендации, – не знаю. Ни он, ни тем более я не ожидали вмешательства Шостаковича и последовавшего за этим конфуза президиума.

Между тем моя диссертация так и лежала без всяких перспектив на защиту. К концу первого полугодия 1954 года мне был преподнесен еще один сюрприз. Со второго курса аспирантуры я работала в консерватории на полставки – вела курсы эстетики и философии для студентов-иностранцев (где, кстати, учился и Н. Гяуров. У него тоже был конфликт с кафедрой марксизма. Но это особая история, о которой, надеюсь, он быстро забыл, так как через несколько месяцев выиграл Гран-при на престижном конкурсе вокалистов в Париже).

Однако по окончании полугодия зав. кафедрой с фальшивым сожалением объявил мне, что для меня ставки больше не будет, но «благородно» согласился оформить уход с конца года. Но для меня все это уже не имело значения. Я уходила в пустоту. Коллеги уговаривали меня обратиться к Свешникову как к ректору консерватории, но я и не думала этого делать. Я-то знала, что дело не в ставке, а во мне.

Понимая, в каком положении я оказалась, один из моих коллег уговорил меня пойти к нему старшим инспектором Отдела музыкальных учебных заведений Министерства культуры РСФСР, которым он тогда заведовал.

Здесь вновь мне хочется сделать небольшую вставку, чтобы поделиться впечатлениями от краткого пребывания на аппаратной работе, – впечатлениями, с моей точки зрения, достаточно колоритными.

Любое министерство для меня – последнее место, где я хотела бы работать. Но мой коллега понимал, что идти мне некуда, а остаться без работы я не могла. Так я попала в государственную структуру,

что позволило узнать интересные детали управления нашей культурой в те годы.

Чего стоила одна фраза зам. министра культуры в ответ на замечание, что она не является специалистом в области музыки и не знает многих ее проблем:

– Я не специалист в области музыки, но я специалист в области государственного строительства.

За полгода работы в министерстве мне стали ясны рычаги управления нашей культурой такими специалистами «в области государственного строительства».

В первую же неделю меня послали в командировку с большой комиссией в Саратов. В министерстве уже давно было известно, что директора консерватории Заливухина надо снимать. Меня как нового старшего инспектора представили директору. Представьте мое, мягко выражаясь, удивление, когда он отвел меня в сторонку, тут же предложив три должности в Саратовской консерватории – специальное фортепиано, философию и эстетику. По возвращении в гостиницу я откровенно выразила своему начальству возмущение подобным цинизмом.

– Ничего, – ответил он спокойно, – ты еще не такое увидишь.

И, к сожалению, оказался прав.

При подготовке приказа по итогам командировки я сразу предложила первым пунктом записать: «снять Заливухина». Мне было сказано, что некого назначить.

– Тогда напишите: назначить кого-то и. о. Иначе вы искать не будете, – сказала я.

– Вот походи и скажи это начальнику Управления. Ты – новый человек, тебе виднее.

Я пошла и была встречена с искренним удивлением. Оказалось, нарушила закон административной иерархии, пришла по своей инициативе, не согласовав с начальством, которое тут же было вызвано. Вопрос о Заливухине так и не был решен, но зато я узнала, что такое иерархия чинов и как она оценивалась в министерстве.

К этому эпизоду я отнеслась с юмором. К другому – с гневом.

Через несколько дней после приезда из Саратова в министерство, оказывается, пришла «телега» с жалобой на необъективную работу комиссии. Особенно отмечалось пристрастное отношение Шахназаровой к «лицам особой национальности» при оценке их работы. Услышав это, я открыто высказала зам. министра все, что думаю об антисемитизме, черносотенстве и о директоре Саратовской консерватории, который в первую же минуту знакомства предлагал мне работу сразу на трех кафедрах.

Видимо, я побледнела, так как меня стали успокаивать, предлагать стакан воды и т. д.

Напомню, что это происходило в 1954 году, когда бациллы «дела о космополитах» еще витали в воздухе.

К несчастью для здоровья, но к счастью для своей последующей работы я через полгода вынуждена была уйти из министерства, хотя не могу пожаловаться на какое-либо проявление неуважения или неудовольствия моей работой. Но ситуация с Заливухиным окончилась комически. Через несколько лет, во время антракта одного из концертов в Большом зале консерватории, слышу, как кто-то громко окликает меня из амфитеатра. Это был мой бывший шеф.

– Нона, – кричал он, – Заливухина сняли!

Я могла только расхохотаться, по достоинству оценив оперативность работы министерства.

Во время моей работы в министерстве Лиана Генина, моя подруга, озабоченная ситуацией с лежащей без движения диссертацией, решила сообщить об этом своему научному руководителю в аспирантуре, Б.М. Ярустовскому, который, заведя сектором музыки в ЦК ВКП(б), одновременно вел аспирантов в консерватории. Ярустовский попросил принести ему диссертацию, а по прочтении встретился со мной в консерватории и посоветовал от своего имени обратиться в министерство высшего образования.

Мне показалось, что Ярустовский несколько преувеличивал свое значение. В министерстве мне сказали:

– Ну и что, что от Ярустовского? А мы не знаем, куда посылать. Пошлем на философский факультет МГУ. Если они не примут, не знаем, куда послать.

К счастью, на кафедре философии диссертацию приняли к обсуждению. Как мне стало известно, главным предметом дискуссии был вопрос о моей критике формулы «социалистическое содержание, национальная форма» применительно к искусству. Долго решали, ревизую я Сталина или, наоборот, развиваю его идеи. Наконец приняли соломоново решение: поскольку Сталин уже умер (обсуждение происходило в начале 1955 года), считать эту критику развитием его идеи и рекомендовать диссертацию к защите.

Казалось, вопрос о защите наконец был решен, но неожиданно возникло новое препятствие: в кандидатском минимуме, который я сдавала в консерватории, не было истории философии, и ее предстояло срочно сдать. Я еще работала в министерстве, рабочий день с 9 до 18 часов, отпуска мне пока не полагалось (прошло всего полгода). Оставалось одно –

надеяться на милость начальства. Мне пошли навстречу и дали в счет будущего месячный отпуск. За это время предстояло подготовиться к экзамену по истории философии: от античности – до Маркса.

Я понимала, как меня воспримут на экзамене в МГУ, – пианистка, окончившая какую-то подозрительную аспирантуру. Поэтому готовилась по первоисточникам, исписав несколько тетрадей конспектов. Просмотрела и учебники. Их тогда было два основных – трехтомник Г. Александрова, незадолго до того уволенного из ЦК, подвергнутого критике за идеологические ошибки (студенты называли этот учебник «серая лошадь» за цвет его обложки) и созданный макет нового учебника, еще только проходивший обсуждение (его называли «красный осел», – что вполне отражало его содержание).

Здесь я позволю себе еще одно небольшое отступление, чтобы рассказать о том, как проходил экзамен. Как оказалось, в нем была задействована некая интрига, в которую я, не подозревая, оказалась вовлечена. Экзамен принимал профессор МГУ М.А. Дынник, фигура в те годы известная, и более молодой сотрудник, фамилии которого я не знала. Время для подготовки мне не дали, отвечать пришлось сразу. Из трех вопросов билета помню только первый – «Гераклит». Но самое интересное началось после ответов на все три вопроса.

Во все время экзамена Дынник молчал. Но молодой член комиссии начал с дополнительных вопросов: занималась ли я по учебникам, в ответ я показала ему все конспекты первоисточников.

– А читали ли Вы учебники и какие?

Ответила, что читала учебник Александрова.

– А новый макет?

– Тоже, но это неважно, – имея в виду явную слабость его научного содержания. Он неожиданно оживился.

– Вы неважно читали или неважный учебник?

Я честно ответила, что неважный учебник, и на его настойчивый вопрос попыталась объяснить, в чем вижу его недостатки. Уже в середине задаваемых вопросов, обратив внимание на то, что М. Дынник продолжал молчать, я почувствовала, что в их направленности есть какой-то подтекст, но разгадать его не могла. В конце концов, получив свою пятерку, помчалась сообщить о результатах экзамена лаборанту кафедры, который очень переживал за меня, и поделилась с ним своими ощущениями от экзамена.

– Эх, Нона, – ответил он мне, – откройте первую страницу макета.

Я его открываю, а там крупным шрифтом: «Ответственный редактор тома М.А. Дынник».

Не знаю, зачем нужно было разыгрывать этот спектакль молодому члену комиссии, но благородство и объективность М. Дынника оценила в полной мере.

Примечательно, что в эти же дни, встретив меня в консерватории, зав. кафедрой сказал, что может договориться о защите в ГИТИСе.

– Спасибо, я уже защищаюсь в МГУ, – не без злорадства ответила я.

Позже я узнала, что аспирантка, закончившая диссертацию после меня, сразу же защитила ее и именно в ГИТИСе.

Сдав экзамен, я была уверена, что все препятствия к защите преодолены. Действительно защита была назначена на 6 мая. К этому времени, еще в начале апреля, мой отпуск окончился. Предстояло напрячь все силы, чтобы подготовиться к защите. Оппонентами были назначены В.А. Васина-Гроссман и В.К. Скатерщиков.

А 15 апреля я вернулась с работы с высокой температурой и в течение двух недель врачи не смогли ни поставить диагноз, ни сбить температуру. Защита опять «уплывала» от меня. Спасла положение сестра моей матери, врач. Она предложила сбить мне температуру хоть немного и поехать на защиту.

Так и сделали.

Как я выглядела, как проходила защита, какие были выступления – странно, но здесь в памяти белое пятно. Зато помню, как после защиты мы с отцом, который меня сопровождал, и двумя подругами перешли Тверскую (философский факультет находился на Моховой), зашли в магазин «Российские вина» и прямо у окна отметили защиту шампанским.

На следующий день меня забрали в больницу. Не буду вспоминать всех длительных деталей медицинских обследований, но в результате я оказалась в специализированной больнице с диагнозом «туберкулезный менингит».

Те, кто когда-либо слышал об этой болезни, знал, что до 1950 года она вообще не лечилась, у нас не было соответствующих препаратов. Мне повезло. К тому времени, когда я заболела, уже появилось необходимое лекарство и в нашей стране. Тем не менее я вышла из строя на девять месяцев с первой группой инвалидности на два года, без права быть занятой на работе, особенно – умственной.

Моя болезнь произвела сильное впечатление на моих коллег, могу сказать об этом без ложной скромности. Об этом свидетельствуют письма, которые я получала, попытки как-то помочь по возможности. Неожиданно в больницу прислал короткую, но теплую записку Ярустовский, который видел меня всего пять минут. Но особенно поразил меня С.С. Богатырев.

Консерваторцы моего поколения помнят этого строгого декана теоретико-композиторского факультета. Человек с лицом, словно вырезанным из дерева и неспособным улыбаться, всегда с чуть нахмуренными бровями и умным взглядом из-под пенсне. Я не была с ним знакома, никогда не соприкасалась, хотя одно соприкосновение, если можно так сказать, было.

Когда я училась на фортепианном факультете, на третьем курсе (это был 1949 год) пришлось сдавать экзамен по инструментовке. Только я села к столу, в класс вошел Богатырев. Сразу чуть напрягся Ю.А. Фортунатов, принимавший экзамен, а у меня вообще сжалось сердце. Богатырев молча просидел весь экзамен и также молча прошел мимо меня в коридоре. Когда я вошла в класс за зачеткой, Фортунатов воскликнул:

– Ну и поставила ты свечку!

Я стояла растерянная, не зная, хорошо это или плохо. Оказалось, хорошо, и Богатырев даже сказал несколько одобрительных слов в мой адрес.

Через семь лет, когда я после болезни зашла в консерваторию, встретила его в вестибюле с кем-то беседующим. Увидев меня, он прервал беседу и обратился ко мне:

– Говорят, Вы тяжело болели?

Я, удивленная, что он меня еще помнит, сказала:

– Да.

– Но я Вас такой цветущей не припомню.

Ошеломленная тем, что помнит даже как я выглядела, начала глупо оправдываться тяжестью заболевания. Он мужественно выслушал мой бред и сказал:

– От этого редко кто поправляется.

И я ушла, чувствуя себя глубоко виноватой за свой «цветущий» вид.

Первые пять – шесть месяцев после выхода из больницы я постепенно приходила в себя. Начинала думать, как быть дальше. И вдруг, как ответ на мои колебания ко мне приходит заведующая книжной редакцией Музгиза Т.А. Лебедева и уговаривает поступить к ним на работу старшим редактором. Мои возражения о первой группе инвалидности отмела («в отделе кадров на это закроют глаза»), а мне были обещаны особые льготные условия.

Я недолго колебалась, хотя шла на явную авантюру, небезопасную для здоровья, но сидеть без дела и переживать случившееся просто не могла. Врачи на первой же консультации были в легком ступоре, узнав, что работа умственная, но в конце концов решились пойти на эксперимент, дав соответствующие указания.

Тот, кто работал в издательстве, знает, что это своего рода конвейер. Обещанные льготы были забыты через несколько дней. План требовал своего. И работа шла в обычном темпе.

О диссертации я не думала – еще не хватало сил, чтобы готовить текст к публикации. И продолжала работать в издательстве с удовольствием – мне нравилось помогать выходу новых книг. Работа эта многому меня научила, познакомила с разными авторами и с разными индивидуальностями, их отношением к работе, что тоже было материалом для наблюдений и выводов. Некоторые из отредактированных мною изданий были мне особенно интересны – например первая книга, которую я отредактировала, «Английский балет» Н. Ренэ, познакомила меня с Марго Фонтейн, замечательной английской балериной, о которой, как и вообще об английском балете, я ничего не знала. Много в профессиональном отношении мне дала книга Н. Николаевой «Симфонии П.И. Чайковского», огромное удовольствие доставила работа над книгой Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры», которая в те годы проходила непросто – уж слишком необычен был ее стиль, живость и непосредственность изложения для литературы тех лет. К.А. Фортунатов, тогда директор издательства, перед подписанием сигнала, держа ручку в руке, спросил меня:

– Ну как, подписывать?

Я ему ответила, что журнал «Советская музыка» выйдет через два месяца, и мы это время можем жить спокойно. Нам не давали на книгу тираж более десяти тысяч. Но книга Нейгауза сразу же имела такой успех, что через несколько месяцев Главлит предложил переиздание с тиражом в 40000 экземпляров.

Однако, не скрою, горжусь и считаю главным своим достижением на редакторском поприще издание серии «Памятники музыкально-эстетической мысли» в шести томах, подготовленное по инициативе и при активном участии В.П. Шестакова. Заключительные два тома «Музыкальная эстетика Германии XIX века», подготовленные в этой же серии А.В. Михайловым, вышли позже. Особенно выделялся своей научной значимостью том «Античная музыкальная эстетика», подготовленный А.Ф. Лосевым. Благодаря работе над ней мне посчастливилось познакомиться с самим Лосевым и его милой женой А.А. Тахо-Годи.

Редактировать пришлось значительное количество книг самой разной тематики и разных жанров. Однако моя редакторская деятельность прекратилась внезапно и неожиданно. 9 февраля 1960 года в издательство позвонил Б.М. Ярустовский, тогда директор Института истории искусств,



занявший этот пост после смерти И.Э. Грабаря, и предложил на следующий же день принести документы для оформления меня сотрудником сектора эстетики института.

Я была в полной растерянности. Мне никогда в голову даже не приходила мысль о работе в институте. Я мало что о нем знала, и он был поэтому вне сферы моих интересов.

Т.А. Лебедева, которая присутствовала при разговоре, сразу отмела все мои колебания:

– О чем ты думаешь? Об этом можно только мечтать!

На мои робкие возражения, что за мной еще числится ряд работ, возразила, что все можно доработать потом. Нужно срочно соглашаться.

Руководство издательства не было столь бескорыстно по отношению к моей судьбе. К.К. Саква, с которым я с удовольствием работала как с главным редактором, став директором издательства, усиленно отговаривал меня от перехода в институт. Предложил должность главного редактора, при этом, однако, оглядев меня оценивающим взглядом, добавил:

– Правда, солидности в Вас нет и никогда не будет, но для дела это не важно.

Я поблагодарила его за столь объективную оценку моей внешности и за весьма заманчивое предложение, но все-таки сдала документы в институт.

Так я стала сотрудником Института – сперва сектора эстетики, а с 1968 года – сектора музыки. Вместе со мной Ярустовский пригласил мощный десант – В. Конен, М. Сабину и И. Нестьева. Я, видимо, попала в эту солидную компанию только потому, что необходима была в тематике института национальная проблематика.

Для меня началась новая, самая значительная страница жизни, которая определила практически все ее стороны. Здесь, в секторе эстетики, через 10 лет после написания и утверждения к защите мой кандидатской диссертации, я наконец смогла опубликовать ее краткий вариант в серии «Вопросы эстетики», которая вышла двумя изданиями. К этому времени, как я уже отмечала, стали появляться и другие работы, посвященные проблемам национального в искусстве и в музыке, и элемент новизны, который в ней был, оказался, в значительной мере, утерян.

Удивительно однако, что из ряда республик и до сих пор до меня доходят сведения, что не только более поздние работы по национальной тематике, но и эта, первая, находится в поле зрения музыковедов, ею занимающихся.

История с моей диссертацией не является единственным примером того, как защиты диссертаций задерживаются по личным или идеологическим причинам. На моей памяти пример беспрецедентной по цинизму истории с докторской диссертацией известного и уважаемого ученого, искусствоведа, воспитавшего не одно поколение учеников, уже кандидатов и докторов наук в МГУ и в Институте истории искусств (ныне Государственного института искусствознания), Г. А. Недошивина. В течение двух лет Президиум ВАКа не утверждал его диссертацию, так как единственным представителем искусствоведческих дисциплин в Президиуме был искусствовед В.С. Кеменов, который питал неприязнь к Г.А. Недошивину по личным и идеологическим мотивам. И сломать его сопротивление оказалось в то время и в той ситуации практически невозможным – слишком сильны были его номенклатурные позиции.

В моем случае, казалось бы, значительную роль играли приводящие обстоятельства, в частности, длительная болезнь. Но их могло не быть, если бы не идеологическая зомбированность руководства кафедры марксизма Московской консерватории, мелкая мстительность по отношению к талантливому молодому педагогу, сумевшему внести свежую струю в комплекс наук догматизированной философии, ориентированной главным образом на четвертую главу Краткого курса истории ВКП(б), написанную Сталиным. С В.К. Скатерщиковым справиться было труднее.

Со мной, его сторонницей, разделявшей его методы работы со студентами, стремление научить их думать, справиться было легче, тем более, что я не стеснялась высказывать свое мнение по поводу обсуждаемых на кафедре вопросов.

*Не опубликовано*

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА

В многоаспектной национальной проблематике музыкальной культуры оказался почти незатронутым вопрос соотношения национальной традиции и национальной школы. Эти понятия кажутся настолько ясными и самоочевидными, что как будто и не нуждаются в дифференциации, четкой дефиниции. И тем не менее между ними существуют различия не только смысловые, но и по функции в музыкальной культуре. В настоящей статье предпринята попытка эти различия обозначить. Опыт становления молодых композиторских школ, становление которых произошло в XIX и XX веках, в данном случае является наиболее очевидным примером.

В трудах – эстетических, философских, литературоведческих – существует множество определений традиции. В них характеризуются разные стороны жизни и деятельности людей, тот опыт, который передается от поколения к поколению (слово «традиция» и означает «передача»). Примечательно, однако, что художественная традиция в ее целостности в таких определениях не учитывается. Между тем она имеет свои особенности уже в силу специфики самого объекта. Имея это в виду, можно обозначить два аспекта, две точки зрения, с позиции которых художественная традиция может быть определена как особый феномен культуры. Один из них – понимание традиции как стихийно возникающие черты мышления народа, его эстетических приоритетов, которые обретают устойчивость в многовековой практике, символизируя собой особый национальный генотип (таков фольклор во всех его разновидностях). Другая точка зрения – взгляд на традицию как на осмысление и систематизацию сложившихся черт национального сознания как на особый феномен, обладающий собственным механизмом культурной преемственности. В искусстве этот механизм реализуется через

категорию профессионализма, рождение профессиональных форм творчества. Такое, более узкое сравнительно с первым, понимание традиции могло возникнуть, однако, только на основе широкого контекста – духовной культуры в целом.

Включение профессионального искусства в определение традиции как одного из ее компонентов мне встретилось лишь однажды<sup>1</sup>. Поэтому в одной из своих работ я попыталась дать определение художественной традиции с учетом тех факторов, которые в той или иной степени значимы для национальной культуры. Оно таково: «Художественная традиция – специфический механизм преемственности позитивного опыта в области эстетического освоения действительности. Опыта, концентрирующего особенности национального менталитета, тип эмоциональных реакций на явления действительности, а так же эстетические идеалы и эстетические приоритеты. Этот механизм включает в себя и систему средств, способных адекватно выразить накопленный опыт»<sup>2</sup>. Такое определение, при некоторой его громоздкости, позволяет, думается, уяснить и различия между традицией и школой.

Традиция – понятие, охватывающее весь спектр явлений национального художественного опыта. Поэтому она становится основой профессиональной композиторской школы. В школе традиция академизируется и, как показывает опыт, имеет тенденцию к догматизации.

Эти рассуждения могут показаться игрой ума, не имеющей никакого значения для самого исторического процесса. Однако они способствуют более точному пониманию того, какое место обе категории занимают в развитии музыкальной культуры, каковы их функция и значение. Хрестоматийный пример, иллюстрирующий значение разделения понятий «традиция» и «школа» – оценка места Глинки в русской классической музыке.

Глинку часто называют основателем русской композиторской школы. Факт, казалось бы, бесспорный. Однако такое определение в значительной мере сужает действительное значение Глинки в истории музыки русской и мировой. Ибо как раз школы Глинка не создал. Он совершил нечто более значительное, более основополагающее для судеб национальной культуры. Он создал традицию, в которой были предвосхищены более или менее полно или реализованы практически все особенности феномена, известного в мире как русская композиторская школа. В его

<sup>1</sup> Спиркин А. Сознание и самосознание. М., 1972. С. 186.

<sup>2</sup> Шахназарова Н.Г. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. М., 1997. С. 31.

творчестве – истоки ее сюжетных, драматургических, жанровых, стилевых, эстетических приоритетов: народная музыкальная драма как национальный вариант оперного жанра, Восток, органично включившийся в круг образов русской культуры, лирика бытового романса, претворенная в жанровых рамках профессионального творчества, взгляд на фольклорный первоисточник как на основу крупной симфонической формы, эпика как одна из черт национального мироощущения, выраженного в музыке, или, казалось бы, такая частность в общей стилевой картине, как вальсовость, представленная в качестве самостоятельного концертного жанра. Все эти и другие здесь не указанные элементы «планеты Глинка» были подхвачены и развиты в русской музыкальной классике.

Т. Чередниченко в лекции, посвященной Глинке, рассматривает его творчество через призму нескольких общекультурных категорий: «свое – чужое», «картинное и психологическое» и ряд других<sup>1</sup>. Это – особая методология, которая позволяет проследить своего рода виртуальную вертикаль музыкального самосознания как феномена национально-самобытного сквозь историю русской музыки – по меньшей мере, ее классического периода. Вертикаль, подразумевающая не развитие «сверху – вниз», «выше – ниже», а выстраиваемая с точки зрения последовательного – и рассмотрения эволюционности и революционности тех первооснов, которые впервые были заявлены в творчестве Глинки. Последующая история русской классической музыки показывает, как отмеченные выше категории трансформируются в зависимости от индивидуальности композитора и эстетических запросов эпохи.

В школе, основе музыкального профессионализма, которого так не хватало композиторам «Могучей кучки» и даже Глинки, традиция, как правило, академизируется. Об этом, в частности, свидетельствует письмо Н.А. Римского-Корсакова Е. Петровскому. В этом письме композитор формулирует концепцию или, можно сказать, философию школы и традиции: «Традиции считаю зыблемыми, но без художественных норм жить не могу, твердо в них верю. И потому считаю незыблемыми и обязательными для всех»<sup>2</sup>. При признании «зыблемости» традиций незыблемость норм – это уже законченный устав школы, которого Римский-Корсаков придерживался до конца жизни.

Признавая, что при создании неизменно академизируется традиция, следует учитывать разную степень ее (традиции) академизации. И здесь

<sup>1</sup> Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Вып. 2. М., 1994. С. 100–123.

<sup>2</sup> «Певец вечной, неуываеваемой весны...». Из переписки с Е.М. Петровским // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 159.

Римский-Корсаков – также классический пример. Он предстает в истории музыкального искусства не только как основатель первой русской профессиональной школы, но одновременно и как основатель собственной индивидуальной традиции. Его творческие принципы и продолжены в произведениях таких самобытных художников, как А. Лядов, А. Глазунов, А. Спендиаров и – в своем «революционном» варианте – И. Стравинский. Более или менее очевидно догматизация принципов его школы сказывалась в деятельности «беляевского кружка», членов которого сам Римский-Корсаков упрекал в отсутствии яркой творческой инициативы.

В истории русской музыки Римский-Корсаков – не единственный пример сопряжения в творчестве феноменов и традиции и школы. Другой пример – С.И. Танеев.

Хотя основателем московской композиторской школы точнее было бы назвать П.И. Чайковского, но известно, что преподавал он недолго, и педагогика не занимала заметного места в его жизни, если сравнивать с его творческой активностью. Неизмеримо больше прав имеет Танеев претендовать на это место. С его именем связано обоснование методологических и методических принципов композиторской школы. Важнейшим из них было его убеждение в том, что уровень композиторского мастерства определяется степенью овладения теоретическими дисциплинами. Соотношение функций «школы» и «традиции» реализуется иначе, чем у Римского-Корсакова. Хотя традиции сыграли свою роль в индивидуальном облике Танеева, его черты не столь впечатляющи. Иное – со школой Танеева. Танеев – педагог оказал огромное влияние на русскую музыкальную культуру. Достаточно сказать, что из его класса вышли два полярно противоположных, но равновеликих композитора – Рахманинов и Скрябин. Это ли не свидетельство плодотворности педагогических принципов их учителя?

Почти точный аналог Римскому-Корсакову в современной музыке Шостакович, создатель мощной традиции, оказавшей влияние на музыку XX века, и в то же время педагог, воспитавший яркие творческие индивидуальности: Г. Свиридова, Г. Галынина, К. Караева, Г. Уствольскую, Б. Тищенко. Аналогия прослеживается и в другом аспекте развития традиции: у Римского-Корсакова она академизировалась у «беляевцев», у Шостаковича – в творчестве его эпигонов, «маленьких Шостаковичей».

То, что было сказано о диалектике взаимосвязей традиции и школы, можно наблюдать и в европейской музыке. Очень яркий пример в этом смысле – Оливье Мессиаен. Как и Римский-Корсаков, Мессиаен одновременно создатель традиции и одновременно создатель собственной

школы. Пример иного рода – Надя Буланже. Не претендуя на создание собственной индивидуальной традиции, она сыграла значительную роль в музыкальной культуре не только Франции, но и других стран. Ее школа ставила себе целью систематическое обучение композитора академического характера. Об этом свидетельствует многообразие композиторских индивидуальностей ее учеников, среди которых А. Копленд, К. Сероцкий, Р. Харрис и многие другие.

Школа, можно сказать, важнейший, основополагающий фактор процесса профессионализации композиторского творчества. Но не только школа и даже не главным образом школа определяет развитие музыкального искусства.

История знает немало имен композиторов, которые, не создав школу в строгом смысле слова, стояли у истоков новых традиций. Яркость индивидуальности, мощь творческого дара, его новаторский потенциал позволили создавать новые стилевые направления, которые определяют «лицо» той или иной эпохи в истории музыкальной культуры. Имена известны. В русской музыке, например, М. Мусоргский, А. Бородин, А. Скрябин и С. Рахманинов, С. Прокофьев и Г. Свиридов.

В культуре малочисленных народов творчество таких композиторов воспринимается как характерный «знак» ее национальной самобытности. Так, Польша – это, прежде всего, Ф. Шопен, Венгрия – Ф. Лист и Б. Барток, Норвегия – Э. Григ, Армения – А. Хачатурян.

Можно, следовательно, заключить, что взаимоотношения понятий «школа» и «традиция» отнюдь не прямолинейны. Они сложны и противоречивы. Возникает множество вариантов, взаимопересечений разных тенденций и в развитии школы, и развитии традиций, и в значимости для культуры творческих школ и отдельных индивидуальностей. Автор отмечены только важнейшие с ее точки зрения. Разграничение при анализе двух понятий позволит более точно представить себе реальную картину национальной музыкальной культуры, ее многозначность, точнее определить в истории место каждой крупной индивидуальности.

*Келдышевские чтения – 2006. К 95-летию со дня рождения  
И.В. Нестьева: Доклады, сообщения, статьи.  
М.: Ленанд, 2008. С. 5–10*

## О ДВУХ КОНЦЕПЦИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

*Настоящая статья и три последующих посвящены разным аспектам одной из актуальных проблем советского многонационального искусства – сосуществованию в его рамках музыкальных культур, ориентированных на разные типы профессионализма. Ее острота стала очевидной к середине прошлого века, что и вызвало необходимость теоретического осмысления и поисков адекватных определений типов профессионализма. См. об этом также в разделе «Воспоминания» («В Союзе композиторов»).*

С XX веком связано кардинальное изменение многих представлений в области не только науки, но и культуры. Постепенно, шаг за шагом (причем с годами ритм шага все убыстряется) приходит понимание того, что европоцентристская концепция культуры, утвердившаяся с времен Возрождения, отнюдь не универсальна, что в ее рамках невозможно объяснить многие явления, выходящие за пределы установленных европейской традицией норм, осознается плюрализм эстетических ценностей и эстетических критериев. Освобождение мысли происходит зигзагообразно, сопровождаясь крайностями увлечений и оценок, – когда ниспровергаются старые догмы, чтобы на их место поставить новые; когда европоцентризм сменяется востокоцентризмом, или, как более точно выразился один из ученых-востоковедов, «на смену европоцентризму пренебрежения Востоком (отсталый экзотический Восток!) пришел европоцентризм почитания Востока (Восток, на котором все присущее Европе уже происходило – европейский свет с Востока!)»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эйдлин Л. Проблемы изучения литературы средневекового Китая // Проблемы советского китаеведения. М., 1973. С. 288.



Исторический опыт подсказывает, что маятник оценок в конце концов перестанет раскачиваться с такой резкой амплитудой колебаний. Важнее, однако, другое – что процесс переоценки ценностей начался – и это поможет создать более адекватную реальности картину мировой (действительно мировой, а не только европейской) цивилизации.

Открывшаяся перспектива дает возможность рассматривать исторический процесс не только как последовательное движение, но и как параллельное сосуществование различных типов культур, которые в силу ряда причин (политических, социальных, экономических) длительное время могли не перекрещиваться друг с другом. Именно так происходило с искусством Востока и Запада (или точнее – Европы, откуда и берет начало концепция культурного европоцентризма). Ситуация эта сложилась не сразу. До определенного времени – оно захватывает еще эпоху Средневековья – очевидно не просто взаимодействие, но исторически доказанный факт сильнейшего воздействия Востока на становящуюся европейскую цивилизацию. Как пишет Г. Аберт, «без азиатского греческая музыка никогда не была бы тем, чем она стала позднее»<sup>1</sup>. Известно также, что не будь арабов, иначе выглядела бы музыка<sup>2</sup>, да и вся культура европейского Средневековья (а значит – и вся последующая европейская культура).

Однако со Средневековья же развивавшееся более или менее естественно общение культур Востока и Запада превращается постепенно в систему параллельных, практически не взаимодействующих линий. Каждый тип духовного сознания оставался в рамках собственных эстетических концепций – с той только разницей, что Европа в течение последних пяти-шести веков тешилась иллюзией, воображая себя единственным полномочным представителем мировой культуры<sup>3</sup>. Различия выработанных на Западе и Востоке эстетических и этических идей и канонов обнаруживаются в различных областях художественного сознания. Они выражаются, в частности, и в формах профессионального

<sup>1</sup> Аберт Г. История древнегреческой музыки // Музыкальная культура древнего мира. М. 1937. С. 118.

<sup>2</sup> Напомню, что именно арабы открыли европейцам античных мыслителей, что арабская музыка оказала огромное воздействие на формирование светского музыкального искусства.

<sup>3</sup> Именно эта иллюзия создает основу европоцентристской концепции, как она понимается в настоящей работе: суть ее в том, что эстетические нормы европейской музыки рассматриваются как высшее достижение мировой музыкальной культуры и как единственный критерий ценностной иерархии.

музыкального мышления. Каковы эти различия? Достаточно ли они существенны, чтобы определять собой разные *типы* мышления, в какой мере соотносятся с общим контекстом культуры и обусловлены им?

В своей статье «Музыкально-творческие виды XX века» В. Конен устанавливает и анализирует пять музыкальных видов и среди них – профессиональное композиторское творчество европейской традиции и, по терминологии автора, «региональные жанры», то есть профессиональное или «полупрофессиональное» искусство внеевропейской традиции<sup>1</sup>. В настоящей статье проблемы искусства европейской и внеевропейской традиции рассматриваются, во-первых, на материале ограниченного региона (профессиональные формы музыки народов Ближнего и Среднего – «мусульманского» – Востока); во-вторых, в определенном аспекте (соотношение в различных типах профессионального творчества элементов регламентированных и нерегламентированных, установившейся традиции и индивидуальной свободы). Основой для выводов и ответа на поставленные вопросы служит сравнение двух форм музыкального профессионализма – макомно-мугамного цикла (восточная традиция) и сонатно-симфонического цикла (европейская традиция)<sup>2</sup>.

Правомерность выбора объектов может быть, казалось бы, легко оспорена. Прежде всего, настораживает их различие с точки зрения историко-хронологической. Известно, что мугамно-макомный цикл сформировался в разных странах Востока в пределах XIV–XVIII веков; сонатно-симфонический цикл в своем классическом виде (симфонии Гайдна, Моцарта) появляется во второй половине XVIII века. Во-вторых, различия жанровые: мугамы, макамы и другие аналогичные разновидности представляют жанр вокально-инструментальной музыки, сонаты и симфонии – чистой инструментальной. И естественно возникает вопрос – почему же не сравнивать формы хронологически и жанрово более сопоставимые: скажем, мугам и ораторию или даже оперу?

Тем не менее подобное сопоставление имеет некоторую традицию – к нему не раз обращались исследователи музыки Востока. Так, эту аналогию использует уже в 1927 году Гумреци, анализируя первые фортепианные переложения мугамов, сделанные Н. Тиграняном<sup>3</sup>. Прототип сонатной формы в сложной трехчастной структуре туркменских пьес

<sup>1</sup> Конен В.Д. Музыкально-творческие виды XX века // Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.

<sup>2</sup> Здесь сознательно не затрагивается вопрос о взаимосвязи фольклора и профессионального искусства устной традиции.

<sup>3</sup> Гумреци. Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока. Л., 1927.

для дутара видит В. Беляев: «Все развитие с эмоциональным подъемом в середине... и с применением приемов создания тональных напряжений, – пишет он, – близко к приемам симфонического развития музыкальных мыслей в современной европейской музыке»<sup>1</sup>. В статье же «Азербайджанская народная песня» прямо указывает на соответствие формы дастяха «исторически позднее возникшим формам «камерной, кантатной и симфонической музыки»<sup>2</sup>. В. Виноградов даже высказывает предположение, что генезис сонаты «может быть связан с принципом мугамного развертывания»<sup>3</sup>.

Однако в данном случае отбор определило лишь одно методологическое соображение. Когда ставишь перед собой задачу осмыслить общие типологические закономерности, наиболее целесообразно анализировать то или иное явление в фазе кульминационного развития, тогда его потенциальные возможности раскрываются в максимальной степени.

Тот факт, что мугамно-макомный цикл рассматривается как верхняя ступень в иерархии форм профессионального искусства устной традиции, сомнений не вызывает. Косвенно он подтвержден тем, что в сфере искусства устной традиции не создано ничего более совершенного. Прямым же доказательством служат несколько соображений: концепционность цикла, насыщенность его образного содержания, которое в полной мере выражает эмоциональный мир своей эпохи, ее мироощущение и эстетические представления; высочайший уровень искусства длительного развертывания монодии (некоторые циклы продолжаются по несколько часов); изысканное и филигранное мастерство мотивно-интонационной разработки; культура формообразования – момент, достойный особого внимания, когда речь идет о весьма специфической форме развития материала (об этом – ниже). Мугамно-макомный цикл впитал в себя, использовал для целей собственной музыкально-эстетической концепции все то, что было найдено, отшлифовано в народной музыке, в распевной речитации и экстагических возгласах муэдзинов, в малых вокальных формах профессиональных певцов, в выразительно интонируемой декламации восточной поэзии. Синтезирующая способность сочетается здесь с качественной трансформацией и интенсивным развитием всех воспринятых от народной практики компонентов – возможностей лада,

<sup>1</sup> Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 2. С. 95 (том готовился к печати в 1936 году, но не вышел в свет. Он издан: Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 2 / Под ред. Ш. Гуллыева. Алма-Ата, 2003).

<sup>2</sup> Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971. С. 153.

<sup>3</sup> Виноградов В. Музыка советского Востока. М., 1968. С. 12.

вариантно-орнаментального развития и т.д. В этом смысле циклы макомов, макамов, мугамов можно считать итогом, к которому пришло развитие музыкальной культуры Востока.

С сонатно-симфоническим циклом вопрос сложнее. За время своего возникновения профессиональная европейская музыка создала огромное множество разнообразных форм и жанров, из которых по меньшей мере один – опера – может, по всей видимости, соперничать с симфонией. И, тем не менее, обрела себя музыка именно в чистых инструментальных формах. Здесь она обособилась от других видов художественного творчества, самоутвердилась как особый вид искусства. Здесь, и прежде всего в сонатно-симфоническом цикле (ее высшем видовом представителе) она смогла в полной мере обнаружить возможности искусства, которое не нуждается для смысловой конкретизации ни в слове, ни в жесте, ни в пластике, ни в сценическом действии. Музыка долго шла к этому, оттачивая в различных жанрах – и, в частности, в опере<sup>1</sup> средства мелодико-интонационной выразительности, законы имманентной музыкальной логики, методы формообразования, способные не только «держаться» в пространстве и во времени длящуюся форму, но и раскрыть процесс диалектического становления авторской мысли. Иными словами, в сонатно-симфоническом цикле она обрела способность к воплощению целостной, многообразной концепции действительности, ее противоречий и борьбы. Именно с этой точки зрения – беспримесной чистоты вида, обнаружившего потенциальные, имманентно присущие «слуховому» искусству возможности отражения мира, его познания и на него воздействия – он рассматривается в данной статье как высшая форма европейской традиции, типовая ее модель. В определенном смысле сонатно-симфонический цикл также обозначает своеобразный итог развития, но итог, открывший в будущее широчайшую перспективу – рожденный им метод симфонического мышления, процессуального становления стал неотъемлемым атрибутом практически всех крупных форм, войдя также в ту самую оперу, которая в свое время так много дала ему самому.

Репрезентативность циклов мугамно-макомного и сонатно-симфонического обусловлена также и тем, что они представляют различные типы профессионализма – устной традиции и письменной, фиксированной. В одном случае – очевидная, казалось бы, свобода от всяких канонов,

<sup>1</sup> О значении оперы для становления симфонии и вообще кристаллизации семантики чистой инструментальной музыки см.: *Конен В.Д.* Театр и симфония. М., 1968.

непринужденная импровизация, творчество-исполнение, в другом – столь же очевидная регламентация «гранитными берегами» сонатной формы и фиксированным нотным текстом, отчуждение творца и от созданного им произведения<sup>1</sup> и от исполнителя. Характеристика структуры и принципов мышления обоих профессиональных форм в аспекте данной статьи позволит определить, в какой мере это внешнее впечатление отвечает реальной ситуации, и откроет путь к более широким обобщениям эстетической сущности той или иной традиции.

Мугамно-макомный цикл сложился в эпоху Средневековья и с тех пор сохраняется в неизменности. Так как функции исполнителя и творца здесь, как и в любой форме искусства устной традиции, не разделены, об исторической изменчивости жанра можно говорить лишь в той мере, в какой меняется психология, эмоциональный строй людей от XVIII к XX веку. И в какой эти изменения отражаются в нюансах интонирования, ощущения динамики, темпоритма и т.д. Мугам (как и маком, макам и т.д.) – жанр синтетического искусства, он родился вместе с поэзией, связью со словом определены многие его интонационные особенности (в частности ритмически свободная мелодизированная речитация текста).

Структура цикла состоит из чередования пьес вокальных и инструментальных, контрастных и в то же время составляющих некую целостность. Контраст обнаруживает себя на разных уровнях: в сфере образной – мягкая лирика, концентрированная – до экзальтации – эмоциональность, окрашенная лирической ноткой танцевальность; в сфере структурно-драматической – свободная импровизационность и четкая метроритмическая организация; в сфере функционально-исполнительской – соло певца, инструментальные эпизоды, в том числе и соло инструменталистов, вокально-инструментальные номера (в макомах – и хоровой унисон, а в уйгурских макомах – и женская танцевальная группа). Эти типы контраста не исключают друг друга по принципу «или – или», они сочетаются и взаимодействуют и здесь также выработаны свои модели соотношений: внутренняя сосредоточенность или напряженная экспрессия лучше всего сочетаются со свободным импровизационным развертыванием и вокальной речитацией; лирическая танцевальность – с четкостью метроритма и определенностью формы.

Элементом, сцепляющим контрастные части в единое образное и структурное целое, является, прежде всего, лад. Не случайно в научных

<sup>1</sup> В данном случае, разумеется, остается вне сферы рассмотрения особая проблема – с какой степенью точности и однозначности фиксирует нотный текст замысел композитора и что считать музыкальным произведением.

определениях мугамов-макомов обычно фигурируют два значения: 1) лад или ладовая модель; 2) вокально-инструментальный цикл, высокоразвитая форма профессиональной музыки устной традиции. Подобная семантическая двузначность указывает и генетическую природу мугамно-макомного цикла и цементирующую, формообразующую роль в нем ладовых закономерностей. Первая пьеса, открывающая цикл, провозглашает основной ладово-интонационный комплекс, который составляет зерно данного лада. «Когда исполнителя просят дать представление об определенном дестяхе<sup>1</sup>, – пишет исследовательница персидской музыки, – он играет не его гамму, а его первоначальную мелодическую попевку (гюше)»<sup>2</sup>. Лад в восточной музыке сохраняет то свое первоначальное значение, от которого отказалась европейская культура с введением тонально-гармонического мышления. Он понимается здесь как некая мелодическая модель, как система организованных и сцепленных между собой мелодических попевок. Такое понимание лада характерно для монодических культур, которые мыслят не функциональной логикой гармонических комплексов, а закономерностями развития интонаций – мелодических попевок, а монодию – как самовыражение лада, то отпадает необходимость (или – не создаются предпосылки) для возникновения темы как мелодически определенного и структурно более или менее четко оформленного построения, которое является основой для дальнейшей разработки (то есть темы в том смысле, как она сформировалась в искусстве европейской традиции).

Подобная структура лада диктует и методы развития, которое происходит главным образом на уровне попевок. Утверждение тех или иных ступеней лада, чем определяется логика развертывания в монодии, происходит посредством их опевания, вариантным или варьированным изложением первоначального интонационного зерна, секвенцированием и обильной, изысканной орнаментикой. Здесь в полной мере мы можем наблюдать те самые приемы «перемещения» и «опевания», которые Асафьев назвал двумя главными видами «становления мелоса»<sup>3</sup>. Он же в одной из своих работ охарактеризовал секвенции как признак «ленивого мышления». Может на первый взгляд показаться, что опевание, вариантность и т. п. также не открывают особых перспектив перед музыкантом. Но это только на первый взгляд и именно на «взгляд»,

<sup>1</sup> Дестях в Иране – форма, аналогичная мугаму. Понятие употребляется и в Азербайджане, для определения целого мугама.

<sup>2</sup> Zonnis E. *Classical Persian Music*. Cambridge (Mass.), 1973. P. 45.

<sup>3</sup> Игорь Глебов. *Музыкальная форма как процесс*. М., 1930. С. 71.

а не на слух. Ибо по отношению к исполнителю мугама или макома ни в коей мере не справедливо подозрение в «лености» мышления. Наоборот – мысль и слух интенсивно работают, фантазия бьет ключом, раскрывая перед слушателем богатейшую картину эмоциональных нюансов, тончайшей интонационной артикуляции, филигранной шлифовки попевок, их многокрасочного обыгрывания, высвечивания тех или иных граней – естественно, когда перед нами талантливый исполнитель. Даже речитация на одной ноте, столь скучная на бумаге, реализуется в целой гамме интонационных нюансов, которые невозможно зафиксировать и самой изощренной нотной записью. Подобная широта и детализированность интонирования недоступны исполнителям (и певцу и инструменталисту) европейской школы, воспитанным на точном – высотном и структурно-фиксированном – тексте. Нереальность фиксации (хоть в приблизительной степени) интонационной «партитуры» в искусстве устной традиции обусловлена в гораздо большей мере, чем в европейской культуре, значением и особенностями личности исполнителя. Ибо, как пишет в цитированной выше работе Э. Зоннис, количество мелодических попевок (гюше), их последовательность, способы объединения, а также стиль их исполнения установлены традицией с достаточной приблизительностью. Поэтому от таланта, вкуса, сиюминутного состояния – пассивного или активного, – от вдохновения здесь зависит не только степень выразительности (эта зависимость есть и в европейском искусстве), но и богатство разворачивающегося перед слушателем музыкального повествования.

При всей специфичности средств развития в крупной циклической форме мугама-макома и определенной их ограниченности, они точно отшлифованы в своей функциональности и безошибочно «бьют» в цель: секвенционные построения (как правило, нисходящие), речитативно-декламационные репетиции (свободного ритмического рисунка), орнаментальное кружение в узком мелодическом диапазоне, кажущаяся неисчерпаемой изобретательная вариантность – постепенно «затягивают» слушателя, завораживают его, отдают в сладостно-мучительный плен концентрированной эмоции. Рациональность структуры цикла, исполнение которого может длиться часами, заключается в перманентном «снятии» напряжения, его отстранения введением танцевальных номеров.

Представление о ладе как об организованной системе попевок и о мугаме как самораскрытии лада объясняет многое в структурно-формообразующих принципах искусства устной традиции, но не исчерпывает всех его характеристик. Мировоззренческая концепционная сущность мугама обусловлена, прежде всего, тем, что каждый лад несет в себе и образно-эмоциональную определенность, отраженную в его

названии. Образные характеристики ладов приводятся в классических трактатах о восточной музыке, они содержатся, в частности, и в книге У. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки»: «По характеру своему (эстетическому и психологическому), – пишет он, – “Раст” вызывает чувство мужества и бодрости; “Шур” – веселого настроения: “Сегях” – чувство любви; “Шуштэр” – чувство глубокой печали; “Чаргях” – чувство возбуждения и страстности; “Баяти-Шираз” – чувство грусти; “Хумаюн” – чувство глубокой печали или, по сравнению с “Шуштэр”, – более глубокой печали»<sup>1</sup>. Достоин внимания в приведенной шкале, что она фиксирует не только «чистые» эмоции (радость, грусть, печаль), но и их оттенки. Многовековая традиция приучила восприятие фиксировать эти оттенки. У европейского слушателя подобного навыка нет – воспитанный в совершенно иной музыкально-эстетической системе, он зачастую не ощущает разницы даже на более общем уровне: так, мугам «Раст», который по Гаджибекову должен вызывать «чувства мужества и бодрости», воспринимается лишь в его напряженности и мучительной страстности.

За осознанием лада как некоей мелодической модели, организованной системы интонационно выразительных попевок, стоит долгая и многообразно обнаружившая себя традиция. Видимо, цепочку связей можно представить в такой последовательности: древневосточные мелодии-модели – греческие номы – вновь Восток, уже средневековый, Византия, Европа. Общая черта ладового мышления на всех этих этапах (о европейской музыке – разговор особый) – использование ладовых попевок как определенной структурной нормы, но с разными целями и в различном смысловом и эстетическом контексте. Греческая музыкальная эстетика оценивала эмоциональную выразительность ладов прежде всего с точки зрения ее *этического* воздействия, которое может стать основой социально-гражданственного воспитания. Таким критерием руководствовался Платон, допуская или запрещая использование музыкальных ладов в своем идеальном государстве (теория этического и гражданского воспитания). В культовой музыке Византии система гласов близка пониманию лада как модели, но здесь, в самих гласовых попевках, избегается использование конкретно-чувственных, эмоционально открытых интонаций. Это в известной мере подрывало бы этические и эстетические основы христианского ритуала. Профессиональная музыка Европы с утверждением и абсолютным господством тональной системы вообще отказывается от множественности ладов и практически оперирует, как

<sup>1</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945. С. 9.



пишет Б. Асафьев, «единым ладом» с двумя наклонениями – мажорным и минорным. В ладовом же мышлении Востока до сих пор сохраняется устойчивая традиция конкретно-эмоциональной трактовки и восприятия ладов. Поэтому исполнитель-творец в момент исполнения мугама пребывает в той образной сфере, которая задана, «запрограммирована» данным ладом. «Сама концепция макама, – пишет Самха Эль-Холи, имея в виду арабский макам, – подразумевает определенную мелодическую формулу, придающую особый характер музыке, организующую соотношения интервалов»<sup>1</sup>. И все ладовые модуляции или отклонения совершаются с точным учетом образной и ладовой «совместимости». Они также установлены традицией.

Уже на основании сказанного можно зафиксировать довольно строгую регламентацию мугамных закономерностей. Музыкант, избирающий для исполнения мугам, тем самым избирает и конкретный лад. Лад диктует тип мелодических попевок, его существо выражающих. Канонизированы последовательность ступеней лада, которые должны быть выявлены и длительно утверждены; методы подхода к кульминационной зоне и ее расположение; путь возвращения к исходной ладовой основе; способы развития мелодических попевок (опевание, вариантность, орнаментика и т.д.)<sup>2</sup>. Обязательны для исполнителя использование определенных типов динамики, форм вокальной тесситуры, техники вокализации. На уровне цикла допускается ограниченная свобода в чередовании частей (например пропуск какого-нибудь раздела), но, как правило, сохраняется последовательность инструментальных, вокальных, вокально-инструментальных эпизодов, лирических, танцевальных или экстатически страстных.

Регламентация элементов отнюдь не является исключительной привилегией творчества устной традиции – фольклорного или профессионального. Для того чтобы «явиться» миру как феномен эстетический, художественное произведение должно быть внутренне организовано. Хаос противоположен искусству – а это уже само по себе предполагает существование обязательных законов (структуры, жанра, методов развития и т. д.) – тем более в искусстве, ориентированном на слух. Однако

<sup>1</sup> Эль-Холи С. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973. С. 186.

<sup>2</sup> В Средней Азии также регламентирован выразительный смысл усулей (ритмических фигур) и ряда других компонентов, характерных для данной разновидности искусства устной традиции.

есть различие между системой закономерностей, организующих музыкальный материал, – системой подвижной, динамичной, фиксирующей историко-стилевые изменения и в материале и в мышлении – и канон, – основой которого служит некая модель, издавна установленная и передаваемая от поколения к поколению<sup>1</sup>. Именно на такого рода модель ориентировано профессиональное искусство устной традиции. И в этом оно может рассматриваться как одно из специфических проявлений канонического мышления – в той его форме, как оно сложилось в эпоху Средневековья. Эстетика средневекового канонического искусства базировалась на твердых принципиальных основаниях.

Традиционность, или каноничность мышления (следование канону, традиции), как известно, в средневековом искусстве ни в коей мере не свидетельствовала о бездарности, бесталанности автора – это было обязательным условием художественного творчества, осознанной эстетической позицией<sup>2</sup>. Больше того, отход от канона воспринимался (и в случае с профессиональным искусством устной традиции воспринимается и сейчас) как нарушение норм художественной этики. И тем не менее произведения канонического искусства обладали (и продолжают обладать) полной мерой эстетического воздействия. Механизм его тем более интересен для анализа, что свежие художественные впечатления каждый раз вызываются системой и сопряжением элементов, давно слушателю (читателю, зрителю) известных, устойчивых в своей семантике и потому предсказуемых. Иными словами, не возникает, казалось бы, эффекта неожиданности, художественного открытия – обязательного атрибута искусства. Здесь – полная противоположность эстетическим требованиям нового времени, где художественная ценность определяется как раз отходом от канона, оригинальностью, неожиданностью, индивидуальным своеобразием решений.

Думается, что пониманию этого феномена могут способствовать некоторые мысли Ю. Лотмана об информативных возможностях канонического

<sup>1</sup> Если так понимать канон, то не имеет существенного значения форма бытования искусства – письменная или фиксированная. Важно лишь наличие модели и установка на следование ей. Канонический тип искусства Средневековья в разных его видах (музыка, живопись, литература и т.д.) вполне это подтверждает.

<sup>2</sup> «Искусство Средневековья, – пишет Д. Лихачев, – ориентировалось на “знакомое”, а не “незнакомое”... Традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения». – *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. Изд. 2 доп. Л., 1971. С. 82.

и неканонического искусства<sup>1</sup>. В искусстве канонизированного типа область содержания достаточно строго ограничена – автоматизации системы здесь не происходит, система сохраняет свою содержательную информационность. Этим фольклор и средневековое искусство отличаются и от автоматизированной системы языка<sup>2</sup> и от литературы нового времени (авторского искусства). В неканоническом искусстве, по Ю. Лотману, информация вырабатывается вовне, без участия «получателя» и передается ему «в константном объеме». Каноническое же искусство содержит в себе лишь часть полученной извне информации – она играет роль возбuditеля, который вызывает «возрастание информации внутри сознания получателя»<sup>3</sup>. В этом случае гораздо более активную роль играет человек, воспринимающий эту информацию: «Он не только слушатель, но и творец», – пишет Ю. Лотман; он лишь «поставлен в благоприятные условия, чтобы прислушиваться к самому себе»<sup>4</sup>. Таким образом, каноническое искусство выступает, прежде всего, как возбuditель информации, а не исчерпывающий ее источник.

Методологически такой подход открывает возможность уяснить и механизм воздействия профессионального искусства устной традиции: строгие закономерности, канонизированные многовековой традицией, опора на знакомые модели создают музыкальную структуру, обладающую не только имманентной эстетической ценностью, но – в сфере коммуникации – выступающую как стимулятор внутреннего переживания слушателя. Широта диапазона его воздействия, интенсивность, возбuditельная активность во многом зависят от таланта и воли исполнителя-творца.

Какова же тогда роль личности, индивидуальной свободы в профессиональном искусстве устной традиции?

Вернусь еще раз к соотношению элементов регламентированных и свободно-импровизационных. Выше отмечалось, что лады в профессиональной музыке Востока воспринимаются как модели не только структурные, но образно, эмоционально конкретные. Исполнитель, обращаясь к тому или иному ладу, сотворяя мугам на его основе, находится

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

<sup>2</sup> Благодаря автоматизации своей системы язык способен передать любое содержание.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. С. 20.

<sup>4</sup> Там же. С. 19.

в границах обозначенной данным ладом образной сферы. Если, скажем, исполнитель обращается к ладу «Баяти-Шираз», который, по У. Гаджибекову, выражает чувство грусти, то он не может на этой же ладовой основе создать образы жизнерадостного веселья. Аналогия с другими видами искусства Средневековья здесь очевидна. В восточной поэзии – например, в касыдах Ибн-Зайдуна (XI век), как устанавливает исследователь, каждая деталь, из которых создаются образы влюбленных, несет в себе символ определенного переживания, коллизии, черты характера<sup>1</sup>. На семантическую значимость элементов средневековой иконографии указывают и исследователи европейского искусства<sup>2</sup>. Но в музыке Востока эстетическая канонизация выражена, может быть, с еще большей жесткостью. Ибо регламентированность исполнителей в сфере ладовой, то есть образно-эмоциональной, затрагивает саму содержательную сущность музыки. Это значит, что еще до начала творческого акта «запрограммирован» тип образно-эмоционального отношения к действительности, характер и аспект ее отражения, то есть исполнителю-творцу диктуется то, что в искусстве нового времени составляет привилегию авторского индивидуального творчества, что является главной сферой проявления индивидуальности – ее личной, оригинальной точки зрения на мир, ее неповторимой эмоциональной и ценностной оценки мира. Следовательно, представление о профессиональном искусстве устной традиции как свободной импровизации, требует уточнений. Перед нами, действительно, разворачивается музыкальная структура, которая перестает существовать, как только кончается исполнение, и которая никогда себе не тождественна при повторении. Понятие «исполнитель» ни в какой мере не выражает сущности этого процесса, ибо оно предполагает исполнение зафиксированного текста, а не создание, творение его в данную минуту. Однако свобода исполнителя-творца, затрагивая компоненты формы-схемы и формы-процесса, не распространяется на сущностный характер образно-эстетического отражения.

Не значит ли это, что в средневековом искусстве (и в искусстве, сформированном в Средневековье и сохранившемся неизменным до наших дней) мы сталкиваемся с особой эстетической закономерностью: человеку, воспринимающему искусство канонического типа, важнее и интереснее было то, как чувствует, думает, переживает мир он, слушатель

<sup>1</sup> Цит. по статье: Рифтин Б.Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типологии и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974. С. 39.

<sup>2</sup> См. Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. М., 1975. С. 14.

или читатель, а не другой – творец данного произведения? Не значит ли это, что акценты в двучлене «искусство – личность», расставлены здесь иначе, чем в искусстве нового времени, что концепция мира другой личности, другой индивидуальности человека Средневековья интересовала в гораздо меньшей степени?

Эта специфика профессионального искусства устной традиции значительно суживает его возможности – всеохватность, способность воссоздания эстетической модели мира в его многообразии. Содержание этого искусства обращено к личности, ее лирическим переживаниям. Об этом свидетельствует отчетливая избирательность по отношению к поэзии. Главный источник текстов вокальных разделов – классическая, как правило, любовно-лирическая поэзия средневекового Востока (Хайям, Хафиз, Низами, Навои и т.д.). Об этом свидетельствует характер интерпретации: любовные переживания – от страстной экзатичности до мягкой грусти – предстают не в диалектическом становлении, а в состоянии *пребывания*. Отсюда – удивительная способность погруженности в эмоции, до полной отключенности от всего окружающего. Степень концентрации и внутренней напряженности такова, что в некоторых разновидностях (в мугаме, например, у ханенде) рождает особое состояние, которое можно определить как *мучительное наслаждение* страданием – когда герой, как повествует одно из стихотворений Омара Хайяма, «счастлив бедрами любви». Перед нами – искусство *состояний*, а не искусство многообразия, динамических столкновений и диалектического становления. Исполнитель-творец культивирует в себе определенное состояние, он любовно прослеживает и наслаждается ощущением его тончайших нюансов, раскрывая их перед нами, подобно опытному ювелиру, демонстрирующему изысканно отшлифованные грани бриллианта. Своеобразие эстетического мира мугамно-макомного цикла выражает себя не только в подобной устремленности на лирическое переживание и в его абсолютизации, – ибо образы, вне личности существующие, воплощенные лишь через жанровую (танцевальную) сферу, окрашены той же лирической интонацией. Сама личность, замкнутая на лирических переживаниях, предстает вне общественных связей, вне своего социального статуса.

Таким образом, искусство устной традиции создает определенную концепцию профессионализма, которая сформировалась в конкретных историко-социальных условиях городской средневековой культуры (как правило, придворной), отразила современный ей этап становления духовного сознания и – как следствие опять-таки зигзагов общественно-исторического развития – осталась неизменной до настоящего времени. Отмеченные особенности профессионального искусства Востока ни

в какой мере не влияют на его эстетическое качество, не снижают степень его воздействия, самобытности и совершенства.

Судьбы профессионального искусства Европы сложились иначе. Они подробно исследованы – прослежены шаг за шагом в многочисленных исторических трудах этапы становления; проанализированы музыкальные образцы ранних эпох, формы, жанры, композиторские школы. Это в значительной мере облегчает задачу и дает возможность остановиться лишь на тех чертах сонатно-симфонического цикла, которые помогут уяснить существенные характеристики европейского профессионализма. Не буду напоминать структуру сонатного аллегро, которое в цикле несет основную нагрузку диалектического становления. Она хорошо известна. Не такая уж сложная, на первый взгляд, схема потребовала, однако, нескольких веков развития музыкального мышления и выразительных средств. Она могла возникнуть лишь на определенном этапе – когда музыка освободилась от воздействия внемузыкальных факторов, самоопределилась как особая форма отражения мира. Именно поэтому сонатная форма обнаружила такую необычайную емкость, гибкость и приспособляемость.

Одной из важнейших специфических предпосылок рождения сонатной формы и вообще сонатного мышления явилось, как известно, утверждение в европейской музыке тонального мышления<sup>1</sup>. Оно привело к таким результатам, которые определили сущность европейского профессионализма, по меньшей мере, в двух важнейших моментах. Во-первых, в отличие от тонко нюансированного ладового мышления восточной музыки классическое европейское тональное (или точнее – ладотональное) мышление оперирует практически двумя разновидностями, двумя ладовыми наклонениями – мажорным и минорным. Эмоциональные «предпочтения» этих двух ладов, их «первичная выразительная возможность»<sup>2</sup> более или менее очевидны, хотя и не абсолютны. И, тем не менее, столь же неоспоримо, что на смену

<sup>1</sup> С точки зрения рассматриваемой проблемы значение тонально-гармонического принципа организации материала для всех компонентов мышления подробно обосновано В. Конен. См.: *Конен В.Д.* Театр и симфония. М., 1968; *Конен В.Д.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.

<sup>2</sup> *Мазель Л.А.* Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 111. «Тема стремится воплотить не столько все богатство оттенков... эмоций, сколько их основной характер». – Там же. С. 109.

эмоциональной определенности (даже однозначности) ладов-моделей восточной музыки, их чуткости к эмоциональным нюансам приходит сравнительная эмоциональная нейтральность. Эта потеря с лихвой компенсируется обретением высокой степени обобщенности, которая придала мажору и минору почти неограниченные возможности выразительности и необычайно расширила диапазон их образной «вместимости». В процессе выделения этих ладов и на их основе формируется система функционально-гармонического мышления.

Во-вторых, двуладовость создавала основу таким существенным для развития категориям музыкального мышления, как модуляция и тональный контраст.

Параллельно с оформлением принципов ладотональной системы происходила и кристаллизация тематизма. Становление тематизма можно считать одним из самых значительных завоеваний европейской профессиональной музыки. «Тема – одновременно и “себедовлеющий” четкий образ и динамически взрывчатый элемент... Несмотря... на свое главное свойство – рельефность, тема обладает способностью к различным метаморфозам. Её функции – контрастны. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя»<sup>1</sup>. В этой краткой характеристике Б. Асафьеву удалось охватить многие качества темы как и стимулятора и одновременно объекта развития. Если «*несмотря... на... рельефность*», тема способна трансформироваться, то *благодаря* рельефности она открывает возможность контрасту и столкновению. Тема заключает в себе структурно оформленную музыкальную мысль, которой может противопоставляться другая, столь же четко оформленная. В европейскую музыку, таким образом, входит контраст не только тональный, но и тематический, а значит – образный. Тема заключает и еще одно важнейшее качество, которое, может быть, в наибольшей степени выявляет сущность европейского профессионализма<sup>2</sup> – она обладает более или менее (вначале менее, затем более) отчетливо выраженной характерностью, которая несет на себе печать личности композитора, его творческой индивидуальности. Нельзя не подивиться вновь глубине и социологической обоснованности аналитических наблюдений Б. Асафьева, уже в первой книге «Музыкальная форма как процесс» связавшего становление рельефного и индивидуального

<sup>1</sup> Игорь Глебов. Музыкальная форма как процесс. С. 105.

<sup>2</sup> Естественно, что все свойства темы взаимосвязаны и взаимозависимы. Дифференциация отдельных ее качеств произведена лишь для удобства рассматривания.

тематизма не просто с расцветом личности, но и с понятием характера<sup>1</sup>. Хотелось бы обратить внимание и на сопряжение понятий «тема» и «характер»<sup>2</sup> и, главное, на установление взаимосвязи этих категорий с утверждением в обществе личности, индивидуально себя проявляющей и как индивидуальность себя осознающей. Уже в пределах классицизма индивидуализация тематизма как обнаружение личностного отношения к миру, как концентрированное выражение мироощущения, темперамента, психологической структуры конкретного композитора-творца не вызывает сомнений. С начала XIX века, с эпохи романтизма, образно-тематическая индивидуализация практически безгранична.

Становление темы в совокупности с утверждением функционально-гармонического мышления открыло перед музыкой богатые перспективы образного развития. Во-первых, внутри темы: наряду с «перемещением» и «опеванием» возникают новые приемы-дробления, вычленения, суммирования, контрапунктическое сочетание элементов, ритмическое, гармоническое и тембровое обновления. Во-вторых, между темами: тематический контраст – от простого противопоставления до острого конфликта, который приводит к становлению образов в борьбе и преодолении противоречий. «То, что не удалось достигнуть в сюите, ни в различных формах, выдвигавших идею соревнования («концерты»), то удалось в сонате и симфонии, потому что на место самодовлеющего соревнования звуко-комплексов в концертах<sup>3</sup>, сонатно-симфонические аллегро выдвинуло тематическое становление»<sup>4</sup>.

Последствия всех описанных выше явлений трудно переоценить. Перед музыкой (главное, что перед «чистой» музыкой) открывается путь отражения мира в его единстве и многообразии, контрастах, борьбе противоречий, становлении, модификации – иными словами, путь воссоздания доступными искусству слуха средствами картины бытия, адекватной реальности. Перед ней открывался путь моделирования движения человеческой мысли, процесса осмысления, индивидуального осознания и оценки – философской, этической, эстетической – реальной

<sup>1</sup> Так, в «психологически-недифференцированном политематизме Баха» он видит «обнаружение энергии, а не характеров». См.: *Игорь Глебов. Музыкальная форма как процесс*. С. 143.

<sup>2</sup> На это обратил внимание еще А.Н. Серов, см.: *Серов А.Н. Тематизм увертюры «Леоноры» // Серов А.Н. Избранные статьи*. М.; Л., 1950. С. 411.

<sup>3</sup> И добавлю – наряду с жанрами профессионального искусства устной традиции.

<sup>4</sup> *Игорь Глебов. Музыкальная форма как процесс*. С. 154.



действительности. Перед ней, таким образом, открывались возможности концепционного многообразия. На этот путь музыка вступила с освоением сонатно-симфонического мышления, которое определило кардинальное отличие европейского профессионализма от форм восточного искусства устной традиции в самом существе музыкально-эстетической концепции (не только пребывание, но и становление, не только состояние, но и сопоставление, и столкновение, не только глубокое вживание в один образ, но многообразность как принцип, активность их сопряжения и взаимодействия).

Характеристика сонатно-симфонического цикла, схематизм и краткость которой вызваны не только размерами данной статьи, но и подробной исследованностью в специальной литературе, тем не менее, дает возможность поставить интересующий автора вопрос о нормативности этой высшей формы европейского профессионализма. Регламентированность проявлений композиторской воли здесь выявлена в гораздо большей степени, чем в музыке Востока. Законы сонатной формы (классический вариант) диктуют композитору систему тональных соотношений, а также необходимость, как минимум, двух тем (главная – побочная), их общий образный характер, методы разработки, тональный план разработки, направленность модуляционного развития и т.д. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что регламентированность компонентов жанра оставляет композитора свободным в самом главном – в *образно-эмоциональном содержании* произведения. Так, ему априорно предписан принцип *тематического* контраста как закономерность жанра. Воплотить же его можно в самых различных формах – от спокойного контраста эпического или пасторального симфонизма до бурно-драматических и напряженно-конфликтных композиций. Сопоставление тем – энергичная – плавная; героическая – лирическая – в силу своей обобщенности не стесняет автора в выборе конкретного облика тем и характера сопоставления образных ситуаций. Автору «дается» как закономерность принцип репризности формы. Но сама реприза может быть спокойной (простой), но может быть и динамичной, несущей на себе отпечаток предшествующих событий. Ему «задана» разработка как необходимый компонент формы, но разработка может заключать в себе своеобразную «игру» ума и фантазии с темами аллегро, а может стать ареной напряженных столкновений и борьбы, волны которой захватывают репризу и результатом которой является образная трансформация тем. В отличие от мугамно-макомного цикла, в сонатно-симфоническом более жестко регламентированы, главным образом, *структурные* закономерности.

Если воспользоваться идеей Ю. Лотмана, то в сонатной структуре мы имеем дело с системой, гораздо более близкой языку по типу своей автоматизации. В ней также регламентированные элементы в такой мере автоматизированы, что могут заключать в себе любую индивидуальную информацию. Естественно, что регламентированная сонатная форма несет в себе «потенциальную выразительность» (хотя бы тем, что «обрекает» произведение на тональный и образный контраст). Но уже XVIII век обнаружил широчайшие возможности образного «наполнения» жанра, и, главное же – стала очевидной «открытость» структуры и норм жанра на дальнейшее их расширение. XIX и XX века дали тому блестящее и неопровержимое подтверждение. Сонатно-симфоническая форма, таким образом, по иному расставляет акценты во взаимоотношениях композитора и произведения, предоставляя главную роль свободе авторского волеизъявления. С европейским послеренессансным искусством начинается эпоха авторского, индивидуально-личностного творчества. В музыке по-своему выразилась та концепция, которая определила собой все европейское искусство вообще.

Характерный парадокс – на Востоке гораздо раньше, чем в Европе, исполнение-создание жанров профессиональной музыки устной традиции связывается с именем определенного музыканта. Однако, как в любом каноническом искусстве, каждая творческая индивидуальность здесь создавала новый канон и утверждала его силой личного авторитета<sup>1</sup>. В жанрах профессионального творчества устной традиции Восток остановился на том этапе, когда создание искусства означает, прежде всего, следование традиции. Европа в процессе развития вступила в новый этап – когда создание искусства подразумевает не просто следование традиции, но развитие традиции, процесс дальнейшей эволюции становится процессом непрерывного создания новых индивидуальных традиций. В то время как на Востоке традиция остается неизменным законом, в Европе примерно с XVII века она становится фундаментом, на котором каждая последующая эпоха строит новое здание.

Следовательно, за локальным, узкоспецифическим явлением – различием в типах музыкального профессионализма – вырисовывается общее различие канонического и неканонического мышления. Понять

<sup>1</sup> «Понятие индивидуального “авторства” неизвестно ближневосточным литературам, его функционально замещает понятие личного “авторитета”. См.: *Аверинцев С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 214.

причины этого различия в рамках самого искусства невозможно. Ибо чисто художественная, казалось бы, проблема входит в контекст гораздо более широкой концепции, уже социально-исторической – роли личности, индивидуальности, ее утверждения в общественно-политическом, а значит – и культурном развитии. И только в этом контексте может быть объяснена. Из множества аспектов, эту концепцию составляющих, важен в данном случае только один: становление личности в структуре общества, эволюция общества, которая открывает возможность личности, более того – делает эту возможность неоспоримой закономерностью – осознать себя как свободную и самобытную индивидуальность. Такая эволюция произошла в европейском обществе – оно представит с этой точки зрения как система разомкнутая. Такой эволюции до XIX века включительно практически не было на Востоке. Здесь, пишет Н. Конрад, существовали условия, которые «постепенно стали задерживать исторический процесс, стали замедлять развитие капиталистических отношений. Поскольку такие условия на Западе не создались, постольку развитие феодализма, а позднее рост капитализма шли быстрее»<sup>1</sup>.

Именно с развитием капиталистических отношений, свободного предпринимательства, личной инициативы связывают Маркс и Энгельс индивидуалистический характер европейской цивилизации. Однако предпосылки для самообретения личности возникали в Европе задолго до капитализма. Остановлюсь только на нескольких исторических примерах.

Известно, что Восток сыграл заметную роль в становлении греческой цивилизации. Но характер этой новой цивилизации оказался качественно иным. Прежде всего, следует указать на демократические традиции греческой общественной жизни, которые так и не сложились на Востоке. Даже при всем антигуманизме рабовладельческого строя важно, что «свободные в Греции и Риме были освобождены от угрозы превращения в рабов»<sup>2</sup>.

Демократизация институтов античного полиса – та основа, на которой начался постепенный процесс вызревания индивидуальности, вычленения ее из более обобщенной категории личности. Главный критерий здесь – способность человека «отчуждить» себя от мира, взглянуть на него как на объект, подлежащий не только восприятию, но и индивидуальной оценке. Отмечая, что у греков теоретическое мышление «впервые

<sup>1</sup> Конрад Н.И. Средние века в исторической науке // Конрад Н.И. Избранные труды. М., 1974. С. 233–234.

<sup>2</sup> См. Никифоров В.Н. Восток и всемирная история. М., 1975. С. 262.

превратилось из мышления-в-мире в мышление-о-мире», С. Аверинцев убедительно разграничивает понятия «личность» и «индивидуальность»: «Личностью человек бывает или не бывает, независимо от того, что он о себе думает, в качестве индивидуальности он самоопределяется... а самоопределился – это значит провести мысленный предел между собой и не собой, осознать себя как неделимый и от всего отделенный, равный самому себе “атом”»<sup>1</sup>.

Может быть, самое важное следствие рождения и осуществления на практике идеи демократизма (при всей ее ограниченности в рабовладельческом государстве) заключалось в том, что был создан исторический *прецедент*, реализовался общественный опыт, который как идеальная мечта жил в лучших умах человечества и ждал своего последующего воплощения. Демократические традиции греческого полиса не были переданы «из рук в руки» – считалось, что они были утрачены в эпоху европейского Средневековья, прервали свое существование, чтобы вновь возродиться в эпоху Ренессанса. Однако при всей установке на «безличностность», которую принесло с собой христианство, Средневековье отнюдь не уничтожило окончательно весь предшествующий политический и духовно-личностный опыт (в том числе и пришедших в Европу племен). Новые исследования эпохи Средневековья показывают, что и в самые мрачные его периоды сохранялась тонкая, но не превращавшаяся окончательно нить традиций, что постепенно развивалась жизнь городов, беспокойная и динамичная, что столь же постепенно, но неуклонно развивалось индивидуальное самосознание, что и подготовило рубежную эпоху европейской цивилизации – Возрождение. Интересны с этой точки зрения некоторые акценты в европейском феодализме. Так, при всей необузданности феодальных властителей, статус рыцарства, сюзеренов-вассалов предполагал не рабское поклонение, а наоборот, сознание собственного достоинства (понятие, которое практически не существовало в восточных империях). Монарх воспринимался как «первый среди равных», а не как господин над рабами. Представителей различных иерархических групп связывали договор (оказание помощи, поддержки в случае необходимости), клятва вассальной верности.

Если в среде феодальной знати чувство собственного достоинства подкреплялось особой формой договорно-правовых отношений, то в среде городских ремесленников оно культивировалось традиционными, корпоративными установлениями. Включение в систему ремесленной

<sup>1</sup> Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». С. 214.

корпорации имело для горожанина последствия, казалось бы, взаимоисключающие. С одной стороны, он оказывался целиком и полностью связанным корпоративными законами – они регламентировали сферу не только производственной деятельности, но и личной, семейной жизни. Поэтому корпоративность средневековой Европы препятствовала развитию индивидуальности, «сковывая ее инициативу»<sup>1</sup>.

С другой же стороны, в рамках корпорации господствовали равенство всех членов, взаимное уважение и взаимная выручка. «Идея равенства оставалась в их сознании и служила знаменем борьбы за его восстановление»<sup>2</sup>. Корпоративная спаянность и дух независимости горожанина-ремесленника, чувство самоценности собственной корпорации придавали силу средневековым городам в борьбе против посягательств феодалов на их свободу и независимость. Дух вольности и мятежной непокоренности, которым отмечена история городов Средневековья, во многом вдохновлен представлениями горожан о достоинстве, как сегодня сказали бы – престижности – их собственного труда. Подобная общественная атмосфера – одна из ступенек к формированию и самоопределению индивидуальности вообще и творческой индивидуальности, активного самопроявления индивидуальной художественной воли – в частности.

В еще большей степени процесс становления индивидуальности, подготовивший в конце концов гуманистическое мироощущение и мирозерцание Возрождения, наблюдается в области духовной жизни, в области культуры. «Средневековый гуманизм, – пишет М. Гаспаров, – понятие еще непривычное для современного сознания. Между тем, Средневековье не было «бесчеловечным» провалом в истории духовного развития человечества»<sup>3</sup>. Процесс формирования личностного начала М. Гаспаров доказывает не только анализом любовно-лирической поэзии вагантов, но и историей развития системы образования и других компонентов культурной жизни. Иную сторону средневековой жизни рассматривает М. Бахтин. Обоснованный им факт существования «смеховой культуры», вообще осмеяния церковных догм в период максимального всевластия церкви («праздники дураков»), – одно из самых веских доказательств того, что в Средневековье подспудно, но непрерывно и целенаправленно происходило освобождение человеческого сознания. Способность к самоиронии во все времена свидетельствует о свободном сознании, о способности к отчужденному, отстраненному взгляду на мир и на себя в мире.

<sup>1</sup> Гуревич А. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 172.

<sup>2</sup> Там же. С. 173.

<sup>3</sup> Гаспаров М.Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975. С. 424.

Эти предшествующие Возрождению процессы сыграли весьма значительную роль в судьбах европейского искусства. Не случайно светская культура начинает свое восхождение именно в Провансе, где расцвели «вольность и независимость, неизвестные еще нигде в Европе» (Маркс). И, может быть, традицией предшествующего опыта, который включал в себя не только сложившийся ритуал церковного богослужения, но и все отмеченные выше приметы пробуждающего самосознания, объясняется тот факт, что в Европе стала возможной своеобразная театрализация Библии в ораториях.

«Вершина-источник» европейской культуры нового времени, отметившая победу человеческой личности и начало эпохи, когда человек становится «мерой всех вещей» – итальянское Возрождение. «Жизнерадостное свободолобие»<sup>1</sup>, окрасившее духовную атмосферу Возрождения, оказалось необычайно плодотворным для расцвета искусства. С самого же начала подвергается пересмотру и, по существу, кардинальному отрицанию один из важнейших постулатов Средневековья – отношение к традиции как к незыблемому канону, которому надо следовать, но который нельзя отменять. «Оставь примеры, будем пользоваться собственным разумом», – наставлял Лоренцо Валла. «Ничей авторитет мной не руководит, даже если он пытается на меня воздействовать», – утверждал Николай Кузанский<sup>2</sup>. Отрицание авторитетов в противоположность абсолютизации авторитета, установка на собственный, то есть личный, индивидуальный разум, волю, инициативу, – переворачивали всю систему эстетических критериев и открывали дорогу необозримо богатству индивидуальных проявлений в искусстве.

Хронологически музыкальный ренессанс, воплощение эстетики Возрождения в специфических категориях искусства слуха не совпадает с классическим Возрождением. Больше того, как пишет В. Конен, «перелом, происшедший на рубеже XVI и XVII столетий»<sup>3</sup>, в действительности «решительно порывает с художественными принципами, которые лежат в основе классической музыки Ренессанса»<sup>4</sup>. Однако новая музыка, рождение которой освящено именами Баха, Глюка, композиторов венской школы, могла расцвести только на той духовной основе, которую заложил предшествовавший период, раскрепостивший личность и открывший

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1946. С. 6.

<sup>2</sup> Цит. по: Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. С. 109.

<sup>3</sup> Конен В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 384.

<sup>4</sup> Там же. С. 383

путь ее свободному и действенному проявлению. Этот рубеж оказался решающим для судеб европейского музыкального искусства. Он начинает собой историю музыкального искусства, в течение которого профессиональная музыка Европы обретает себя как искусство индивидуальностей. И именно с этого момента окончательно расходятся пути музыкального профессионализма на Востоке и на Западе.

Исторически сложившаяся обособленность двух типов музыкальных культур не остается неизменной. Параллельные линии сближаются и даже обнаруживают склонность к скрещиванию. Прямое доказательство тому – сама творческая практика; косвенное – острые дискуссии о судьбах профессионального искусства устной традиции и его взаимодействия с европейским опытом. Ни задачи, ни объем данной статьи не предполагают подробного рассмотрения этого процесса, его издержек и завоеваний. Поэтому ограничусь лишь одним соображением. Современная музыка делает первые шаги на пути к активному творческому *взаимодействию* разных типов культур (что отнюдь не исключает их дальнейшее самостоятельное бытование). Композиторы Востока осваивают опыт европейского искусства – принципы ладотонального мышления, музыкальной драматургии, структуру жанров и т.д. Европа, со своей стороны, многое заимствует от восточной традиции: уже с конца XIX века происходит довольно интенсивное оживление ладового, тембрового, ритмического мышления. Последние же десятилетия в европейскую музыку внедряются более общие принципы профессиональной эстетики Востока (введение импровизационности, частный случай – алеаторика, процесс творчества на глазах у слушателей, совмещение функций исполнителя и творца; опыты модификации сонатно-симфонического цикла и других форм европейской музыки введением в них принципов развертывания структур циклических форм восточной традиции и т.д.). Перспективы этого движения трудно предусмотреть – прогнозирование в искусстве всегда чревато неожиданностями. На сегодня представляется, однако, что процесс взаимодействия двух типов культур исторически необратим и в своей потенции плодотворен – при том что будет проявлена готовность к взаимному пониманию, уважению художественных традиций и соблюдению норм эстетической «корректности».

## К ВОПРОСУ ОБ «УСТНОМ ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ»

Одна из примечательных тенденций современного музыкознания – расширение границ исследований. И вглубь – в отдаленные исторические эпохи, и вширь – объектом внимания становится не только музыка европейской традиции, но виды и формы музыкального творчества, опирающиеся на иные закономерности и эстетические представления. Все более активно в музыкальное сознание европейцев вторгается Восток. Раскрывающаяся панорама музыкальной культуры оказывается гораздо более богатой, чем представлялось в течение длительного господства европейской традиции. Обнаруживается также, что на определенном этапе есть очевидные точки схождения между культурами Востока и Запада, – в том числе и в понимании профессионализма<sup>1</sup>. Это требует нового взгляда и на типологию музыкальной культуры. Привычное деление на фольклор и профессиональное творчество не отражает уже реальной ситуации. Кардинальные различия, требующие дифференцированного подхода к определению форм музыкального творчества народов Востока и Запада, обусловлены во многом решением проблемы фиксации нотного текста.

Письменность и устность – «формы коллективной памяти», – пишет Ю. Лотман в статье «Несколько мыслей о типологии культур»<sup>2</sup>. Различие между ними заключается в том, что именно запоминается. В одном

<sup>1</sup> Под Востоком в данном контексте подразумеваются музыкальные культуры Ближнего и Дальнего Востока, под Западом – Западная Европа, где сформировался классический тип музыкального профессионализма.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культур и проблема переводимости. М., 1987. С. 4.



случае – «запоминанию подлежат исключительные события», в другом – «память ориентируется не на умножение текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз навсегда заданных».

Наша письменность – нотация. Она не только форма памяти. Нотация – важнейший фактор, который в музыкальном искусстве стал первым импульсом к формированию европейского типа музыкальной культуры. Выстраивается последовательная логика развития. В европейской музыке фиксация текста способствует отчуждению композитора от своего творения, что в свою очередь обусловило формирование опусоцентрической антропоцентрической культуры. Ее итог – концепция европоцентризма. Концепция, в рамках которой история музыкального искусства предстает как история композиторских шедевров, «исключительных событий», – как пишет Ю. Лотман<sup>1</sup>.

За пределами такой концепции остался огромный пласт профессионального творчества неевропейских народов. Тот факт, что развитые формы устного творчества у народов Ближнего и Дальнего Востока – цикл макамов в Средней Азии, мугам в Азербайджане, рага в Индии – есть плод профессионального труда, – был признан не сразу. Долгое время эти формы приравнивались к фольклорным.

В отечественном музыкознании отчетливое понимание их профессионального статуса начинается примерно со второй половины XX века. Музыка народов Советского Востока – Закавказья и Средней Азии – поставила ученых перед необходимостью определить место таких форм в общей типологии музыкальной культуры. Их отличие от фольклора было очевидным, однако, и отличие от европейского музыкального профессионализма – также. В поисках термина, это искусство определяющего, более или менее устойчивым оказалось определение «профессиональное искусство устной традиции». Представляется, что он точно отражает сущность и форму этого феномена. М.А. Сапонов, рассматривая тот же пласт культуры в эпоху европейского Средневековья, предлагает другой термин – «устный профессионализм». Это, в сущности, более краткий вариант и, может быть, более удобный в работе как инструмент исследования<sup>2</sup>.

Своеобразие европейского и устного профессионализма во многом связано с двумя категориями музыкального мышления. Имеются в виду

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культур и проблема переводимости. М., 1987. С. 4.

<sup>2</sup> Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004.

понятия канона и импровизации, определившие и специфику разных видов профессионального творчества, сложную диалектику их взаимоотношений в творчестве. В живом общении с музыкой возникают две разные картины. В одном случае композиторская мысль более или менее точно фиксирована в нотном тексте в соответствии со сложившимися и узаконенными принципами; в другом – свободная импровизация, становление формы непосредственно перед слушателями. В действительности же и в том, и в другом случае мы имеем дело со своего рода иллюзией.

Если рассматривать канон как «правило или суждение о некоей закономерности», по А. Лосеву<sup>1</sup>, или – в развитие этого определения – как систему закономерностей, то понятие канона в известной мере применимо и к композиторскому творчеству, что нередко и делается. Оно также основывается на определенных закономерностях – логике ладо-тональных отношений, формы, драматургии, жанровой модели. И тем не менее понимание европейского композиторского творчества как канонического проблематично. Ибо принципиально для культуры, что в тексте канонизируется, а какая его часть остается зоной свободного проявления композиторской воли. Система закономерностей в эстетике европейского профессионализма оказывается настолько гибкой и относительно нейтральной по отношению к образно-содержательному слою произведения, что она не ограничивает композитора в воплощении своих индивидуальных идей. Амплитуда возможностей использования имманентной выразительности самих средств необычайно широка. Их развитие обусловлено потребностью композиторской фантазии. Свобода ее проявления, использования композитором сложившейся системы закономерностей в своих целях очевидна (в том числе и таких стабильных, как закономерности жанра – например марша, вальса) даже в эпоху строгой нормативности классицизма, когда, по выражению Ю. Лотмана, «акт художественного творчества заключался в выполнении, а не в нарушении правил»<sup>2</sup>.

То же можно сказать и по поводу импровизации. Кажется, что в строго фиксируемом тексте европейской композиции она невозможна. Но разве многообразие исполнительских интерпретаций одного и того же текста нельзя рассматривать как проявление импровизационного начала? Ведь текст, даже при максимальном количестве авторских указаний, достаточно условен. И даже в том случае, если исполнитель точно ему

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем средневековом искусстве Азии и Африки. С. 6.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. С. 16.

следует, остается широкое поле для индивидуальной трактовки произведения. Произвол исполнителя здесь регламентируется его вкусом и тактом, его пониманием особенностей индивидуальности композитора, а также категорией стиля.

В профессиональном искусстве устной традиции – таких его жанрах, как развитые, концептуальные по содержанию формы (мугам, маком, рага) ситуация прямо противоположная. Свободно развертывающаяся, казалось бы, форма опирается на ладомелодические модели. Этими моделями на основе многовековой практики строго регламентированы образно-эмоциональный строй, драматургия, логика развертывания лада. Каноном определены и закономерности формообразования – смена эпизодов, подход к кульминации и т.д.

В этих границах возможна тончайшая эмоциональная нюансировка. У. Гаджибеков, например, так характеризует некоторые лады: «Баяти шираз вызывает чувство грусти, шюштер – чувство глубокой печали, хумаюн – глубокой или по сравнению с шюштер – еще более глубокой печали»<sup>1</sup>. И слушатели чутко улавливают эти нюансы, недоступные европейскому уху и – скажем сильнее – европейской душе. Искусство исполнителя заключается в богатстве фантазии при раскрытии возможностей лада, его эмоциональной выразительности, в свободе импровизации в заданных рамках.

Механизм передачи традиций и их воспроизведения раскрывает Ю. Лотман сравнением двух типов сообщений – записки и платка с узелками, завязанными на память: «в первом случае сообщение будет заключено в самом тексте и полностью... из него извлечено. Во втором – “текст” играет лишь мнемоническую функцию. Он должен напомнить о том, что вспоминающий знает и без него»<sup>2</sup>, то есть узнал в процессе устного обучения. В музыке устной традиции «узелки на память» представляют собой не текст, который (по словам Лотмана) «вспоминающий знает», а напоминание о модели, раскрываемой творцом в процессе исполнения. Законы ладов познаются в процессе устного обучения, когда и реализуются.

Буквальный смысл слова традиция – «передача». Столь захватывающая слушателя вдохновенная импровизация напрямую зависит от богатства эмоционального мира, творческой фантазии, уровня профессионального мастерства исполнителя и творца одновременно. Эти функции не разделены, как в европейской музыке, ибо исполняется не уже существующий

<sup>1</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку. 1945. С. 9.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. С. 18.

текст, а раскрывается в данный момент то, что потенциально заложено в моделях. Поэтому в пределах достаточно строгой регламентации творец может позволить себе свободу личного самовыражения. Этой возможностью определяется личностный аспект профессионального искусства устной традиции.

Поэтому, как и европейская история музыки, история устного профессионализма отнюдь не лишена имен. Наиболее талантливых творцов, как и европейских композиторов, слушатели узнавали и по таланту, и по тону эмоциональной напряженности высказывания. Один из примеров – Саят-Нова – ашуг XVIII века, по характеристике В. Брюсова, по-тютчевски чуткий и как Мюссе страстный, один из тех «первоклассных поэтов, которые силой своего гения... становятся любимцами всего человечества»<sup>1</sup>. Думается, что творцы, подобные Саят-Нова, и по содержанию – любовно-лирическому – своего творчества, и по формам (песни, стихи), наиболее соответствуют менестрельской культуре европейского Средневековья. Здесь очевидны те признаки, которые во многом определяют феномен профессионализма. Они приведены и в книге М.А. Сапонова «Менестрели» по отношению к европейскому искусству: наличие публики, артистическое мастерство как потенциальная основа заработка, передача системы навыков («скрытой теории» у Сапонова) в процессе обучения.

И тем не менее, как представляется, именно в этой сфере – граница самовыражения творца – следует искать одну из главных причин различия искусств устной и письменной традиции. Она – в различении понятий «личность» и «индивидуальность»<sup>2</sup>.

В нашем лексиконе – бытовом и профессиональном – они употребляются как синонимы. Однако между этими понятиями существует, казалось бы, незаметное, но важное различие с точки зрения философской и культурологической. Об этом пишет С. Аверинцев: «Личностью человек бывает или не бывает независимо от того, что он о себе думает. В качестве индивидуальности он *само* определяется», что означает способность «провести мысленный предел между собой и не собой, осознать себя как неделимый и от всего отделенный, равный самому себе атом»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Брюсов В.Я. От редактора к читателям [Предисловие] //Армянская поэзия в переводах В.Я. Брюсова. Ереван, 1959. С. 7.

<sup>2</sup> См. об этом в моей работе: Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

<sup>3</sup> Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная словесность // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 214.

Способность «провести предел между собой и не собой» означает возможность оценить окружающий мир и в разных ракурсах выразить свое, индивидуальное, к нему отношение, свою эмоциональную его оценку. Именно это является особенностью европейского типа профессионализма. Она обусловила образно-стилевое многообразие музыкального творчества, возможность отразить действительность в разных аспектах в ее историческом движении.

Процесс высвобождения индивидуальности, начатый в эпоху европейского Возрождения, стал отправной точкой антропоцентрической концепции европейской традиции, определившей культ индивидуальности в искусстве.

В странах Ближнего и Среднего Востока кардинального различения личности, во много еще связанной с коллективным сознанием и индивидуальности в том смысле, о котором пишет С. Аверинцев, не произошло. И это кажется удивительным. Ведь восточные народы, в частности арабы, не только хорошо знали античную философию и эстетику – фундамент европейской культуры, но и способствовали их проникновению в Европу. Здесь существовала тщательно разработанная музыкальная теория. Существовала и своя система нотации. Имена Фараби, Ибн-Сины, Джами и других остались в истории культуры. В практике музицирования отчетлива, как и в Европе, дифференциация – фольклор крестьянский и городской, творчество профессионалов, многообразие жанров. Музыка арабов оказала влияние на культуру южной Франции и Испании, где в течение восьми веков существовал один из центров музыкального искусства этого периода. И тем не менее в системе музыкального мышления, как и в формах функционирования, культура этих народов осталась в рамках традиционной канонической эстетики. Самосознание личностное не стало самосознанием индивидуальным. Здесь не аксиологическая *вертикаль*: что лучше, что хуже, что выше, что ниже, – а пространственная *горизонталь*, в которой соседствуют разные и равноценные типы культуры, в конечном счете – типы цивилизаций.

Ответ на поставленный, естественно возникающий вопрос охватывает ряд проблем – в том числе мировоззренческих, выходящих за границы музыкознания.

Однако за последнее столетие процесс высвобождения индивидуального начала, формирования европейского типа профессионализма, обусловивший рождение богатейшей культуры, раскрывает и свою оборотную сторону. «Гармония, как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях, имела блестящую, но краткую историю», – сказал И. Стравинский

в беседе с Р. Крафтом<sup>1</sup>. Можно переставить акценты: «краткую, но блестящую историю». Смысл от этого не изменится, акцент на временном характере классической гармонии остается. Не так ли будут судить лет через пятьдесят и о всей музыке европейской традиции? Ибо культ индивидуализма, достигающий апогея, техницизм, покоряющий умы своими возможностями, приводят к тому, что европейская культура постепенно теряет главное – то, что ее делало уникальным феноменом культуры – свой гуманистический пафос и возвышенную духовность.

Только намечавшуюся тенденцию пронизательно заметил еще в 1920-х годах Ортега-и-Гассет: «Искусство, о котором мы говорим, бесчеловечно не только потому, что не включает в себе “человеческих” реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию»<sup>2</sup>.

С того времени, когда были написаны эти слова, европейское искусство ушло далеко в развитии замеченной Ортегой тенденции.

И, может быть, не случайно оно пристраивается к Востоку, ощутив кризис многовековых эстетических и этических ориентиров, и стремится найти на Востоке то, что Европа потеряла в последовательном развитии антропоцентрической эстетики и этики. Центром притяжения стала философия дзен-буддизма, в музыке – эстетика индийской раги. Мусульманский Восток оказывает на практику европейского искусства неизмеримо меньшее воздействие.

Очевидно, нравственные и духовные постулаты религии буддизма в большей степени отвечают потребностям современного европейца. В них он находит ответ на волнующие его вопросы. Почему? Но это уже – другое специальное исследование.

*Не опубликовано*

<sup>1</sup> Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л., 1971. С. 237.

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. Вып. 2. М., 1980. С. 128

## ОБ ОПЫТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ ТИПОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Тема настоящей статьи – опыт взаимодействия двух типов *профессионального* искусства – восточной и европейской традиции. Это требует особой оговорки, так как и до сих пор жива тенденция рассматривать классическую традицию музыки Востока как фольклорную.

Материалом анализа служит музыкальное творчество республик советского Востока. По следующим причинам. Накопленный ими опыт достаточно представителен, ибо здесь предпринимаются активные поиски форм такого взаимодействия – есть и художественно ценные результаты. Кроме того, на этом материале открывается возможность осмыслить, в какой мере взаимодействие двух традиций является органичной потребностью, исходящей «изнутри» культуры. Наконец, на опыте советских республик можно проследить и эволюцию процесса.

В какой мере взаимодействие двух типов профессионального искусства отвечает естественной потребности культур Востока? Вопрос этот не снят с повестки дня – открыто или завуалированно идея об искусственной «европеизации» высказывается в отношении советских республик. Однако история развития музыкального искусства опровергает ее. Известно, что страны зарубежного Востока стихийно вступают на путь взаимодействия с европейской традицией. Об этом свидетельствует факт существования композиторских школ, основанных на таком взаимодействии. Проблема, следовательно, сводится к тому, *как* такое взаимодействие осуществить. В странах же советского Востока эта тяга возникла задолго до революции. Так, убежденным сторонником взаимодействия восточной и европейской традиций выступил еще в начале 1890-х годов Узеир Гаджибеков – блестящий знаток всех форм азербайджанской музыки, ее подлинный патриот. Известно его страстное увлечение жанром оперы,

известно, как убежденно он боролся против всяческих ограничительных тенденций: «Таким образом, – писал он, – задерживается развитие национальной музыки и попутно ставится преграда естественному стремлению к музыкальному образованию, которое обнаруживается у нас, мусульман, только в XX веке»<sup>1</sup>. Другой пример – процесс развития такой зрелой монодической культуры, как армянская. Первые шаги по освоению многоголосия сделаны уже в XIX веке, а начало XX века освещено блистательным творчеством Комитаса. И в том и в другом случае направленность усилий замечательных музыкантов стимулировалась сознанием, что невозможна изоляция в искусстве, когда все другие области жизни взаимодействуют, что такая изоляция не способствует выявлению художественных потенций своего народа и активизации его роли в общем художественном процессе. А это значит – если довести мысль до логического конца – такая изоляция обедняет и мировое искусство.

Однако если направленность усилий определилась стихийно, то это не значит, что сняты все проблемы. Наоборот. Чем дальше, тем больше возникало вопросов о конкретных формах взаимодействия типов профессионализма, так отчетливо друг от друга отличающихся. Ибо в профессиональных жанрах искусства Востока – мугамно-макомных циклах – перед нами раскрывается целостный художественный организм, заключающий в себе и определенную концепцию мироощущения. Ее музыкальная семантика точно выверена и подтверждена практикой многовекового воздействия на слушателей. При соприкосновении же с европейской традицией она включается в иной семантический контекст. Происходит столкновение двух эстетик – эстетики авторского, композиторского искусства (европейская традиция) и эстетики канонического искусства (профессиональная традиция Востока).

Каким же здесь видится направление поисков? Оно определяется в значительной мере семантической двусмысленностью термина мугам-маком. Первое значение – *мугам как лад* – предполагает понимание лада как системы эмоционально выразительных мелодических попевок, определенным образом организованных. Такой взгляд на мугам открывает возможность использования ладовых попевок в качестве основы тематизма инструментального или вокального произведения. Один из примеров такого рода – использование мугамов А. Спендиаровым. В письме к Н. Тиграняну он пишет: «Я воспользовался, между прочим,

<sup>1</sup> Гаджибеков У. О воспитательном значении оперы и драмы // Каспий [газета]. 1917. № 256. Цит. по статье: Агаева Х. Узеир Гаджибеков // Азербайджанская музыка. М., 1961. С. 101.



и Вашими обработками, взяв из них некоторые напевы, но *лишь как темы*, которые гармонизовал и разработал по своему»<sup>1</sup>. Вся линия персов его оперы «Алмаст» основана на мугамных интонациях. Они обуславливают характеристику образную (персы – сила грозная и воинственная) и национальную (мусульманский мир, придворное окружение шаха). С мугамными темами композитор обращается как с обычной фольклорной темой, с той мерой свободы, которая присуща традициям русской классической школы.

Другой классический пример – опера У. Гаджибекова «Кер-оглы». Здесь совсем иной принцип. Мугамные интонации создают всю эмоциональную атмосферу оперы. Ладовые попевки кристаллизуются в темы, которые становятся зерном лейтмотивов. Эмоциональная выразительность лада учитывается при создании образных характеристик. Стонущие интонации лада чаргах – в основе лейтмотива народа угнетенного, лад шур – по Гаджибекову, светлый и мужественный – характеризует народ свободный и т.д. Композитор при этом рассчитывает на адекватное восприятие слушателями подобной эмоциональной конкретности. Вместе с тем, автор опирается на драматургические принципы оперного искусства европейской традиции в ее русском варианте (четкий интонационный конфликт, развернутые хоровые сцены). Этот путь претворения мугамно-макомных черт не ломает форму избранного европейского жанра. Задачу свою композитор видит в том, чтобы остаться верным духу национальной традиции – в принципах развития, гармоническом оформлении и т.д.

Второе значение мугама-макома (жанр) открывает иную возможность – претворение этой традиции уже как определенного жанра. Здесь действительно сталкиваются две традиции профессионализма, и их взаимодействие – органичное или неорганичное – сказывается на всех уровнях. Пионером подобных опытов в Закавказье был Н. Тигранян, создавший фортепианные обработки бытующих в Армении мугамов, которые сам композитор называл персидскими. Следует особо отметить чуткость композитора к прихотливой ритмической организации мугамов, их ладовому своеобразию, импровизационной свободе. Н. Тигранян стремится передать эти особенности в фиксированном тексте – в том числе и некоторые специфические черты исполнительства: остановки на ладовых упорах, обилие орнаментики, тембровые нюансы через смену регистров. «Я ставлю себе целью, – писал Н. Тигранян, – точно и правильно записать

<sup>1</sup> Спендиаров Ал. Письма. Литературное наследство. Ч. 2. Ереван, 1962. С. 167.

мелодию при помощи европейской нотации, стараясь при этом угодить как закавказской аудитории, так и европейским ценителям»<sup>1</sup>.

Однако, как часто бывает в первых попытках подобного синтезирования, в этих обработках очевидны и черты разностильности: с одной стороны, сказывается впитанный опыт общения с народной и профессиональной музыкой Закавказья; с другой – полученные в европейской профессиональной школе знания. Важно, однако, другое – подход к мугаму как самостоятельному жанру и стремление к возможной этнографической точности.

Другой опыт – уже в области музыкально-сценических жанров – предпринят У. Гаджибековым в его «мугамных» операх. Партитуры и клавира в обычном смысле слова не существовало. Записаны были лишь песенно-танцевальные эпизоды и указывалось, где и какие мугамы исполнять. Мугамные импровизации сочетались с законченными песенно-танцевальными эпизодами. Таким образом, возникала отчетливая ассоциация с рэнгами и тэснифами оригинального мугамного цикла. Оказалось, что это впечатление не случайно, на нее указывает сам композитор: «В 1907 году мне пришла мысль, – пишет он в автобиографии, – в драматическом сюжете в виде соло использовать наши мугамы, а в виде хоров – тэснифы». То есть перед нами своего рода театрализация мугама – как бы сюжетное воплощение того, о чем повествует мугам. Для европейского слушателя может показаться, что здесь множество просчетов – драматургическая статика, мелодико-интонационное однообразие и т. д. Но слушателя, воспитанного на традициях восточной музыки, такие оперы сразу же погружают в знакомый мир, заставляя вслушиваться в тончайшие нюансы, сопереживать происходящему.

Если мугамные оперы представляют опыт театрализации мугама, то первым и удачным примером синтезирования мугамной и симфонической традиции в конце 40-х годов стали симфонические мугамы Амирова «Шур» и «Кюрд-овшары», завоевавшие успех и в нашей стране и за рубежом. Поэтому отмечу только некоторые моменты в контексте данной статьи.

Думается, Амиров не ставил целью создание мугамной симфонии, основой которой остается структура мугама, а не симфонии. Иными словами, он стремится не к тому, чтобы ввести мугамный тематизм в структуру европейской симфонии, а, наоборот, вводит симфонические принципы в традиционную структуру мугама. Его симфонический

<sup>1</sup> Цит. по: Худабашян К.Э. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. Ереван, 1977. С. 98, 100–101.

мугам близко первоисточнику и структурой и принципами развития, где обильно используются и секвенции, и приемы опевания мелодических устоев, и вариантность и т.д. Эти приемы сочетаются с элементами разработочности европейского типа, лейтмотивного развития, тонально-тематическими вкраплениями и т.д. Одна из самых сильных сторон симфонических мугамов – оркестровка. Оркестр переливается, сверкает, захватывает изобретательным использованием тембров. Здесь, в сфере оркестра, также сохраняется иллюзия достоверности – например в выделении тембрами сольных, «вокальных» эпизодов. Видимо, прав Г. Гоциридзе, когда пишет, что здесь «происходит слияние двух методов, в сущности, разных музыкальных мировоззрений»<sup>1</sup>. Можно спорить о том, в какой мере достигнуто их «равенство», как пишет автор, но результат, безусловно, убедителен, что и определило успех. Правда, в эмоциональном и расцвеченном тембрами оркестровом полотне теряется в известной мере экзальтированная напряженность и философская медитативность чистого мугама. Но, как и другие опыты подобного рода, симфонические мугамы расширяют сферу воздействия этого самобытного искусства, круг его слушателей и ценителей.

Инициатива Ф. Амирова была, как известно, подхвачена другими композиторами и продолжена самим Амировым (симфонический мугам «Гюлистан-Баяти-шираз»). Появились подобные опыты и в Азербайджане, и в Узбекистане, и в Таджикистане. Есть обработки мугамов и макомов для других составов, в том числе и для хора а капелла. Но по свежести, непосредственности выражения, искренности для меня лично они не перекрывают впечатлений от первого симфонического мугама. Следует также отметить, что ничего принципиально нового в эстетику жанра, в тип взаимодействия разных традиций они не вносят.

В последние годы намечается и еще одна важная тенденция взаимодействия двух типов музыкального профессионализма – использование формообразующих средств мугамно-макомного искусства, особенностей его образной системы для создания самостоятельного симфонического произведения.

Названные примеры начинают новый этап – вторгаются в ту область, которая связана с самим существом той или иной профессиональной традиции. Видимо, поэтому до сих пор не создано произведения, вполне убеждающего своими художественными достоинствами. Действительно, задача необычайно трудна. Ибо именно в этой сфере происходит

<sup>1</sup> Гоциридзе Г. Симфонические мугамы Ф. Амирова // Музыка республик Закавказья. Тбилиси, 1975. С. 268.

реальное столкновение двух эстетик, двух типов музыкальной драматургии<sup>1</sup>. Удастся ли разрубить этот гордиев узел противоречий, возможно ли создание некоего синтетического жанра, в котором не были бы ущемлены «права» ни одного, ни другого жанра, в котором сочетались бы впечатляющие черты мугамно-макомного искусства – его медитативная углубленность, способность к самосозерцанию, восприимчивость к тончайшим нюансам – и не менее впечатляющие черты сонатности – активность действия, многоаспектность связей с жизнью – покажет, видимо, будущее. Ибо, как всегда в искусстве, последнее слово за творческой практикой.

*Музыкальная трибуна Азии (Алма-Ата, 1973).  
М.: Советский композитор, 1975. С. 82–90*

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

## САМОСОЗНАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ САМОБИТНОСТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Меня давно интересует проблематика, связанная с традицией вообще, национальной в частности. «Идти вперед может только память, а не забвение», – написал в одной из своих статей М. Булгаков. Утверждение, на первый взгляд, кажется даже парадоксальным, однако в нем заложен глубокий смысл. Пока память сохраняет то, что было добыто человеческим талантом и разумом, у нее есть точка опоры, которая позволяет двигаться дальше, не теряя при этом своей национальной идентичности и своими новациями расширяя диапазон памяти для грядущих поколений. Эта мысль мне очень близка и потому, что, занимаясь много лет проблематикой национального музыкального искусства, сумела убедиться в ее справедливости. В настоящей статье я буду опираться на опыт искусства наших коллег-композиторов среднеазиатского региона, который дает богатый материал, прежде всего в период своего существования в границах Советского Союза, для серьезных выводов эстетико-культурологического характера. Для этого мне придется вернуться в прошлое и напомнить некоторые факты, кому-то известные, а кому-то и нет в силу молодости.

Не секрет, что мы 70 лет прожили в тоталитарном государстве. Особенность его, в отличие от ряда других тоталитарных государств, заключалась в том, что оно было идеологически тоталитарным, опиралось на жестко аргументированную идеологию, и все его действия этой идеологией определялись. Ее догматы служили критерием оценок, что хорошо на себе почувствовали деятели искусства.

Известно, что одним из важнейших лозунгов большевиков, с которыми они шли к завоеванию власти, был лозунг интернационализации.

Осуществить интернационализацию всех сторон общественной жизни оказалось не так уже сложно. Очень скоро суть ее ясно выразили слова

из песни «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес – Советский Союз». Однако уже в самом начале задуманного процесса интернационализации всех сторон жизни возникло серьезное препятствие. И этим препятствием, как не покажется странным, стала музыка.

Уже в 1920-х годах Н.К. Крупская обращала внимание на различный уровень развития музыкального искусства и предупреждала, что путь к полной интернационализации будет долгим и не простым. Слишком далеки друг от друга в своей основе – специфически музыкальной, эстетической, технологической – европейская концепция искусства, принятая как государственная модель, и национальная концепция искусства, в первую очередь, мусульманских народов.

Путь виделся один – принять все меры, чтобы «отсталый» Восток мог включиться в цивилизованный мир. Главное – чтобы было быстро, путем ускоренного развития, о котором писал Г. Гачев<sup>1</sup>.

Надо отдать должное государству. Действительно очень быстро были приняты многообразные меры для приведения советской музыкальной культуры к общему знаменателю. Эти меры известны, я на них не буду останавливаться, только напомним важнейшие: декады национального искусства, организация национальных студий в Московской консерватории и – что поистине можно считать в данной ситуации почти гениальным изобретением советской власти – выезд столичных композиторов в республики для совместной работы по созданию произведений разных жанров совместно с национальными «мелодистами».

Нельзя сказать, что эти меры ни к чему не привели. Постепенно стали появляться произведения композиторов среднеазиатских республик, преимущественно оперы. И хотя было очевидно, что эти меры не решали проблемы интернационализации, создания феномена единого многонационального искусства, тем не менее возникала иллюзия возможности формирования в перспективе такого феномена. И хотя я неоднократно писала, что идея соавторства проблемы не решает, мне казалось, что непосредственная передача опытными композиторами своих знаний музыкантам республик Востока может все-таки принести пользу.

В 1940-х годах появился первый обнадеживающий опыт симфонические мугамы Ф. Амирова – редкий тогда случай инструментализма на материале азербайджанского мугама. Значение его определялось и тем, что это было произведение в оркестровом жанре, тогда как почти все республики начинали свой путь овладения европейским опытом с оперных или других музыкально-сценических произведений. По жанру

<sup>1</sup> Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

опыт Амирова представлял собой не симфонию и не мугам. Сохранились основные части структуры симфонии, но назывались они терминами мугама. Характер основных образов мугама также не изменен. Яркой и цветистой была оркестровка. Произведение имело большой успех и у нас и за рубежом.

Появились первые оперы в соавторстве, которые были приняты народом, – «Восстание Восе» Баласаняна, «Кыз-Жибек» Ерзаковича и другие. В дни проведения декад национального искусства были показаны вновь созданные произведения, в Самарканде был даже построен новый оперный театр. Расцветают школы Прибалтики, Грузии, Армении, Татарии.

Казалось, что проблема создания многонационального музыкального искусства как особого феномена постепенно становится реальностью. Мною даже была написана статья «Многонациональное музыкальное искусство как исторический феномен». Правда, в ней отмечалось, что многие проблемы, особенно касающиеся взаимоотношений восточных и западных традиций, пока не решены, а загнаны вглубь, но была иллюзия, что это вопрос времени.

В 1950-е годы во внешне благостной картине многонационального музыкального феномена появились первые трещины. В Таджикистане три академика выступили с резкой критикой статьи председателя местного Союза композиторов З. Шахиди, в которой автор призывал активнее создавать новые произведения разных европейских жанров. В статье же академики резко возражали против этого, утверждая, что у народа есть собственная богатая культура, которую надо развивать, а не пропагандировать то, что народу чуждо. Редакция в итоговой статье пыталась каким-то образом сгладить компромиссами остроту дискуссии. Обвинений в национализме авторы не избежали. Но главный ее итог – слово было произнесено.

Широкий общественный резонанс вызвал ряд произведений узбекского композитора М. Ашрафи, который в своих произведениях не указывал фамилии помогавших ему российских композиторов. В журнале «Советская музыка» была опубликована статья «Соавторство и “соавторство”» с резкой критикой морально-этического аспекта такого рода сотрудничества. Однако это не помешало появлению оперы Ш. Сайфиддинова «Пулат и Гульру», которая была оценена как большое достижение таджикской музыки. Композитор с достоинством принимал поздравления, на афише красовалась его фамилия, хотя было хорошо известно, что опера писалась в соавторстве с тремя известными композиторами – Э. Денисовым, А. Николаевым, А. Пирумовым, фамилии которых нигде не

фигурировали. В задуманном «творческом» соавторстве отчетливо стали проявляться тенденции к элементарному иждивенчеству.

О том, что проблема существует, свидетельствует статья С.А. Баласаняна «Что мешает развитию оперы в Средней Азии». Особую значимость статье придает тот факт, что она написана композитором, чья опера «Восстание Восе» была сразу принята народом и приобрела статус национальной классики. Приведу несколько цитат из этой статьи, чтобы было ясно, с какой серьезностью автор ставит обозначенную им проблему. «Формально мы, приезжие композиторы, решаем задачи создания национального искусства в республиках Средней Азии, фактически же... большинство этих произведений не национальные, а русские оперы на среднеазиатские сюжеты, написанные по давно ... “апробированным” оперным схемам XIX века.... Я... глубоко уверен, что никакая национальная культура не создается силами “варягов”»<sup>1</sup>. Автор ссылается на уже приведенный пример с оперой Ш. Сайфиддинова: «...способный молодой композитор... мог бы получить необходимую профессиональную подготовку... Но зачем ему трудиться, овладевая сложным ремеслом композитора, когда он преуспевает без всяких усилий?»<sup>2</sup>.

Статья С. Баласаняна при ее внешней академичности, в сущности, подрывает самые основы государственной концепции «ускоренного» развития, результаты которого, как пишет автор, «очень скромны». Могут предположить, что в этой статье сказалось и достоинство композитора, мастера высокого класса, который тратит свое время и талант на явно бесперспективное дело, к тому же дающее основание для расцвета не очень корректных морально-этических проблем.

Истинный смысл статьи был точно прочитан руководящими органами, и статью печатать запретили. Ю.В. Келдыша, главного редактора журнала «Советская музыка», освободили от работы.

Но начавшееся движение остановить уже было нельзя. Музыканты Средней Азии, профессионалы, опирающиеся на многовековую традицию, не согласились с тем, что их высокое искусство используется лишь как материал для произведений разных жанров. В Центральную приемную комиссию СК СССР поступили заявления от ряда «народных мелодистов», как их обычно называли, о приеме в члены Союза композиторов.

Члены комиссии (я была одним из членов) оказались в трудной ситуации. С одной стороны, некорректно отказывать музыкантам – представителям

<sup>1</sup> Баласанян С.А. Что мешает развитию оперы в Средней Азии // Баласанян С.А. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 2003. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 32.



одной из союзных республик. С другой стороны, их произведения явно не отвечали Уставу Союза, ибо они и воспринимались как фольклор. Ю. Свиридов особенно был против нарушения уставных требований. В конце концов их приняли, но за ними последовали другие. Уже в новый состав приемной комиссии, которой руководил А. Эшпай, стали поступать новые заявления. Приходилось искать формулировку такой формы творчества, которая, не нарушая Устава, давала основание о приеме «народных мелодистов», как их обычно называли, в профессиональный союз как композиторов. В конце концов остановились на формулировке «профессиональное искусство устной традиции», которое действительно отражает характер деятельности этих музыкантов. Включение крупных циклических форм в категорию фольклора отказывало произведениям многовековой традиции в статусе профессионализма. В действительности они имели для этого все основания: об этом свидетельствуют теоретические труды арабских ученых с детальным анализом музыкальных особенностей мугамов – макомов. Продуманная драматургия и структура цикла, допускающая импровизацию в определенных границах и эпизодах, учет особенностей слушательского восприятия многочастного и длительно развертывающегося цикла (включение эпизодов, переключающих сознание), наконец – и это главное – концепционность цикла, отражающая разные стороны мировосприятия народа. Поскольку мне пришлось участвовать в обоих составах приемной комиссии, в процессе обсуждения всех названных проблем, у меня и родилась мысль серьезно заняться проблематикой музыкального профессионализма, в результате чего и появилась книга «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма». Однако аспект, которому посвящена данная статья, тогда не «зацепил» меня. Он возник только сейчас. Аспект, свидетельствующий о многолетнем унижении достоинства великой культуры с многовековой традицией, трагедия которой в советский период заключалась в том, что она в корне отличалась от культуры европейской. И на защиту ее встал народ. Поэтому мне представляется, что одним из итогов развития музыкального искусства народов Востока является возрождение его самосознания и ощущения себя как одного из значимых компонентов музыкальной картины мира. А отсюда два вывода.

Вывод первый. Постепенно все более результативно расшатывается абсолютный приоритет концепции европоцентризма, который веками господствовал в представлениях об истинном искусстве. И вывод второй. Молодое поколение музыкантов Востока последних десятилетий, получив основательное профессиональное образование и стремясь к освоению новаций искусства XX–XXI веков, должны глубже изучать

свои национальные традиции. Это позволит им ориентироваться не на европейские модели, а на богатое наследство, оставленное им предками и не потерявшее в своем эстетическом совершенстве.

Забавные шутки иногда подбрасывает нам судьба. В те дни, когда я создавала письменный текст своего выступления на конференции, ко мне пришла книга Ф. Бахора и Э. Гейзер, посланная мне из Германии, – «Композитор – профессия замечательная»<sup>1</sup>. И я нашла там подтверждение своей главной мысли, высказанное композитором-практиком. Особенно мне показались ценными страницы, на которых Фируз Бахор анализом своих произведений показывает, как практически удается соединить добытый им опыт профессионального европейского композитора и глубокого погружения в национальную макомную традицию. Соединить даже такие далекие, казалось бы, музыкальные сферы, как творческие принципы А. Веберна и маком. Мне не довелось услышать эту симфонию, столь смелую по замыслу, где, судя по приведенному анализу, такое соединение сделано музыкантски деликатно. Я привела только один пример, который случайно совпал со временем работы над статьей, но он не единичен. Это – лишь один из аргументов, показывающих, по какому пути достойно и уважительно по отношению к своей культуре стремятся идти композиторы наших бывших республик.

Исследователь творчества Дебюсси и автор книги о композиторе в одном из разговоров с Дебюсси сказал: «Перед лицом Европы, замкнутой в своей однотональной системе, выросла Азия со сказочным обилием ладов. После трех веков исключительной власти мажора. Классицизм, исчерпанный и одряхлевший, пал под бурной властью восточных ладов, таящих в себе возрождение»<sup>2</sup>. Речь идет только о ладах. Можно спорить с категоричностью тона, но общая направленность его мысли мне представляется верной.

*Научный вестник Московской консерватории. М. 2012. № 4. С. 10–15.*

*В основе статьи – выступление на VI международной научной конференции, посвященной 60-летию В.Н. Юнусовой «Музыка народов мира в XXI веке: проблемы и перспективы»*

<sup>1</sup> Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор – профессия замечательная. СПб., 2012.

<sup>2</sup> Шенневьер Д. Клод Дебюсси и его творчество / Пер. с франц. М., 1914.

## КОМПОЗИТОР, ФОЛЬКЛОР, СОВРЕМЕННОСТЬ

*О том, что произведения, отобранные мною для данной статьи по просьбе зав. Отделом культуры редакции «Правды», выдвигаются на Государственную премию, мне не было сказано. Редакция внесла первый абзац статьи уже после того, как текст был сдан.*

В списке произведений, представленных на соискание Государственной премии за 1967 год, есть два, в поддержку которых мне хочется высказаться. Это – «Курские песни» Г. Свиридова и «Озорные частушки» Р. Щедрина.

Может показаться несколько неожиданным желание сопоставить композиторов, столь между собой несхожих, и произведения, не менее различные по характеру, творческой устремленности и художественной значительности. Но сопоставления не будет, и противопоставления тоже. Соединить же эти два произведения в одной статье дают мне основание три слова, без которых не обходится ни одна дискуссия о советской музыке. Эти три слова – композитор, фольклор, современность.

Вероятно, ни в одном другом виде искусства, кроме музыки, три этих слова не составляют вместе такую острую и всегда практическую проблему творчества художника. Ибо только в музыке народное творчество – не экзотика, не предмет чистого эстетического любования, а неотъемлемая, активно воздействующая часть живого музыкального сознания, входит непосредственно в повседневный музыкальный быт. От древнейших напевов до современных песен фольклор вдохновляет воображение композиторов, во многом формирует слуховой опыт современников, влияет

на облик национального стиля. Поэтому и спорим мы так горячо о том, как относится композитор к народному творчеству, как «слышит» его. Начинают даже вырабатываться свои штампы «современности» в подходе к фольклору.

Но вот встречаешься с произведением, озаренным подлинным талантом – и исчезает «проблема». Остается художественное явление, предмет душевного волнения и высокого эстетического наслаждения. Лишь потом, позже, встает перед тобой вечный вопрос: в чем же он, этот неуловимый секрет красоты и обаяния?

«Курские песни» Г. Свиридова. Произведение, которое, казалось бы, не соответствует ни одному из сложившихся представлений о «современном» подходе к фольклору. Нет ни активного композиторского вмешательства, ни резкого излома интонаций, ни будоражаще острой гармонии, ни эффектных ладовых сдвигов. Нет и никакого любования архаикой, прелестью примитива.

Для Свиридова каждая из песен – живой творческий организм со своей рельефной образностью и безусловно точной выразительностью. Они возникают перед слушателем, почти не тронутые композитором, в своем естественном виде – с неизменным, только чуть-чуть сокращенным текстом, широтой и свободой распева мелодии, ощутимой пластичностью интонаций. Г. Свиридов как будто боится неосторожным прикосновением «спугнуть» поэтический дух, который таит в себе каждая песня. В этом – самоограничение художника, вызванное безграничной верой в силу воздействия образов народной фантазии.

Очень часто, к сожалению, чрезмерно почтительное отношение к народным мелодиям скрывает или отсутствие своего яркого творческого почерка или элементарную профессиональную беспомощность. Здесь – все иначе. Композитор как будто хочет лишь «помочь» вам постигнуть всю их прелесть, обнажая тем самым глубину и образную многослойность, подчеркивая ту или иную их особенность.

Каждое его легкое прикосновение попадает «в точку»: пустая разреженность фактуры, но в точности расстановки акцентов и в органичности композиторских «дополнений» проявляется не только чуткость слуха и совершенство мастерства, но и ощущение природы русской песни как своей собственной («Зеленый дубок»). Или звонкие трубы, имитирующие наигрыши народных рожков («Ты воспой, жаворонок»). Глухие тяжелые удары «колокола» («В городе звоны звонят»), или острые акценты аккордов, сперва тяжелых, а потом все убыстряющихся, как бы подхлестывающих буйную и грозную пляску («За речкою, за быстрою»). Прибавьте к этим и многим другим, не названным здесь деталям тончайшую игру

оркестровых и хоровых красок – и подивитесь еще раз мудрости этого художественного самоограничения.

Семь песен, отобранных Г. Свиридовым из сборника А. Рудневой, рассказывают о разном. Но волей композитора они складываются в лирическую и драматическую повесть о судьбе русской женщины. Так из народных песен рождается целостная вокально-симфоническая кантата, целостная не только по сквозной теме, но и по музыкальным особенностям.

Г. Свиридов не первый раз обращается к народному творчеству. И «ренессанс национального», который, как мне представляется, переживает последние годы русская советская музыка, связан во многом с его именем.

У истоков этого «ренессанса» – и произведения Р. Щедрина.

Р. Щедрин весь в сегодняшнем дне, в самом буквальном смысле этого слова. Для него увлекательная творческая задача – ввести в сферу высокого искусства интонации и напевы самого массового музыкального быта. Так вошла в его произведения частушка – вошла и прочно прижилась. Тяготение именно к частушке, жанру острому, весело ироничному, было, вероятно, не случайно для Р. Щедрина. Наблюдательность к характерному, юмор, доходящий до откровенной сатиры (например, в кантате «Бюрократиада») неотделимы от его художественного облика.

Так или иначе, «союз» был плодотворным. Оказалось, что неприхотливая и озорная музыкальная скороговорка может стать тематической основой развернутой музыкальной части (Фортепианный концерт), оперной драматургии (опера «Не только любовь»), красочной оркестровой картины («Озорные частушки»).

«Открытие» частушки для советской музыки – заслуга Р. Щедрина. Композитор вступал на трудный путь, так как обращение к «массовидному» – всегда опасно. Одно неточное движение, непродуманный штрих грозят обернуться банальностью и даже пошлостью. Р. Щедрин счастливо избегает эти опасности. Художественный такт и вкус, дополненные крепким профессионализмом, оберегают его от того, чтобы перейти границы коварного «чуть-чуть». И, может быть, самым ярким примером этого являются «Озорные частушки».

В блестящем оркестровом наряде проходит – нет, проносится перед нами жанровая музыкальная картинка. Проносится весело, динамично, празднично, с пританцовыванием, притоптыванием, присвистом. Звучат гармошечные переборы, там и тут вспыхивает мелодия забористой частушки или томных русских «страданий». Фантазия и изобретательность

композитора неисчерпаемы – в щедрости тембровых красок, в ритмических трансформациях, в остроумных оркестровых находках. «Музыка быта» в «Озорных частушках» уверенно и по праву – с юмором, с молодым задором – входит в строгий симфонический зал.

На сегодняшний день творческая направленность «Озорных частушек» – не главная для Р. Щедрина. Постоянный и пытливый поиск – одна из привлекательных черт его дарования. Но в этой небольшой, виртуозно написанной пьесе выявились, может быть, в наиболее концентрированной форме многие специфические приметы индивидуального стиля композитора. Она полюбилась слушателям и стала одним из популярных произведений современной советской музыки.

*«Правда» от 1 октября 1967 года*

## АРАМ ХАЧАТУРЯН

Включая в сборник четыре монографические статьи, я старалась представить многоликость и богатый потенциал армянской музыкальной традиции, музыкального менталитета. Четыре композитора – разные индивидуальности, произведения которых известны далеко за пределами Армении.

Имя Арама Хачатуряна обратило на себя внимание в конце 1920-х годов. Первые же его произведения – Поэма для фортепиано и Танец для скрипки и фортепиано – обнаружили черты яркой и самобытной композиторской индивидуальности. Обе эти инструментальные миниатюры, написанные студентом Музыкального техникума имени Гнесиных, были только первыми шагами стремительно развивающегося дарования. Друг за другом появляются Песня-поэма (в честь ашугов) для скрипки и фортепиано, Токката для фортепиано, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1932), Танцевальная сюита для симфонического оркестра (1933). Эти студенческиеopusy<sup>1</sup> имели на редкость счастливую судьбу – они не только вызвали при первом же исполнении очень благожелательный прием профессионалов<sup>2</sup> и широкой аудитории, но и сохранились

<sup>1</sup> Хачатурян создал все эти сочинения, будучи студентом Московской консерватории.

<sup>2</sup> Трио, в частности, привлекло внимание С. Прокофьева. В 1933 году, знакомясь с произведениями консерваторских учеников Н. Мясковского, он «одобрил», по словам Хачатуряна, трио и «даже попросил ноты для посылки во Францию». См.: *Прокофьев С.С.* Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 402.

в концертном репертуаре на долгие годы и даже десятилетия. Факт этот достоин специального упоминания, так как далеко не каждое, даже крупное музыкальное дарование, завоевывает со студенческих лет широкое признание так уверенно, броско и прочно<sup>1</sup>. Недочеты профессионального мастерства, отмеченные прессой тех лет, не могли заслонить главного – неоспоримости рождения таланта, самобытного и резко очерченного.

Дипломную работу Хачатуряна, Первую симфонию, можно считать аттестатом на художественную зрелость. Один из критиков высоко оценил дебют композитора в симфоническом жанре, определив симфонию не только как его «личное достижение, но и достижение советской музыки в целом»<sup>2</sup>. Годы после симфонии характерны необычайной интенсивностью творческих проявлений. Только за одно десятилетие созданы произведения, которые с полным правом вошли в классику советской многонациональной музыки и сделали известным имя их создателя во всем мире, – Концерты для фортепиано и для скрипки (1936, 1940), Симфоническая поэма с «Песней ашуга» (1938), балет «Гаянэ» (1942), Вторая симфония (1943).

Столь стремительное композиторское самоопределение объясняется не только силой природного дарования, но и тем, что путь Хачатуряна-композитора был не совсем обычным. К систематическому обучению музыкой приступил в девятнадцать лет. Перед приемной комиссией Музыкального техникума им. Гнесиных предстал «экзотический юноша», не знавший нотной грамоты и представлявший виолончель «большой скрипкой»<sup>3</sup>. Тем не менее некоторым жизненным опытом

<sup>1</sup> «Можно с уверенностью сказать, – пишет в 1938 году рецензент о трио, – что оно выдержало “испытание временем” и представляет выдающийся художественный интерес для исполнителей и для широких кругов слушателей». См.: *Мартынов И.* Трио А. Хачатуряна // Советская музыка. 1938. № 5. С. 32.

<sup>2</sup> *Шлифштейн С.И.* Открытие сезона симфонических концертов филармонии и радиовещания // Советская музыка. М., 1935. № 12. С. 75–78. Из откликов современников назову также статью: *Хубов Г.Н.* Симфония А. Хачатуряна // Советское искусство. 1935. 29 мая. Можно отметить выступления в обсуждениях и дискуссиях, например В. Белого – см.: Против формализма и фальши. Выступление тов. В. Белого // Советская музыка. 1936. № 3, а также более поздние статьи: *Ливанова Т.Н.* Арам Хачатурян и его критики // Советская музыка. 1948. № 5; *Глезер Р.* Первая симфония А. Хачатуряна // Советская музыка. 1957. № 3.

<sup>3</sup> *Хубов Г.Н.* Арам Хачатурян. М., 1962. С. 30.



юноша уже обладал – острый слух зафиксировал пестрые музыкальные впечатления детства, в обилии представленные окружавшим его тбилисским бытом, а первичные навыки творчества были приобретенны самостоятельным полупрофессиональным музицированием. Все это не замедлило сказаться и в быстроте наступившей художественной зрелости, и в свежести, яркости, оригинальности облика, которые почти сразу сделали возможным «узнаваемость» хачатуряновского «почерка». Любопытный с этой точки зрения биографический факт приводит сам композитор в одной из бесед. Выполняя в классе М.Ф. Гнесина учебное задание, Хачатурян должен был написать вариации на тему «Песни Сольвейг». «Все усердно писали, стараясь придерживаться характера григговской музыки. Я же сочинил две вариации – «Интермеццо» и «Пляску», построенные на специфически восточных ритмах. Прислушав мои вариации, М. Гнесин заметил: «Кто подражает кому, а Хачатурян самому себе»<sup>1</sup>.

Уже в самых ранних произведениях выявляется или предугадывается то новое и неожиданное, что с магнетической силой захватило слушателей в первом сочинении, открывающем классический период хачатуряновского творчества, – концерте для фортепиано с оркестром. Музыка Хачатуряна – и в этом одна из ее покоряющих особенностей, оказалась «равно докладной» и любителям и профессионалам. Она входит в контакт, моментальный и органичный, с самыми широкими кругами слушателей. Клаудио Санторо, называя Хачатуряна «самым популярным и любимым современным композитором» бразильских слушателей, особо подчеркивает эту особенность его музыки: «Он, пожалуй, единственный современный автор, известный самой широкой публике: от простых тружеников до представителей умственного труда»<sup>2</sup>. В этой контактности хачатуряновской музыки – ее подлинный демократизм. Он потому так естественен, что коренится в демократизме мироощущения и эстетики самого композитора. Но причины коммуникабельности лежат и в характере образного строя.

Музыка Хачатуряна поразила современников не просто самобытностью, но и направленностью, характером этой самобытности: мощностью, «от земли», темперамента, неистовой динамичностью, и, главное, своей ликующей праздничностью, – тем самым буйством красок, которые и дали основание Б. Асафьеву называть Хачатуряна «Рубенсом

<sup>1</sup> Шнейерсон Г. Арам Хачатурян. М., 1958. С. 14.

<sup>2</sup> Санторо К. Хачатурян и бразильская аудитория // Иностранная литература. 1956. № 12. С. 162.

нашей музыки»<sup>1</sup>. Она захватила открытой экспрессивностью, мелодической щедростью и интонационной доступностью. И, наконец, в опыт советского искусства вошли непривычные, прежде мало знакомые компоненты выразительных и формообразующих средств<sup>2</sup>. Почерпнутые композитором из народного опыта и трансформированные через нормы европейского профессионализма, они убеждали благодаря высокой эстетической значимости самой музыки. Стало очевидным, что в советском искусстве открыт новый пласт культуры, новая широкая дорога, по которой в дальнейшем пойдет (они действительно пошли) не одно поколение музыкантов. Творчество армянского композитора стало важным аргументом против концепции о музыкально-стилистической несовместимости культур Востока и Запада.

Откуда же возникло ощущение свежести и неожиданности, которыми Хачатурян покориł любителей и профессионалов не только советских, но и зарубежных? Ведь и до Хачатуряна в советской, – в частности армянской – музыке трудилось не одно поколение одаренных художников, подготовивших, кстати, и появление самого Хачатуряна. Почему же резонанс их музыки не был столь громок, слава столь широка, возвышение столь стремительным? Попробуем ответить на эти вопросы и осмыслить хачатуряновский «феномен», исходя из контекста художественной и – шире – общекультурной жизни страны. Учитывая, что о Хачатуряне написано множество книг, статей, исследований, остановимся только на двух важнейших моментах. Первый касается связей армянского композитора с эпохой и предшествующей национальной традицией. Вторая затрагивает область музыки, где вклад Хачатуряна был наиболее радикальным, – его инструментальное творчество.

Взаимоотношения художника и эпохи гибки и многогранны. Каждый крупный талант создает определенную эпоху в искусстве и даже духовном мире своего времени – силой собственной одаренности, эстетической убедительностью творчества, глубиной и пронизательностью прозрений. Но в не меньшей мере художник рождается эпохой. И от созвучности его дарования потребностям – духовным и эстетическим – современников во многом зависит судьба и его, и его творений. Эту

<sup>1</sup> Асафьев Б. Очерки об Армении. М., 1956. С. 30.

<sup>2</sup> «Он «распахал» новые, никем до него не поднятые пласты музыкального фольклора Закавказья и, опираясь на традиции народной и профессиональной музыки, создал произведения неповторимого своеобразия», – пишет Д. Шостакович. – Юбиляра поздравляют. Дмитрий Шостакович // Советская музыка. 1963. № 6. С. 31.

гибкость и разносторонность взаимосвязей очень нетрудно проследить на примере Хачатуряна, причем проследить как бы концентрическими кругами. От круга связей более широких, идейно-социальных до специфических, музыкальных, узколокальных.

Картина социальной жизни 30-х годов предстает сложной и многослойной. В ней переплелись и самоутверждение нового общественного строя, и традиции революционной героики, и тревожные настроения предвоенных лет, и многие другие явления, в той или иной мере отражавшие трудности становления социализма. Среди тех идейно-духовных тенденций, которые определили своеобразие эпохи 1930-х годов, одной из характерных оказался пафос жизнеутверждения, молодости страны, уверенности и радости бытия. Пафос этот по-своему отразился в разных жанрах советской музыки (в частности, например, в песнях И. Дунаевского). Хачатурян как будто был создан для того, чтобы выразить эту тенденцию духовной жизни в области серьезной музыки. Она была ему близка, потому что он выступил певцом освобожденного Востока<sup>1</sup>, его раскрепощенных творческих потенций. Она была близка и эмоциональному типу его личности. Бьющая через край энергия и жизненная сила хачатуряновских произведений отразилась в характеристике Первой симфонии, Фортепианного и Скрипичного концертов Б. Асафьевым: «Искусство Хачатуряна зовет “Да будет свет! И да будет радость!” – пишет он, отмечая также в его музыке “и зовы жизни упорные”»<sup>2</sup>.

Видимо, этим же объясняется и одна из причин «ошеломляющего», по определению С. Барбера, успеха фортепианного концерта в Америке (преьера состоялась в 1943 году)<sup>3</sup>. «Фортепианный концерт Хачатуряна написан рукой мастера, – писала американская газета (*New York Times*) в 1942 году. – Хачатурян начинает становиться модным композитором

<sup>1</sup> На это справедливо указывается в статье: *Геодакян Г.* Музыка советской Армении // Музыкальная жизнь. 1961. № 9. «В Хачатуряне музыкальное сказание о Востоке переживает пышное Возрождение и даже новую жизнь», – пишет Б. Асафьев. См.: *Асафьев Б.В.* Очерки об Армении. С. 31.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Вы сейчас кое-что услышите, мой дорогой, – сказал С. Кусевицкий С. Барберу во время репетиции концерта. – Где бы ни появился отныне его ... первый исполнитель (В. Капел. – *Н.Ш.*), публика ... так и требовала: “Концерт”. См.: Юбилея поздравляют. Самюэл Барбер // Советская музыка. 1963. № 6. С. 36.

в США»<sup>1</sup>. О притягательности хачатуряновской музыки свидетельствует и тот факт, что шестидесятипятилетний Джордже Энеску, увлеченный скрипичным концертом, выучил сольную партию по партитуре и блестяще исполнил концерт в Советском Союзе<sup>2</sup>.

В дальнейшем творчество Хачатуряна поворачивается иными своими гранями, в нем появляются новые идейно-образные мотивы (Вторая симфония, «Спартак»), оно эволюционирует и стилистически (Соната для фортепиано). Но в характерных чертах его облик сформировался уже в 1930-е годы.

Следующий, более узкий круг взаимосвязей Хачатуряна с потребностями и задачами эпохи определен особенностями становления советской музыки. С начала 1930-х годов советская музыка стала осознавать себя как искусство многонациональное. Сама идея организации декад-показов творчества различных национальностей в Москве могла возникнуть в процессе такого осознания. В масштабах всей страны начиналась работа по собиранию, фиксации фольклорных богатств, знакомство с ними в формах концертных. Создаются первые произведения национального профессионального искусства – во многих республиках заново, на основе богатых традиций народной музыки, в других – как продолжение и развитие уже существовавших традиций профессионального творчества. И в том, и в другом случае возникали трудные проблемы, которые решались только практикой. И в этом смысле эпоха 1930-х годов в истории многонациональной музыки, может быть, больше, чем какая-нибудь другая – эпоха поисков новых путей, преодоления не возникавших прежде трудностей.

Самой сложной для практического разрешения оказалась задача взаимодействия европейской и внеевропейской традиции в музыке (условно говоря, Востока и Запада). Впервые в единой по своим идейно-эстетическим принципам культуре встретились два столь различных типа художественного мирозерцания, исторических традиций, сложившихся психологических особенностей.

«Советский Восток» – понятие неоднородное. Те или иные его области отличаются не только по типу и характеру традиций, но по своему опыту общения, соприкосновения с европейской культурой (например, Армения или Грузия – Узбекистан или Таджикистан). Ощутимо принципиальные

<sup>1</sup> Цит. по: Шнейерсон Г. Музыкальная Америка // Советская музыка. Сборник статей. Вып. I. М., 1943. С. 62–67.

<sup>2</sup> Об этом пишет Д. Ойстрах. См.: Современники о А.И. Хачатуряне // Арам Хачатурян. Сборник статей. Ереван, 1972. С. 44 (далее – Арам Хачатурян).

различия и в пределах более узкой зоны – Закавказья. Однако при всем том существуют в искусстве столь различных народов и черты общности, которые дают основание для разграничения этих культур от европейской традиции и обуславливают возникновение общих же проблем в освоении норм мышления и жанров европейской музыки.

Проблема взаимодействия Востока и Запада не была абсолютно новой для нашей музыки. Советские композиторы имели исторический прецедент – и в произведениях западных музыкантов, и прежде всего – в русской музыке. Опыт русской классики имел для них особое значение по нескольким причинам. Прежде всего, благодаря близости идейно-эстетических позиций – бережному и уважительному отношению к фольклору; во-вторых, потому, что музыка народов Востока в силу ряда исторических причин (среди которых немаловажную роль играла колониальная политика русского царизма) оказалась неотрывной частью русской художественной культуры, наконец, и благодаря непосредственности взаимодействия – многие композиторы советского Востока, основоположники национальных профессиональных школ, проходили обучение (и прямо и опосредованно) у русских композиторов<sup>1</sup>.

В советской музыке стало возможным решение абсолютно новой задачи – создание профессиональных композиторских школ *внутри* данной национальной культуры<sup>2</sup>. У истоков этого процесса стояли композиторы-классики Грузии, Армении, Азербайджана (Комитас, Палиашвили, Спендиаров, Гаджибеков). Арам Хачатурян обозначил высшую точку этого

<sup>1</sup> Положительное значение опыта русской классики для советской музыки и в то же время его историческая ограниченность неоднократно отмечались в музыковедческой литературе. См.: *Конен В.* Современность как история // Советская музыка. 1957. № 5; *Конен В.* Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века // Советская музыка. 1971. № 10; *Хубов Г.* Арам Хачатурян. М., 1962; *Шахназарова Н.* Арам Хачатурян и музыка Советского Востока // Музыка и современность. Вып. 2. М., 1963.

<sup>2</sup> Сложность и деликатность решения подобной задачи в полной мере осознавалась русскими композиторами. Об этом свидетельствует, в частности, одно из высказываний Н.А. Римского-Корсакова в беседе с А. Спендиаровым: «Вы... по самому рождению своему человек восточный, у Вас Восток в крови, и Вы именно в силу этого можете и в музыке и в этой области дать нечто настоящее, действительно ценное». См.: *Ястребцев В.В.* Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Вып. 1. М.; Пг. 1917. (Запись от 23 января 1908 года).

процесса, включив своими произведениями музыку народов Советского Востока в мировой музыкальный процесс.

Наконец, последний, еще более локальный аспект, в котором рассматриваются взаимосвязи Хачатуряна с социально-эстетическим заказом эпохи. Своими произведениями он решил – для своего времени – задачу создания масштабной симфонической концепции и симфонического цикла, основываясь на традициях музыки Закавказья. Он доказал возможность и жизнеспособность такого рода симфонизма, его огромную художественную ценность. Он вторгся в самую сложную и до него практически неосвоенную область музыки Востока и своей родной Армении<sup>1</sup>. О том, в какой мере созрели предпосылки для возникновения симфонической музыки в республиках Закавказья, свидетельствуют произведения современников Хачатуряна (особо отметим симфонические опусы Ш. Мшвелидзе и А. Баланчивадзе). Но тот факт, что именно в это время – по случайному стечению обстоятельств – на сцену выходит художник столь мощной и магнетически воздействующей индивидуальности – сам этот факт обусловил длительность и многообразие влияния Хачатуряна<sup>2</sup>. Он определил во многом наше отношение к проблеме национального и на долгие годы представление – эстетическое и психологическое – о музыке Армении.

Хачатурян – плоть от плоти армянской культуры, на ней он вырос, она формировала его творческое дарование. Связь его с армянской музыкой не требует особых доказательств – она выявлена в образном строе его музыки, легко «прослушивается» в особенностях ладогармонического языка, тематизме, интонациях, ритмах (прямые цитаты, например в «Гаянэ» или во второй симфонии, ритмы армянских танцев, короткие попевок, которые раскручиваются, как пружина, в динамическую форму – Скрипичный концерт).

Традиция армянской национальной музыки многогранна и многослойна. Она включает в себя и народную музыку и профессиональное

<sup>1</sup> «Первый среди наших композиторов сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонизации музыки Советского Востока», – пишет о Хачатуряне Д. Шостакович. – [Д. Шостакович о А. Хачатуряне] // Советское искусство. 1953. 10 июня.

<sup>2</sup> В этом факте действительно выразилась диалектика необходимого и случайного, о чем справедливо пишет Б. Ярустовский. См.: *Ярустовский Б.М.* Еще раз о народности и современности творчества Хачатуряна // Арам Хачатурян. С. 69.

творчество самых высоких образцов (Комитас, Спендиаров). Разными гранями раскрывается и сама народная музыка – от целомудренно сдержанных или эпически суровых крестьянских напевов до изысканно-орнаментированных и эмоционально открытых мелодий народно-профессионального плана (гусано-ашугское искусство и городские песни). Традиция эта может осваиваться композитором в разных пластах – от бытовых, лирических жанров, лежащих, если можно так выразиться, на поверхности, до более глубинных, менее «обжитых».

Всякая ярко одаренная личность избирательна по отношению к породившей ее традиции. Избирательность эта поначалу бессознательна, она определена индивидуальностью композитора – особенностями его психологии, темперамента, мироощущения, и – что немаловажно – впечатлениями окружавшего его быта. Именно с этой точки зрения стоит рассмотреть национальные истоки творчества Хачатуряна, уяснить, какая область или какой пласт армянской музыкальной культуры оказался ему ближе всего.

Композитор рос в старом Тифлисе, в музыкальной атмосфере многокрасочной и многоязычной. Вокруг него звучали песни грузинские, армянские, азербайджанские, колоритные инструментальные ансамбли сазандаров, городские песни и романсы. «Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального быта, – пишет Хачатурян, – жизнь народа, его празднества, его обряды, горести, радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов – все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание»<sup>1</sup>.

Стилистические истоки музыки Хачатуряна многократно исследованы<sup>2</sup>. Достаточно точно определились основные области национальной культуры, которыми питалось его вдохновение. Это – народная крестьянская музыка, городская песня, инструментально-вокальное творчество

<sup>1</sup> Хачатурян А. Как я понимаю народность в музыке // Советская музыка. 1952. № 5.

<sup>2</sup> См. изд. на русском языке: Тигранов Г. Балеты Арама Хачатуряна. Л., 1960; Карагюлян Э. Симфоническое творчество Арама Хачатуряна. Ереван, 1961; Хубов Г. Арам Хачатурян; Ханбекян А. Народные истоки аккордики А. Хачатуряна // Советская музыка. 1970. № 11; Карагюлян Э. О некоторых ладогармонических особенностях музыки А. Хачатуряна // Арам Хачатурян. С. 167–200; Степанян Р. Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна // Там же. С. 146–166; Арутюнов Д. Концерты-рапсодии для скрипки и виолончели // Там же. С. 201–227.

сазандаров, гусанов-ашугов. Впечатления от этой музыки, зафиксированные чутким и острым слухом и трансформированные глубоко личным, красочным и горячим восприятием мира, сплавлялись в некое органичное целое. Важный акцент, который подсказывает анализ хачатуряновской музыки и многое в ней объясняет, заключается в том, что Хачатурян воспринимал все эти различные пласты через призму *городской* культуры. Это в значительной степени предопределило его отношение к предшествующей традиции. Характерен, в частности, отбор жанров крестьянской музыки. Суровость, сдержанность эмоционального высказывания, строгость интонационного рисунка трудовых и эпических песен вдохновили Комитаса, эти черты стали той «сущностной силой», которая сформировала его композиторский облик. Стилистические особенности этих песен диктовались той утилитарной функцией, которую они несли в жизни крестьянина. В своем очерке-анализе «Лорийский оровел» Комитас наглядно проследил процесс формирования стилистики пахотной песни в ее непосредственных связях с трудовой деятельностью<sup>1</sup>. В городском быту эта сторона крестьянской жизни была лишена смысла, песни такого рода не звучали. Внимание Хачатуряна сосредоточивается на жанрах лирических, бытовых, танцевальных созвучных темпераменту, слуховому опыту художника.

Особенности городской песни, пока еще недостаточно изученной, охарактеризованы в одной из работ Р. Атаяна. Исследователь отмечает, прежде всего, многоэлементность ее стилистических истоков, куда вошли элементы «искусства тагов и вообще средневековой городской музыкальной культуры», «художественные элементы подлинно крестьянской музыки и музыки гусанов-ашугов, а также «бытующих в Армении мугамов и общекавказской сазандарской музыки»<sup>2</sup>. Важным компонентом характеристики стиля оказывается и общность для различных народов Закавказья бытования песен армяно-грузинских, армяно-азербайджанских, общекавказских. Наконец, образный строй городской песни отличается большей эмоциональной раскованностью, «в ней ярче выражены личные переживания, она более субъективна»<sup>3</sup>.

Факт непосредственного обращения Хачатуряна к городской песне, канонизации ее в качестве темы *Andante* фортепианного концерта известен с его собственных слов. Уже с первых шагов композитор обладал

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: *Шавердян А.* Очерки по истории армянской музыки XIX–XX вв. М., 1959.

<sup>2</sup> *Атаян Р.* Армянская народная песня. М., 1965. С. 44–45.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.



и вкусом, и ощущением чистоты стиля, чтобы не обращаться к романсового типа песням, или превратить «довольно легковесный» (по его собственному определению)<sup>1</sup> продукт городского быта в маленький лирический шедевр. Но речь идет даже не о подобного рода примерах непосредственного цитирования, а об общем психологическом тоне музыки. Особо следует выделить в этом стилистическом сплаве ветвь гусано-ашугской музыки, которая во многом формирует эмоционально-образный и «языковой» облик хачатуряновской музыки. Поэтому следует охарактеризовать те черты гусано-ашугского творчества, которые отличают его от чисто крестьянского фольклора. Отличие касается, прежде всего, функции, осознанно и целенаправленно концертной: «Гусанские песни создавались именно для того, чтобы гусан их исполнял, а люди бы сидели и слушали»<sup>2</sup>. Во-вторых, образного строя музыки – открытой, иногда до экзальтации, эмоциональности (высказывание «до конца»)<sup>3</sup>. Отметим также такую особенность ряда ашугских мелодий, как «яркий танцевальный ритм, краткость мелодических оборотов и их повторность»<sup>4</sup>, столь типичные для Хачатуряна. Наконец, специфической особенностью гусано-ашугского искусства является «общевосточный» колорит. В интонационном, ладоритмическом облике их мелодики сплавлены такие черты, которые не разъединяют, а сближают искусство ряда народов Ближнего Востока и Закавказья. Отсюда их органичное вхождение в музыкальный быт разных регионов и отсюда уникальность облика армянского ашуга легендарной популярности Саят-Новы, который пел на трех языках и которого три народа – армяне, азербайджанцы и грузины – воспринимают как неотъемлемую часть своей культуры. Речь идет именно о наличии ряда общих черт, что специально подчеркивает видный теоретик и исследователь армянской музыки: «Применительно к ашугскому искусству закавказских городов, особенно к искусству XVIII века, правильнее ставить вопрос не о *единстве* стиля, а о наличии ряда *общих*, притом весьма существенных *стилевых* черт»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Хачатурян А.И. Как я понимаю народность в музыке.

<sup>2</sup> Атаян Р. Армянская народная песня. С. 50. Важно отметить, что искусство некоторых из наиболее популярных ашугов, и сегодня живое и действенное, выросло и формировалось в условиях городской культуры.

<sup>3</sup> Кушнарев Х.С. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки. Л., 1958. С. 251.

<sup>4</sup> Атаян Р. Армянская народная песня. С. 55.

<sup>5</sup> Кушнарев Х.С. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки. С. 241.

Факт воздействия гусанго-ашугского искусства на музыку Хачатуряна неоднократно отмечен исследователями его творчества. И в крестьянской музыке, вообще в армянской народной музыке, он обращался к таким жанрам, в которых ощущалась общность различных народов Востока, а не их различие.

Все это помогает понять во многом стиливую общезначимость хачатуряновского искусства, силу и длительность его воздействия на музыку многочисленных народов Востока более глубоко и основательно, чем факт использования (сравнительно редкий у Хачатуряна) подлинных напевов тех или иных народов.

Лирико-танцевальные жанры, городская песня до Хачатуряна привлекли внимание таких армянских композиторов конца XIX – начала XX века, как Х. Кара-Мурза, А. Тигранян, Н. Тигранян и другие. Однако Хачатуряном этот пласт армянской культуры обобщен, возвышен, введен в крупные симфонизированные формы.

Среди художников-предшественников Хачатуряна особо отметим влияние изысканного до утонченности таланта Романоса Меликяна – классика армянской вокальной лирики. Одна из самых выразительных его находок – секундовые напластования в аккордовом комплексе; они в такой мере отличают гармоническую фактуру аккомпанементов к его романсам, что получили название в армянской музыке «романосовских секунд». У Хачатуряна мы встречаем уже целые гроздья малых и больших секунд, которые почти с первых опусов становятся характерными приметами его гармонического языка. Сам Хачатурян отмечает свою «страсть к сочетанию больших и малых секунд» как воздействие «многократно слышанного в детстве звучания трио народных инструментов сазандари-тар, кеманча и бубен. «Я наслаждался этими звучаниями, воспринимая острые созвучия секунд как совершенные консонансы»<sup>1</sup>. Консонансное восприятие остро диссонантного для европейского уха созвучия, обусловленное народной традицией, стало одним из важнейших факторов, на котором вырос гармонический язык Хачатуряна. И это же ощущение функции секунды определило во многом отличие Хачатуряна от его предшественников и современников, также обращавшихся к секундовым комплексам<sup>2</sup>.

Связям искусства Хачатуряна с музыкой Спендиарова будет уделено внимание в разделе об инструментальной музыке. Сейчас же лишь

<sup>1</sup> Шнейерсон Г. Арам Хачатурян. С. 21.

<sup>2</sup> См. об этом более подробно: Арутюнян Д. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна // Теоретические проблемы в музыке XX века. Сб. статей. М., 1967. Вып. 1. С. 472–512.

напомним некоторые биографические факты. Известно, что Хачатурян, будучи студентом Музыкального училища им. Гнесиных, показывал Спендиарову «Поэму» для фортепиано и «Танец» для скрипки. По инициативе маститого композитора оба эти произведения были изданы Арменгизом. На партитуре «Эриванских этюдов», подаренной молодому музыканту, Спендиаров написал: «Моему талантливому коллеге с пожеланием пышного расцвета его творчества»<sup>1</sup>.

Впечатления от различных пластов народной музыки были трансформированы, переплавлены и сцементированы в самобытный стиль активной и яркой творческой индивидуальностью. Именно этим – активностью, властностью художественной личности в ее отношении к народной традиции обозначился качественный скачок, который произошел в музыке Хачатуряна по сравнению с предшествующим периодом становления профессионализма. При непосредственности и очевидности связей с музыкальным фольклором его творчество лишено этнографизма. Этнографизм предполагает пассивность композиторской личности; категорию этнографизма возможно употребить в тех случаях, когда обаяние, самобытность и красота произведения определяются в первую очередь чертами народного первоисточника. У Хачатуряна, наоборот, все элементы народного мышления подчинены его авторской воле, темпераменту, мироощущению. И если оригинальность, свежесть и красочность мелодико-интонационной структуры, ладового мышления обусловлены во многом опорой на традиции и нормы народной музыки, то система *образного* мышления, а следовательно и метод *трансформации* воспринятых впечатлений целиком и полностью диктуются индивидуальностью Хачатуряна<sup>2</sup>. Как же трансформируются черты и образы народной музыки под влиянием композиторской личности?

Интересно обнаруживается эта тенденция *в трактовке лирических образов*. В литературе о Хачатуряне неоднократно писалось об открытой эмоциональности его музыки, о «повышенной экспрессии» как характерной черте стиля. Эта экспрессивность в сфере лирической выразилась в том, что у Хачатуряна нет образов созерцательных, спокойно-ласковых,

<sup>1</sup> См. об этом в статье: *Степанян Р.* Некоторые особенности гармонии А. Хачатуряна // Арам Хачатурян. С. 153. Естественно, что в данном случае отмечается связь данной черты стиля лишь с армянской традицией.

<sup>2</sup> Г. Хубов в своей монографии также подчеркивает отсутствие этнографизма, но аргументирует эту свою мысль тем, что «его язык (выражение стиля) основывается не на оборотах и цитатах, а на принципах народности». См.: *Хубов Г.* Арам Хачатурян. С. 408.

овейных тихой грустью. Его лирические образы всегда насыщены концентрированной эмоцией, мелодия быстро достигает кульминации, своеобразного взрыва и в границах самых небольших построений. Так, любопытно, что даже жанр колыбельной, предполагающий характер задумчиво-убаюкивающий и лирически сосредоточенный, вырастает у него в страстный, взрывчатый монолог. (См. «Колыбельную» из «Гаянэ»<sup>1</sup>). Другой пример – 2-я часть Концерта для фортепиано. В кажущемся спокойствии главной темы *Andante* заложена внутренняя напряженность. Уже во втором периоде она подчеркивается и выявляется оркестровым сопровождением (октавные ходы баса). И таких примеров можно привести бесчисленное количество. Лирические мелодии Хачатуряна напоминают натянутую струну – структурные границы, сковывающие эмоцию, разрываются при первой же возможности и мелодия или взвывается в верхний регистр, или окутывается густой сетью выразительных подголосков, или же «выпеваётся» *molto espressivo* волнующим и напряженным тембром виолончели.

Такая экспрессивная взрывчатость лирики обусловлена не только темпераментом композитора, но и особым качеством его мироощущения, которое можно определить как патетичность. Лирика Хачатуряна не только взрывчата, но и патетична. О своих чувствах он говорит страстно и красноречиво<sup>2</sup>. Мелодия подается полнозвучно, в пышном обрамлении тембров, подголосков, плотной красочной фактуры. Она богато орнаментирована, в ней широко используются увеличенные и уменьшенные интервалы (открытая выразительность!), обыгрываются ладовые особенности армянской музыки. Все это, вместе взятое и позволяет определить лирическую мелодию Хачатуряна буквально с первых же тактов.

В такой трактовке лирической сферы традиция и сохранена и модифицирована. Индивидуальная избирательность здесь очевидна. Патетика, пафос не чужды мироощущению армянского народа, но сказались они,

<sup>1</sup> Тот факт, что в другой редакции эта мелодия фигурирует в сцене Айши и Гаянэ (см. клавир на либретто Б. Плетнева. – М., 1962. № 23) не имеет значения, так как первоначально она была задумана как колыбельная. Г. Чеботарян отмечает психологический драматизм «Колыбельной», характеризуя ее как «крик истерзанной страданиями материнской души». См. *Чеботарян Г.* Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ереван, 1969. С. 166.

<sup>2</sup> Б. Асафьев называет эту черту более образно: «витийством» произношения. См.: *Асафьев Б.* Пути развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947. Т. I. С. 17.

прежде всего, в рамках городской и профессиональной культуры. Армянский литературный язык на слух воспринимается как возвышенно-патетичный – звучные слова, «пафосная» интонация. Не случайно, видимо, в древней Армении было так развито ораторское искусство античной традиции. В более же специфической области патетика явно присутствует в искусстве ашугов и гусанов. «Из особенностей ашугской музыки, – пишет Х.С. Кушнарев, – следует подчеркнуть ее предельную откровенность выражения... ее вдохновенность, ее вещательность (!) ораторского типа...» И далее автор также дифференцирует, – что очень важно для понимания стиля Хачатуряна – ашугов сельских и городских: «В интонационном и формальном отношении песни сельских ашугов мало чем отличаются от обычных крестьянских же песен»<sup>1</sup>. Для народного крестьянского творчества патетика характерна в гораздо меньшей степени. Поэтому абсолютно лишено патетики искусство Комитаса, стиль которого уходит своими истоками в «чистую», крестьянскую музыку.

Столь же индивидуально воспринял Хачатурян и ту широко известную особенность ашуго-гусанского творчества, которая определена Б.В. Асафьевым словом «*концертантность*». «Очевидно, моей творческой индивидуальности свойственна тяга к “концертности” – стилю красочно-виртуозного письма, – пишет Хачатурян. – Мне по сердцу сама задача создания произведения, в котором преобладает жизнерадостное начало свободного соревнования солиста виртуоза с симфоническим оркестром»<sup>2</sup>. Впервые, броско, с захватывающей силой эта тяга к концертности проявилась в фортепианном концерте<sup>3</sup>.

Сама идея «жизнерадостного соревнования» солиста и оркестра не заключала в себе ничего необычного. Знакомыми были и многие детали фактурного изложения, пышный, виртуозный наряд, близкий традициям фортепианных концертов Листа и Рахманинова. И тем не менее концерт Хачатуряна сразу же приковывает внимание не только активной властностью первой интонации темы, но и самим ее обликом. Уже во вступительных аккордах звучат характерные хачатуряновские малые секунды,

<sup>1</sup> Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. С. 251.

<sup>2</sup> Из высказываний Хачатуряна // Арам Хачатурян. С. 27.

<sup>3</sup> «Фортепианный концерт Хачатуряна – одно из немногих произведений этого жанра, являющееся поистине концертом, а не просто пьесой для фортепиано с оркестром», – подчеркивает его первый исполнитель Лев Оборин. См.: Современники о А.И. Хачатуряне // Арам Хачатурян. С. 46.

а «возглашающий» облик темы определяется интервалом уменьшенной кварты и подчеркнутым устоем на последней, третьей четверти такта. Тема необычна для «европейского» слуха и потому, что композитор строит ее из отдельных коротких мелодических зерен, которые цементируются и интонационной общностью, и ритмом, свободно акцентирующим разные элементы мелодической ячейки. Ячейки эти повторяются, мелодически расширяются. В целом возникает интонационно и структурно своеобразное построение.

Совсем иначе идея концертности реализована в скрипичном концерте. Если фортепианный концерт – это, условно говоря, пример хачатуряновского барокко (пышностью и громогласностью фактуры), то скрипичный концерт (столь же условно) – своеобразный хачатуряновский классицизм (по уравновешенности, гармоничности, светлой солнечности музыки)<sup>1</sup>. Здесь жизнерадостность достигается определяющей облик всего концерта танцевальностью – изящной, блистательно-виртуозной и ликующе-светлой. Традиция ашугской концертантности, сплавленная с профессиональной традицией европейского инструментального концерта, создала в этом произведении новое качество, поразившее воображение современников и обогатившее их художественный опыт.

По-своему претворяет композитор и воспринятый им принцип *народной импровизации*. В скрипичном концерте, может быть, более чем в каком-либо другом произведении, выявилось конструктивное начало хачатуряновской импровизационности. От игры ритмов, непрекращающегося варьирования кратких ячеек, от красочной орнаментики (особенно в лирических эпизодах) возникает ощущение полной свободы, подлинной раскованности течения мысли. Но свобода точно и четко регламентирована строгими рамками классической структуры, которую анализ легко выявляет.

Однако все перечисленные выше качества – и интонационная свежесть мелодии, и концертность, и импровизационное начало много потеряли бы в своей самобытности, если бы не хачатуряновский *ритм*.

<sup>1</sup> «Если свет – чистый свет, со всем его блеском – может быть переплавлен в звук... то именно это сделано Хачатуряном в его концерте», – писал о скрипичном концерте рецензент американской газеты «Post» (цит. по: Шнейерсон Г. Арам Хачатурян. С. 36). Не случайно критики находили общее в этом концерте с произведениями Мендельсона – в сочетании «ясной песенности скрипичной кантилены» и «праздничной виртуозности». См., например: *Нестьев И.В.* О скрипичном концерте А. Хачатуряна // Советская музыка. 1940, № 11. С. 20–25.

XX век кардинально изменил наши представления о ритме – его многообразии, его функциональных и формообразующих возможностях, его месте в сложившейся системе музыкально-выразительных средств. Своеобразная ритмическая «революция», обозначенная именами Стравинского (прежде всего, «Весной священной»), Бартока, Прокофьева, оказала воздействие на всю творческую практику современной музыки<sup>1</sup>. Заметное место в этом процессе занимают произведения Хачатуряна. Как чуткий художник, воспринимающий мир через слух (т. е. во времени и в движении), Хачатурян не мог пройти мимо нового ритмоощущения, – и в жизни, и в искусстве. Как армянский художник, неотрывный от национальных корней, он воспринял и претворил это ритмоощущение через специфику армянской и – шире – закавказской музыки. Этим он и входит в общую тенденцию современного музыкального творчества и обособляется в ней как яркая индивидуальность. Два компонента его индивидуального стиля в этой сфере отчетливо выражены. Первый – стихия танцевальности, которая пронизывает все творчество Хачатуряна, причем танцевальности<sup>2</sup>, выросшей на ритмах музыки Закавказья. Отсюда в плясовых ритмах получает такое распространение ритмометрическая трехдольность (особенно часто – трехчетвертной такт с дроблением второй доли или 6/8 – с дроблением второй и синкопированием пятой). В этих, в общем-то, распространенных ритмических фигурах (они часто встречаются в произведениях, связанных, например, с испанской тематикой) ритмы Хачатуряна захватывают богатством и изобретательностью акцентуации, напористостью динамики. Частое акцентирование, «вдалбливание» опорного звука, подчеркивание его мелизматикой (начало «Танца с саблями»), использование *ostinato*, и – с другой стороны, – стремительность, зажигающий темперамент, увлекают слушателя своей гипнотической силой («Лезгинка» из «Гаянэ», «Вакханалия» из «Спартака», финал концерта для фортепиано и т.д.). Другая сфера танцевальности, воспринятая через народную традицию, находит свое воплощение в женских танцах, которые предстают в многообразии оттенков и настроений (изящно-грациозных, томно-призывных, открыто чувственных, лирических – Вариации Нунэ из «Гаянэ», Танец Эгины и Танец Гадитанских дев из «Спартака»).

<sup>1</sup> См. об этом: *Холопова В.Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 3–8.

<sup>2</sup> Один из интересных примеров трансформации танца – главная тема Скерцо Второй симфонии.

В ритмах Хачатуряна нет «варваризмов», подчеркнутого стремления к первобытной архаике, то есть того, что свойственно острохарактерным страницам «Весны священной». Индивидуальный облик хачатуряновских танцев захватывает неистовостью, сметающим темпераментом, властной силой и даже дикостью. Но это – неистовство пляски народа, темпераментного и горячего (например «лезгинка» из «Гаянэ»). Видимо, решающую роль в таком ощущении играет наличие экспрессивной интонации, которая всегда присутствует даже в тех сочинениях Хачатуряна, где, как в «танце с саблями», ритм и динамика определяют образный строй музыки. Само по себе это качество обусловлено глубокой причиной – в своей ритмической фантазии Хачатурян опирается твердо и непоколебимо на живую народную практику, в которую его собственный темперамент вносит существенные коррективы.

Следует отметить еще одну черту хачатуряновского Востока. При всей его пышности и многокрасочности, в нем нет ни фантастики, ни элемента «чуждости», ни особой отстраненности, присущей образам восточных легенд и сказок<sup>1</sup>. Восток Хачатуряна – не сказочный, а реальный, музыка вся пропитана жизненными соками, и кажется, что Хачатурян в большей мере, чем другим композиторам, «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском» (К. Маркс)<sup>2</sup>.

С первых же шагов своего творчества Хачатурян определился как композитор-инструменталист по преимуществу. И здесь его природные склонности счастливо соответствовали требованиям времени, в котором формировался и выявил себя его талант. Одна из актуальных проблем, которая встала перед музыкой «освобожденного» Востока, – создание крупных форм инструментальной музыки. Если в области вокальной и оперной музыки народы Закавказья имели не просто определенные

<sup>1</sup> Этим Восток Хачатуряна отличается от Востока его современника С. Баласаняна, которому близка как раз сказочность и «завороженность» образов восточных легенд («Лейли и Меджнун», «Шакунтала», «Острова Индонезии» и т.д.). Поэтому характеристика Б. Асафьева – «Рубенс восточных сказок» – отталкивается скорее от привычных ассоциаций, связанных с традициями русского Востока, но более пышно-красочного («Рубенс»), чем от существа самой хачатуряновской музыки.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения: в двух томах. 2-е изд. Т. 2. М., 1955. С. 143.



завоевания, но чистейшие образцы национальной классики («Ануш» А. Тиграняна, «Абесалом и Этери» З. Палиашвили, «Кер-оглы» У. Гаджибекова), то этого нельзя сказать о музыке инструментальной, особенно симфонической. Во многих отношениях проблема органического введения восточного тематизма в развернутую симфоническую концепцию представляла наибольшие трудности. Они были обусловлены особенностями музыки Востока, столь резко отличной от европейских норм (ладовая структура, монодическая природа, импровизационность развертывания, непрерывность течения музыкальной мысли и т. д.).

1930-е годы представляют многочисленные попытки решить эту задачу. Экзотический и красочный фольклор народов Советского Востока открывал увлекательные перспективы его использования в инструментальной музыке. Первые предпринятые опыты при всей новизне несли в себе исторически обусловленную ограниченность («Советский Восток» Василенко, «Туркмения» Шехтера, «Ванч» Книппера). Во-первых, это были не целостные симфонические произведения с собственной концепцией и драматургией, а сюиты, рапсодии, обработки – то есть жанры, требовавшие принципиально иного подхода, чем симфония или концерт. Во-вторых, они были написаны композиторами «извне», а не «изнутри» национальной культуры Востока<sup>1</sup>.

Все эти произведения продолжали традиции русской классики, но без самобытности и мощности таланта русских композиторов, традиции, воспринятые через призму беляевского кружка. Поэтому при всех своих достоинствах, при том, что некоторые из названных композиторов (Василенко, например) сыграли большую роль в развитии профессионального искусства восточных республик, они не могли – и не претендовали на это – решить проблему создания восточной симфонии.

Инструментальные сочинения композиторов Закавказья (прежде всего, грузин и армян) подходили к решению вопроса с разных сторон. Из непосредственных предшественников Хачатуряна в армянской музыке выделяется фигура Спендиарова, вклад которого сам Хачатурян оценивает очень высоко: по его убеждению, Спендиаров «открыл пути для развития симфонической музыки в самом глубоком ее понимании.

<sup>1</sup> Значение этого важного обстоятельства четко ощущали русские композиторы. Интересно, что Лядов сразу услышал нечто новое в музыке Спендиарова именно как «восточного» композитора: «Его Восток был новый, до того времени неиспользованный отечественными творцами». Цит. по: *Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. М., 1959. С. 86.*

И это явилось настоящей революцией»<sup>1</sup>. Спендиаров внес в армянскую музыку традиции высокого профессионализма и культуры симфонического мышления («Алмаст», «Эриванские этюды»).

У Хачатуряна был ряд преимуществ перед Спендиаровым. Во-первых, он мог освоить и воспринять уже добытое и утвержденное в музыке самим Спендиаровым. Во-вторых, его связи с армянской культурой несравненно более естественны, органичны и непосредственны (напомним, что Спендиаров переехал в Армению только в 1924 году). В-третьих, контакты Хачатуряна с современной ему музыкой были гораздо шире и разнообразнее, а главное – в художественное сознание входила иная музыка, музыка XX века (Равель, Прокофьев, Стравинский)<sup>2</sup>. Наконец, в-четвертых, Спендиаров не ставил перед собой задачи создать симфонический цикл. Поэтому В. Конен справедливо связывает рождение симфонизма обобщенно-драматического склада в восточной инструментальной музыке с фортепианным концертом Хачатуряна. «В 30-х годах это было новой страницей в вековой истории взаимоотношений “восточного” и “европейского” в музыке, и открыл эту страницу Арам Хачатурян»<sup>3</sup>.

Хачатурян создал первые симфонии на материале армянского фольклора, он создал их «изнутри» армянской музыки, на таком уровне эстетическом и профессиональном, что завоевал широкое признание. (Первая армянская симфония О. Егиазарова, исполненная в Тбилиси в 1927 году и заслужившая высокую оценку Спендиарова, не оказала существенного влияния на становление армянского симфонизма.)

При том что первые же сочинения Хачатуряна имели успех и вошли в концертный репертуар, не следует думать, что путь создания симфо-

<sup>1</sup> *Хачатурян А.* Вдохновенный художник, замечательный человек // Советская музыка. 1961. № 11. С. 58. «Армянин по происхождению, – писал Глазунов, – А.А. Спендиаров увлекся задачей поднять на высокохудожественную высоту музыку своего родного народа, и в этой области творчества он не имеет себе равных». См.: *Глазунов А.К.* Воспоминания об А.А. Спендиарове // Советская музыка. 1939. № 9–10. С. 11.

<sup>2</sup> «Вспоминаю ошеломляющее впечатление от прослушивания на репетициях, а затем вечером, в Большом зале Консерватории, Первого скрипичного концерта Прокофьева, исполнявшегося Жозефом Сигети в сопровождении оркестра «Персимфанса». См.: *Хачатурян А.* Несколько мыслей о Прокофьеве // Сергей Сергеевич Прокофьев. Сб. статей. М., 1961. С. 401.

<sup>3</sup> *Конен В.Д.* Современность как история // Советская музыка. 1957. № 5. С. 75.

нической музыки Востока был для композитора легким и беспрепятственным. Отголоски трудностей, которые приходилось преодолевать, ломая инерцию восприятия и сложившиеся концепции о взаимоотношениях Востока и Запада, мы встречаем в его высказываниях. Так, в воспоминаниях о М. Гнесине композитор пишет: «Никто не думал тогда, что интонации азербайджанских мугамов станут основой симфоний, концертов... Такое обычное сейчас понятие, как национальное в музыкальном творчестве, когда я учился у Гнесина, было новым, смелым, и его не так легко было утверждать и отстаивать»<sup>1</sup>. Более ранняя его статья – «О грузинской музыке», написанная в самый разгар работы над фортепианным концертом, явной полемичностью тона отражает историческую ситуацию: «Реакционная точка зрения, – будто бы восточная музыка монотонна, бедна, однообразна и туго поддается развитию, – опровергается самим материалом песен. Так называемые органные пункты в некоторых песнях Востока являются их стилистической особенностью, ничто не мешает на фоне этих органных пунктов давать большее развитие»<sup>2</sup>.

Первым опытом освоения целостной инструментальной концепции была симфония, представленная в качестве дипломной работы. Несовершенная по форме (структурным пропорциям и ощущению времени), симфония несет на себе явные следы демонстрации приобретенных профессиональных навыков (таким представляется, например, фугатный эпизод в экспозиции первой части). Тем не менее в ней с достаточной определенностью уже заявлены принципиальные предпосылки симфонического мышления Хачатуряна. Происходит становление той концепции, которая с высокой степенью зрелости воплощена в фортепианном и скрипичном концертах; формируется тип тематизма, методы развития и разработки, свое претворение национальных традиций. Отметим с этой точки зрения наличие пролога-импровизации, первые же секундовые интонации которого приковывают внимание, активное использование танцевальности (в частности характерный для последующих произведений наигрыш в развитии побочной темы первой части), наличие тематических «арок». Несколько необычным для композитора – дальше такого рода образы не встречаются – было вступление к Adagio (спокойный пленэрный образ, изысканно хрупкое оркестровое звучание – флейты и арфы на фоне педали кларнетов).

<sup>1</sup> Хачатурян А. Слово о моем первом учителе // М.Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М. 1961. С. 232.

<sup>2</sup> Хачатурян А. О грузинской музыке // Советская музыка. 1936. № 10. С. 43.

Классическими образцами хачатуряновского симфонизма стали фортепианный и скрипичный концерты, Вторая симфония, балет «Спартак»<sup>1</sup>. В симфонической классике Хачатуряна, однако, есть своя дифференциация. И если фортепианный и скрипичный концерты – по образной концепции и типу развития близки друг другу, то Вторая симфония и «Спартак» знаменуют известную эволюцию, затрагивающую характер и методы *образной* трансформации музыки.

Фортепианный и скрипичный концерты не претендуют на воплощение глубоких жизненных коллизий. Образную доминанту обоих концертов можно определить как игру жизненных сил – не любование жизнью, а радость от того, что жизнь так прекрасна, так многогранна, радость от активной к ней сопричастности. Она героически утверждает себя в теме главной партии фортепианного концерта, прорывается в танцевальной побочной (типичный для восточных танцев ритм с остановкой на второй доле – танцор как бы застывает на секунду); расцветивается орнаментикой мелизмов и тембров, обрушивается каскадами пассажей и октав и празднует свою победу в стремительной пляске финала.

В скрипичном концерте тот же, в сущности, пафос жизнеутверждения, ликования внутренней переполненностью чувством выражен в формах более изящных, уравновешенных, гармоничных. Концерт переливается, сверкает, увлекает упругой динамичностью, которая пронизывает его от первой до последней ноты. Танцевальность до такой степени неотрывна от сущности этой музыки, что, кажется, герой ее не способен ни минуты остановиться от подстегивающего его ритма пляски<sup>2</sup>.

Именно на основании знакомства с Первой симфонией, двумя концертами и балетом «Гаянэ» Д. Кабалевский характеризует симфонизм Хачатуряна как такой, в основе которого лежит «сопоставление стихии танцевальных ритмов и стихии свободной, страстной импровизации. Этим его сонатно-симфонические формы отличаются от европейского

<sup>1</sup> О целостности симфонической драматургии прелестной музыки «Гаянэ» судить довольно трудно, так как основная музыкальная версия балета до сих пор еще не отстоялась. Об этом свидетельствует, в частности, и предисловие («От автора») Хачатуряна к изданию клавира балета с сюжетом Б. Плетнева (М., 1962).

<sup>2</sup> «Это – выросшее из танца и песни... произведение, рожденное всепобеждающей стихией ритма и мелоса». См.: *Нестьев И.В.* О симфоническом концерте А. Хачатуряна // Советская музыка. 1940. № 11. С. 26.

симфонизма, динамику которого рождает сопоставление драматизма и лирики»<sup>1</sup>.

Сочетание в одном произведении свободной импровизации и танца отнюдь не ново для музыки – этот принцип был знаком уже Листу (его рапсодии), он часто использовался в произведениях, связанных с испанской и цыганской темой (у Равеля, в «Цыганских напевах» Сарасате и т.д.). Новизна хачатуряновского метода заключается в том, что этот принцип введен им в сонатную структуру, и это создает совершенно особый сплав достоверности восточного музицирования и строгости европейской структуры.

Как же проявляется в обоих концертах развитие, создающее иллюзию свободной импровизации, и конструктивная ясность, которая дает основание считать эти сочинения образцами *симфонического* жанра? На этом необходимо остановиться подробнее, ибо характер тематизма произведений Хачатуряна 1930-х – конца 1940-х годов резко отличен от классической традиции симфонической музыки. Темы инструментальных циклов отличались не только жанровой спецификой, по своему типу они не заключали в себе конфликтного сопоставления. Вероятно, поэтому темы не подвергаются образной трансформации. Их эмоциональный смысл, определенный в экспозиционном изложении, в существе своем не меняется. В обоих концертах, балете «Гаянэ», «Симфонической поэме (с песней ашуга)» – хачатуряновский симфонизм проявлял себя главным образом в непрерывности активной тематической разработки и в характере этой разработки.

Как специфическую черту инструментального мышления композитора Б. Асафьев называет «направленность к «репрезентативному... виртуозно-блестящему стилю»<sup>2</sup>. И только неистощимая изобретательность, щедрость выдумки может объяснить отсутствие монотонности<sup>3</sup>. В этом смысле методы симфонического мышления «классического» периода Хачатуряна в полной мере выразили его эстетику и его мироощущение тех лет.

Импровизационное начало, неоднократно отмеченное исследователями хачатуряновского творчества, претворяется по-разному в его музыке.

<sup>1</sup> Кабалеvский Д.Б. «Емельян Пугачев» и «Гаянэ» // Советская музыка. 1945. № 1. С. 53. Вторая симфония и «Спартак» к тому времени еще не были написаны композитором.

<sup>2</sup> См.: Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947. Т. I. С. 17.

<sup>3</sup> Это очевидно и сегодня, когда более отчетливо видны и динамические и колористические излишества, в частности фортепианного концерта, известная стилистическая пестрота его финала.

Но в самом существе оно отличается от импровизации европейской традиции. Различие это во многом обусловлено спецификой тематизма. Один способ свободного развертывания у Хачатуряна более обычен – широкий разлив мелодии, течение которой на первый взгляд не сковано метроритмическими рамками и подчиняется только логике самой экспрессии (чаще всего такие мелодические построения встречаются в балетных адажио – например Адажио Спартака и Фригии). Такой тип мелодики знаком нам по произведениям Рахманинова (отчасти Чайковского), влияние которого на Хачатуряна – в особенности, на стилистику фортепианного концерта – несомненно. Но, в отличие от обоих русских композиторов, у Хачатуряна накал, концентрация, «открытость» эмоции достигают предела<sup>1</sup>. Другой способ, которым достигается кажущаяся независимость от структурных ограничений, полярно противоположен – он генетически связан с народной музыкой Закавказья и введен в профессиональный инструментализм именно Хачатуряном.

Темы Хачатуряна состоят часто из кратких мелодических ячеек (так в главной партии скрипичного концерта – всего из трех звуков, а в главной партии фортепианного – из нескольких таких ячеек по 3–4 звука). И опять-таки – в самом этом факте нет еще ничего необычного. Европейской музыке известны краткие, из нескольких звуков, темы, которые становятся основой симфонического развития (у Бетховена, Чайковского). Специфичность заключена в характере этих ячеек: они импульсивны, содержат заряд для дальнейшей динамизации, а главное – методы разработки основного зерна подсказаны практикой народных певцов и инструменталистов. Мелодическая ячейка-тема ни на минуту не пребывает в неподвижности. Уже внутри самой темы (границ мотива, предложения, периода) ячейки эти развиваются опеванием отдельных звуков, секвенционными перемещениями, вариантным изменением, орнаментикой, темброво-регистровым колорированием – методом, который Б. Асафьев назвал «импровизационно-произвольным звеньевым построением»<sup>2</sup>. От непрекращающейся кружевной тематической «работы», от того, что прямо тут же, в момент «слушания», краткая попевка вырастает в развернутое построение – от всего этого возникает ощущение, что присутствуешь при рождении произведения, процессе вдохновенной импровизации.

Огромную роль в этом непрерывно обновляющемся движении звукового потока играет ритм. Он цементирует отдельные ячейки-звенья

<sup>1</sup> Выше отмечалось особое качество самой лирической эмоции у Хачатуряна, что и обусловило своеобразие типа мелодизма.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Очерки об Армении. С. 30.

в целостную тему, динамизирует развитие, определяет напряженный, властно овладевающий слушателем пульс музыки. В отличие от многих других композиторов, обращающихся к фольклору народов Востока, ритмическое мышление Хачатуряна поражает не необычностью и сложностью размеров. В его музыке не так уже часты асимметричные метры, он не очень увлекается непрерывной сменой метроритма. Думается, что главный секрет обаяния и свежести хачатуряновского ритма заключается опять-таки в виртуозном владении искусством варьирования, – но в данном случае варьирования ритмического рисунка. Непрерывное обновление возникает от смены акцентов, ритмических перебоев, дробления ритмических долей, варьирования размеров, изобретательного применения синкоп. Это легче всего проследить, в частности, на том, как трансформирует Хачатурян ритмическую формулу вальса (например в «Гаянэ»), внося в нее элемент восточного танца. Вообще, стимулом для ритмической фантазии Хачатуряна являются главным образом танцевальная и инструментальная народная музыка. Благодаря этому и в «Гаянэ» (что более естественно) и в инструментальных концертах слушатель находится в той самой атмосфере непрерывной танцевальности, которая поразила при первом знакомстве с этими произведениями и была сразу же зафиксирована критиками как одна из примечательных черт хачатуряновского стиля.

Наконец, среди специфических хачатуряновских находок в области развития укажем еще на один прием. В цитированной выше статье о «Спартаке» Д. Житомирский отмечает способность Хачатуряна достигать симфонической динамики «при почти неподвижной гармонической основе и многократном повторении основных интонаций»<sup>1</sup>. Б. Ярустовский пишет по поводу «Танца с саблями» о «неистовстве и остинатности»<sup>2</sup>. Характерен этот прием не только для зажигательных плясок – в многократном повторении мелодического зерна также проявляется динамизирующая роль *ostinato*.

Драматургическая и выразительная роль остинато в высокой степени осознается и используется в музыке XX века, – прежде всего Стравинским, Прокофьевым, Бартоком. Однако у Хачатуряна динамическая функция остинато самым непосредственным образом связана с народной традицией – ашугской речитацией, инструментальными наигрышами тариста или дудукиста (один из неброских примеров – два такта

<sup>1</sup> Житомирский Д.В. «Спартак» // Советская музыка. 1956. № 6. С. 12.

<sup>2</sup> Ярустовский Б.М. Еще раз о народности и современности творчества Хачатуряна. С. 74.

*Accelerando* *rosso a rosso* в финальной каденции третьей части перед репризой в фортепианном концерте). Если иметь в виду более глубокие психологические истоки, то, возможно, следует искать их в самом представлении о времени, как о чем-то длящемся, нерасчлененном, непрерывном, которое окрашивает собой многие аспекты музыкального мышления Востока.

Все то, что было найдено и завоевано Хачатуряном в его произведениях 1930-х – начала 1940-х годов, по-новому осмыслено и претворено во Второй симфонии. Непосредственно подготовленная предшествующим этапом Вторая симфония – важный рубеж не только в творчестве Хачатуряна. В советском многонациональном искусстве ее появление знаменовало рождение нового для музыки Востока жанра – драматической концепционной симфонии<sup>1</sup>. Концепции всех предшествующих инструментальных сочинений органичны, драматургически целостны, но, как уже отмечалось, развиваются без конфликтов, острых образных сопоставлений (при всем многообразии и богатстве оттенков и граней представленной образной сферы). Вторая симфония содержит глубоко конфликтные столкновения, выявляет динамично развивающуюся концепцию – драматическую, поднимающуюся до трагического пафоса.

В биографии самого Хачатуряна Вторая симфония представила новую ступень, достигнутую в симфоническом мышлении, в овладении мастерством образной трансформации. По типу своего художественного мироощущения Хачатурян не философ. Сила его музыки не столько в углубленных философских размышлениях, интеллектуальной значительности, психологической детализированности переживаний, сколько в непосредственности эмоций, открытости экспрессии, глубоком ощущении чувственной красоты и живой человеческой страсти. Здесь его главные завоевания, на этом сформировался его индивидуальный стиль, его методы музыкального мышления. Вторая симфония означала вторжение в новую сферу. Облик композитора обернулся новой гранью: стиль, оставаясь «хачатуряновским» в определяющих чертах, приобрел новые краски, необходимые искусству симфонической конфликтной драматургии.

<sup>1</sup> Об исторической обусловленности «отставания» концепционной драматической симфонии в процессе становления национального профессионального искусства см. в главе: *Шахназарова Н.* Музыкальная культура союзных республик // *Музыка XX века. Очерки. 1917–1945.* Ч. 2. Кн. 4. М., 1987. С. 154–199.



Вторая симфония написана в 1943 году, то есть в разгар Великой Отечественной войны. Это определило ее образную концепцию<sup>1</sup>. В своей схеме она не отличается от других военных советских симфоний (образы народного горя, борьбы, победы); больше того – в ней очевидно и прямое воздействие, в частности, Седьмой симфонии Шостаковича. Тем не менее она интересна не только ярко национальным тематизмом, но и переосмыслением, в соответствии с творческой задачей, функциональной направленности жанровых прообразов музыки. Во всех компонентах музыкального мышления Хачатурян остается самим собой – в то же время предстает по-новому. Приведем только несколько примеров. Призывный клич, которым композитор так любит открывать свои сочинения, здесь звучит набатным колоколом<sup>2</sup>. В интонациях стона, которые являются основой вступления, нет ни оттенка мелодраматизма, ни томной страстности, окрашивающей многие страницы хачатуряновской музыки. Первый же возглас поднимается до трагического вскрика, а дальнейшее, столь характерное «раскачивание» на той же интонации стона, насыщено напряженным драматизмом. Этот первый образ потом подвергается неоднократным модификациям и уже в конце первой части в нем ничего не остается от трагически набатной интонации вступления.

Другой пример характерного переосмысления одного из излюбленных хачатуряновских жанров представляет трансформация драматургической и образной сущности народного танца<sup>3</sup>. Танцевальность, в инструментальных концертах воплощающая атмосферу праздничной приподнятости, ликования, утверждения неиссякаемой жизненной силы, здесь неожиданно оборачивается чертами гротесковыми; активная динамичность танца воспринимается в контексте симфонии как неотвратимость

<sup>1</sup> Образная концепция Второй симфонии подробно исследована в советском музыкознании. См.: Хубов Г. Арам Хачатурян. С. 237–267; Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Ереван, 1969. С. 187–218; Коптев С., Тэрьян М. Симфоническая музыка и инструментальный концерт // Музыка Советской Армении. М., 1960. С. 102–172; Ярустовский Б.М. Еще раз о народности и современности в творчестве А. Хачатуряна // Арам Хачатурян. М., 1975. С. 109–126.

<sup>2</sup> Г. Хубов назвал вторую симфонию «Симфонией с колоколом» потому, главным образом, что «мотив колокола»... имеет глубокий многозначный смысл». См.: Хубов Г. Арам Хачатурян. С. 240.

<sup>3</sup> Г. Чеботарян особо отмечает «несвойственную Хачатуряну трактовку танца» во Второй симфонии. См.: Чеботарян Г. Полифония Хачатуряна. С. 194.

наступления зловещего танца, наиболее яркий пример такой трансформации – *dance macabre*.

Наконец, отметим сурово скорбный характер, который придан композитором печальному народному напеву в *Andante*, и суровость и скорбность музыки подчеркнуты ритмом похоронного марша, позднее – введением мелодии *Dies irae*. Наименее выразителен и убедителен во всей симфонии финал. Пафосность хачатуряновского мышления реализуется здесь в колокольно-фанфарном облике музыки.

Внешняя помпезность в преодолении трагических переживаний, которая возникает в финале Второй симфонии, достигает еще большей степени в Третьей (симфонии-поэме). Это снижает эстетическую ее значимость, несмотря на содержащийся в ней ряд интересных и новых для Хачатуряна моментов.

Во Второй симфонии композитор не прибегает к приемам развития, отстоявшимся в инструментальных концертах. На смену непрерывному варьированию, вариантности мелодических зерен, изысканной орнаментике, составлявших оригинальность хачатуряновского тематического развития, приходят принципы симфонической разработки, заимствованные из традиций русского и европейского драматического симфонизма и переосмысленные через собственный опыт армянского художника. Может быть, поэтому симфония несколько потеряла в своей неповторимости сравнительно с первыми концертами. Тем не менее она является важнейшей и необходимой вехой в развитии симфонической музыки республик Востока. От того, что было завоевано Хачатуряном в этой симфонии, отталкивались, в частности, армянские композиторы в период симфонического «взрыва» 1950-х годов<sup>1</sup>, хотя направленность их творчества и была ориентирована, прежде всего, на освоение опыта Шостаковича, Прокофьева, Бартока, Стравинского.

Линия драматического симфонизма, начатая Второй симфонией, продолжена в балете «Спартак» и, к сожалению, на этом обрывается. В дальнейших своих произведениях Хачатурян больше не обращается к остро-конфликтным и драматическим образам и переживаниям, оставаясь в основном в пределах столь блистательно им воплощенной стихии импровизации, пышной орнаментики, красноречивой патетики. Не случайно триада концертов, написанных во второй половине 1950-х – начале

<sup>1</sup> Вторая половина 1950-х годов характеризовалась особой активностью армянских композиторов в области симфонического жанра (симфонии Э. Оганесяна, Дж. Тер-Татевосяна, А. Арутюняна, К. Орбеляна, Э. Мирзояна и т. д.).

1960-х годов, названа им «Концертами-рапсодиями» (для фортепиано, 1955, для скрипки, 1961, для виолончели, 1963). Однако и в рапсодиях и в камерных сочинениях этих лет уже намечаются некоторые новые черты, которые позволяют говорить об известной эволюции стиля. Можно определить общее направление этой эволюции как тенденцию к известной аскетизации образов, проясненности стиля, линейности фактурного мышления. Так, примечателен в этом смысле факт обращения композитора к своим юношеским фугам. Хачатурян дописал к каждой из фуг развернутый речитатив, создав таким образом своеобразный полифонический цикл. Написанная в 1961 году Соната для фортепиано также отличается от произведений 1930–1940-х годов очевидной графичностью фактуры – нет мощной и пышной аккордики, колористически красочных пятен, острого танцевального ритма, редки взрывы композиторского темперамента. Изложение прозрачно, местами даже суховато, непрерывность движения теперь поддерживается ровными шестнадцатыми (главная партия первой части, финал); элементами импрессионистической звукописи отмечена вторая часть (начало ее чем-то неуловимым напоминает медленную часть первой симфонии – может быть, особой пленэрностью звучания, близкой скорее Комитасу, которая поразила и в раннем сочинении?). Этот наметившийся образно-стилистический поворот, во всяком случае, об одном свидетельствует точно, – что композитор по-своему откликнулся на некоторые тенденции музыки XX века.

Творчество Хачатуряна оказало огромное влияние на развитие профессиональной музыки Советского Востока. Влияние это коснулось не только композиторов Армении, но и Закавказья, и других восточных республик. Оно заметно – и в плане чисто эстетическом и музыкально-творческом – в странах зарубежного Востока<sup>1</sup>. Об этом свидетельствует «география» исполнения сочинений Хачатуряна и популярность их. Ни один композитор Закавказья (и вообще советских республик) – при всей яркости и самобытности дарования – не имел до Хачатуряна столь сильного, столь устойчивого, столь многоохватного воздействия. Это знаменательно еще и потому, что Хачатурян – композитор остро и точно выраженного национального своеобразия, нерасторжимость его связей с армянской культурой и вообще Закавказьем не только бесспорна, но проявлена во всех конкретно-чувственных элементах его мышления. Тем

<sup>1</sup> И не только Востока. Значительно влияние хачатуряновского творчества в некоторых странах Восточной Европы и особенно – Латинской Америке.

более интересно определить причины столь широкого влияния. Думается, что их можно сформулировать следующим образом.

Прежде всего – естественно, мощь творческой одаренности, самобытность таланта, наличие которого есть главное условие неотразимого воздействия. В отличие от своих предшественников, музыка Хачатуряна ассимилировала в себе существенные тенденции своей эпохи – и в этом смысле художественная почва, на которой сформировалось его композиторское мышление, его контакты с современной культурой были несравнимо богаче и разнообразнее. В западноевропейской музыке самым близким Хачатуряну оказался Равель – не просто живописностью и красочностью своей музыки, но самим характером этой красочности. Видимо, здесь не могла не сказаться тесная связь Равеля с испанской народной музыкой, впитавшей в себя ряд черт арабского Востока. В современной русской музыке самым очевидным и сильным было влияние Прокофьева – оно обнаруживается не только в фортепианном концерте (в финале), но неожиданно и в таких более поздних сочинениях, как соната для фортепиано<sup>1</sup>.

Национальная традиция народного и профессионального искусства, индивидуально отобранная, русская классика, советская и зарубежная музыка – этими связями определился широкий диапазон звучания произведений Хачатуряна, органичность, с которой они вписались в контекст нашей эпохи, став одной из ее ярких и свежих страниц.

Более специфической причиной является то, что этот мощный талант решил самую, может быть, трудную творческую проблему синтеза музыки Востока и Запада. Речь идет об овладении крупной формой «чистого» инструментализма. Сложность для музыки Востока обуславливалась тем, что монодическая природа народного и традиционного искусства никак не сопрягалась с европейскими принципами симфонического развития, «швы» между темой и ее разработкой обнаруживались без труда. Хачатурян первый с такой степенью убедительности сумел преодолеть этот барьер «несовместимости».

Значительность художественного открытия Хачатуряна в этой области все яснее осознается многими народами зарубежного Востока, вплотную

<sup>1</sup> Со своей стороны, Прокофьев с интересом следил за талантом Хачатуряна. Так, в 1937 году он пишет как об одном из «радостных» для себя событий о появлении «талантливого фортепианного концерта молодого Хачатуряна». См.: *Прокофьев С.С.* Расцвет искусства // Правда от 31 декабря 1937 года. Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 224.

соприкоснувшимися с теми же трудностями. «Одним из интереснейших примеров, – пишет алжирский музыкант Башир Хадж Али, – может служить творчество Арама Хачатуряна, которое наглядно показывает, как волнующая нас проблема может решаться объединением национальных ценностей с прогрессивными достижениями мировой классической музыки»<sup>1</sup>.

Творчество Хачатуряна неотрывно от его позиции художника, его эстетических взглядов. Отметим два важнейших момента, которые с этой точки зрения его характеризуют. Прежде всего, приверженность национальным традициям, бережность и одновременно смелость в подходе к народному искусству. В своих высказываниях Хачатурян неоднократно отмечает многообразие компонентов, из которых складывается национальное своеобразие; а в ряде его высказываний и статей слышны отклики на реальные дискуссии и споры (утверждение возможности «восточного» симфонизма; широты кругозора, активности композиторской личности, и т.д.)<sup>2</sup>. И второй момент – гражданственность позиции художника. Натуру деятельную и граждански отзывчивую Хачатурян обнаруживает с первых же шагов творческой жизни. Он откликается своими произведениями на важнейшие события внутренней и международной жизни<sup>3</sup>, активно участвует в музыкально-творческой жизни страны<sup>4</sup>, выступает в печати. «Тип советского художника, сложившийся в эру ленинизма, – пишет Хачатурян, несет в себе неповторимые черты нашего века. И главная из них – социалистическая гражданственность»<sup>5</sup>. Одним из ярких документов в этом смысле является статья «О творческой смелости и вдохновении», в которой композитор высказывается по поводу актуальных проблем советской музыки.

Особенно сильным было влияние Хачатуряна на развитие армянской музыки. Можно без преувеличения утверждать, что в течение почти двух

<sup>1</sup> Хадж Али Б. Возродить национальные традиции // Советская музыка. 1965. № 1. С. 126.

<sup>2</sup> См.: Хачатурян А. О грузинской музыке; Он же. Как я понимаю народность в музыке; Он же. О творческой смелости и вдохновении // Советская музыка. 1953. № 11 и т.д.

<sup>3</sup> См., например, песни и хоры 1930–1940-х годов, музыку к фильмам в 1940-е годы и т.д.

<sup>4</sup> Прежде всего, как один из руководителей оргкомитета Союза композиторов СССР, а позже – как секретарь СК СССР.

<sup>5</sup> См. выступление Хачатуряна под рубрикой «Посвящение Октябрю» // Советская музыка. 1967. № 4.

десятилетий наши представления о культуре, облике, духовной жизни Армении формировались через музыку Хачатуряна (как в живописи – через искусство М. Сарьяна). Почти каждый из композиторов, вступавших в советское искусство со второй половины 1930-х годов, прошел через «хачатуряновский» этап<sup>1</sup>.

Однако общественный резонанс музыки Хачатуряна даже и в самой Армении был не только исторически обусловленным, но и исторически ограниченным. С начала 1950-х годов и армянская музыка, и – шире – музыка Закавказья обращается к иным образам, к иному содержанию – здесь эпос, героика, трагедия, философские размышления. Композиторы все активнее входят в область, в которой первое слово сказал опять же Хачатурян, – в область концепционной симфонии, драматической и философской. Это требует новых выразительных средств, иной системы образной и музыкальной драматургии. Естественно, что в интонационный фонд входит теперь «словарь» всей современной музыки – советской и западной (Прокофьев, Шостакович, Барток, Стравинский, Онеггер и т.д.). Новыми гранями поворачиваются и национальные традиции – внимание композиторов устремляется вглубь, к менее «отработанным» образцам трудовых, эпических песен, жанрам светской и духовной музыки (в Армении – таги и шараканы).

Сейчас очевидно, что можно идти и иным путем в восточной музыке, чем идет Хачатурян. Музыка его в своих классических образцах остается на сегодня больше эстетическим феноменом прекрасного в искусстве, чем непосредственным стимулом к творческому развитию. Но чтобы понять это, а главное – чтобы был возможен новый, иной путь, музыке Востока надо было пройти поразительно неожиданный и прекрасный хачатуряновский этап. Ибо то, что в 1930-е годы было подвигом художника и актом артистического мужества, сейчас, благодаря этому подвигу, подразумевается само собой – время требует решения иных задач, ответа на иные вопросы.

*Музыка XX века. Очерки. 1890–1945. Ч. 2. Кн. 4 (1917–1945) /  
Под ред. Д.В. Житомирского, Л.Н. Раабена. М., 1984. С. 115–141*

<sup>1</sup> «В его сочинениях, даже самых ранних, – пишет Э. Оганесян, – нет такого “тезиса”, нет такого штриха, который бы не был бы развит в дальнейшем им самим и его младшими коллегами. И возможности развития и углубления его даже “невзначай оброненных” мыслей и фраз далеко еще не исчерпаны...» — Современники о А.И. Хачатуряне // Арам Хачатурян. С. 65.

КОМПОЗИТОР  
В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ  
ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА

Не первый год меня интересует вопрос о формах связи и взаимодействия композитора со своей национальной культурой. Они не статичны, не заданы раз и навсегда – наоборот, динамичны, постоянно эволюционируют по мере того, как мы получаем новые знания о культурных традициях народа и изменяется само музыкальное искусство.

Чем дальше движется история любого народа, тем более многогранной предстает его музыкальная культура. Слуху и анализирующей мысли открывается ее глубинная временная перспектива – от древнейших времен до современности – и широкое пространственное поле жанрового и стиливого многообразия. Композитор оказывается перед свободой выбора почти неограниченной. Что же привлекает его внимание? Какие незримые нити притягивают его в данный исторический момент именно к этим конкретным традициям, художественным проявлениям духовной жизни народа, его психологии и мировоззрения?

Творчество композиторов, вошедших в армянскую музыку с середины 1950-х годов, дает благодарный материал, чтобы попытаться ответить на эти вопросы. Ибо многообразие творческих индивидуальностей – одна из примет национальной культуры последней четверти века. Поэтому такими разными гранями поворачивается в их музыке Армения, ее прошлое и настоящее, ее художественные традиции – у Э. Оганесяна иначе, чем у Дж. Тер-Татевосяна, у А. Тертеряна – не так, как у Т. Мансуряна. Заманчивой показалась мне попытка проанализировать эту сложную и диалектически подвижную связь художника со своей культурой на каком-либо конкретном примере. Связь прямую – воздействие национальной культуры на композитора, и обратную – вклад композитора в национальную культуру. Объектом избрано творчество Эдгара Оганесяна. По нескольким

причинам. И потому, что он по праву входит в число ведущих художников современной Армении. И потому, что его видение Армении отчетливо индивидуально. И, наконец, потому, что почти тридцатилетний творческий путь убеждает в устойчивости принципов его эстетической позиции.

Я выношу за скобки оценку художественных достоинств отдельных произведений, подробный анализ стиля и музыкально-выразительных средств. Возможно, что все произведения не будут названы. Для избранной темы это не так существенно – важно прочертить основные тенденции в системе взаимосвязей композитора с национальной традицией. И здесь автор – вольно или невольно – ориентируется на лучшее из созданного.

#### Несколько слов о композиторе

По-разному складываются творческие биографии наших современников-музыкантов. Одним нужно время – иногда немалое, чтобы обрести свой собственный голос, найти свою тропу в переплетении дорог современного музыкального искусства. Другие по тем или иным причинам обойдены удачей – ряд их произведений, в том числе и вполне достойных внимания слушателей, не исполняются, годами хранятся в авторских портфелях.

Судьба Эдгара Оганесяна в этом смысле может считаться счастливой. Первая же крупная работа студента Ереванской консерватории<sup>1</sup> – кантата «Миру – мир» (1950) – обратила на себя внимание слушателей. А поэма для хора а саррелла «Два берега», также написанная в студенческие годы (1951–1952), имела настоящий успех и неоднократно исполнялась армянскими хоровыми коллективами. Фортепианный квинтет Оганесяна, аспиранта Московской консерватории (1955) и Первая симфония, написанная по окончании аспирантуры (1957) – вошли в историю армянской музыки как ее значительные завоевания. Высокие художественные достоинства двух последних опусов подтверждены всесоюзными и международными премиями и, что важнее, устойчивостью их концертного успеха.

Яркие дебюты начинающего, в сущности, композитора в столь разных жанрах – явление не такое уж частое. Причины? Думается, две основные. Первая – рано развившееся самосознание личности человеческой и музыкантской. Оганесян, как мне представляется, относится к тому

<sup>1</sup> Его учителями были Г. Егиазарян в Ереванской консерватории и А. Хачатурян в аспирантуре Московской консерватории.



типу композиторов, в которых природой изначально заложен некий творческий ген – он в свернутом виде заключал основные компоненты дальнейшего развития, его «программу». Студенческие опусы Оганесяна обнаружили не просто серьезность мысли, но ясность художественных намерений, художественного видения. Последующие произведения, при всем их разнообразии, при всем динамизме стиливой эволюции, в чем-то самом существенном, оставались все-таки верными первоначальному творческому импульсу, развивая, углубляя и обогащая его. Вторая причина успешных дебютов – так же рано определившийся профессионализм, завоеванный упорным трудом. Высокий для студента уровень владения композиторским «ремеслом» демонстрировала уже поэма «Два берега». Квинтет же и Симфония написаны уверенной рукой мастера. Все здесь подчинено яркой идейно-образной концепции (о ее характере – чуть ниже): мелодико-интонационная ткань, фактура, драматургия, формообразование – и в соответствии с ней индивидуализировано.

С середины 1950-х годов и до сегодняшнего дня деятельность Э. Оганесяна-композитора отмечена активностью творческой мысли и непрерывной целеустремленной работой. Замыслы рождались друг за другом, и ни один не оставался неосуществленным. И вот результат: четыре балета; опера-балет; три симфонии; больше десяти кантат и произведений для хора с оркестром; четыре квартета; сонаты для виолончели solo и для альты solo; концерт-барокко для скрипки, клавесина и струнного оркестра; концерты для струнного оркестра и для саксофона с джаз-оркестром; хоры а саррелла – 40 на темы армянских песен, песни, музыка к кинофильмам и многое другое. Одна из последних работ – балет «Маскарад», использующий музыку Арама Хачатуряна к одноименному спектаклю, который Оганесян создал, выполняя предсмертную волю своего учителя<sup>1</sup>.

Перечень впечатляет широтой жанрового диапазона, напряженностью рабочего ритма, пульс которого не ослабляется ни на один день. Появление каждого произведения Оганесяна вызывало острый интерес. Большинство же становилось значительным событием музыкальной жизни Армении и уверенно входило в репертуар театров и других исполнительских коллективов. И ни в одном из них – будь это балет, симфония или эстрадная песня – Оганесян себе не изменяет: ни уровню своего профессионализма, ни серьезности отношения к творческой задаче. В этом мне видится присущее ему чувство ответственности перед собственным

<sup>1</sup> Наконец завершена работа над партитурой оперы «Путешествие в Эрзерум», посвященная 150-летию со дня смерти А. С. Пушкина.

призванием, перед искусством, которому он себя посвятил, перед национальной культурой, частью которой себя ощущает.

Музыка Оганесяна, как правило, встречает благодарный прием слушателей – она имеет успех и в нашей стране и за ее рубежами. Не обойдено его творчество и вниманием музыковедов – пронизательный анализ, точные характеристики его произведений содержатся в книгах, статьях, исторических и теоретических трудах на русском и армянском языках. Народный артист СССР и Армянской ССР, лауреат Государственных премий СССР, Армянской ССР, премии им. А. Хачатуряна, композитор Э. Оганесян находится в самом расцвете своего творчества.

Начиная с первого исполнения в Москве фортепианного Квинтета и Первой симфонии, я более или менее регулярно общаюсь с музыкой Оганесяна, стараюсь не пропускать исполнения его новых сочинений. Мне интересен этот композитор, движение его авторской мысли, неизменно содержательной и определяющей – с большей или меньшей степенью убедительности – облик всех его произведений. Покоряют яркость мелодического дара, острота гармонического и ритмического письма, тщательность работы с тематизмом, мастерское владение спецификой избранного состава – оркестра, солирующего инструмента или хора а саррелла. И все это – на твердой почве национальной традиции, индивидуально воспринятой.

Талант Э. Оганесяна сформировала Армения. Здесь он родился и вырос. Армянская природа, музыка, архитектура, живопись окружали его с детства. С национальной поэзией он породнен почти в буквальном смысле слова, ибо среди его родственников замечательный поэт-лирик Ваан Терян. В неменьшей мере композиторское сознание формировала музыка XX века, советская и зарубежная, в которую он вслушивался и которую внимательно изучал. Эстетическая всеядность не свойственна Оганесяну – через призму собственной индивидуальности он воспринимал Армению, в опыте музыки XX века отбирал то, что было наиболее близко его собственному мироощущению.

#### АРМЕНИЯ В МУЗЫКЕ ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА

Армения многолика. В ее природе сочетаются роскошные краски юга – и суровость голых безлесных скал. В музыкальном фольклоре – чувственная пряность, эмоциональная раскованность – и целомудрие, внешняя сдержанность, скрывающая напряженный тон внутренней жизни («страсть без испуга, восторг, чуждый безудержности», как писал

В.Я. Брюсов). В движении истории – трагическая судьба народа, разбро- санного злой волей по свету, – и мужественность сопротивления, с кото- рой народ эту судьбу преодолевает. Таковы резкие контрасты Армении, открывающие художнику возможность отражения разных сторон, рас- становки любых акцентов.

«Ракурс» оганесяновского выбора определился с первых же его опу- сов. Он глубинно осознает трагизм армянской истории. Но Оганесяну- художнику важнее другое – жизнестойкость народа, нестигаемость духа и воли. Он вглядывается в историю, в эпос, легенды, вслушивается в мелодии старинных песнопений, стремясь там найти ключ к познанию этой глубокой сущностной силы. Э. Оганесяну, человеку скорее интро- вертному, близка внешне сдержанная повествовательность эпоса. Не случайно эпичность эмоционального «строя» и музыкальной интонации окрашивает первые хоры, и балеты, и Квинтет, и Первую симфонию. Но в эпосе композитор услышал героика. Ритм и интонации богатърского танца во многом определяют стилистику Квинтета. Мужественное героиче- ское начало акцентировано в концепции Первой симфонии. Законо- мерно, что именно Оганесян стал автором кантаты «Эребуни» (на слова П. Севака), посвященной почти трехтысячелетней истории и возрожде- нию Еревана. В балетах «Мармар» и «Вечный идол» оживают картины древней Армении, суровая атмосфера языческой архаики, легендарные образы народной фантазии (вишпаны, ведьмы в «Мармар», Гор-Ишхан, сцены в храме Богини в «Вечном идоле» и др.).

Идейно-эстетические и стилевые черты эпической тенденции твор- чества Оганесяна обрели свое высшее выражение в опере-балете «Давид Сасунский». Грандиозность задачи – воссоздание в музыкальной сцене на- родного героического эпоса – вдохновила на поиск новых жанровых реше- ний. Перед нами, действительно, жанр для советской музыки необычный – не только по определению («опера-балет»), но и по драматургическому решению. Действие развивается столкновением резко контрастных образ- ных сфер, оно внутренне напряженно, – и эта напряженность, драматизм развивающихся событий заставляет следить за происходящим на сцене и в оркестре с неослабевающим вниманием. Но динамизм ощущается как скрытая пружина, он как бы слегка «притушен» эпическим тоном. Этому способствуют и ораториальная монументальность хоров, и исполь- зование характерного для эпических сказаний приема народных реплик, и сравнительно неторопливое разворачивание музыкального повество- вания. Эпос взрывается изнутри накаленностью симфонических эпизо- дов, эмоциональной насыщенностью кульминаций и героико-трагедий- ной финальной пассакалии. «Давид Сасунский» обобщил и, возможно,

на время как бы подвел итог поискам композитора в сфере эпико-героического, многократно воплощенной в предыдущих произведениях.

Однако героика, воинственность, мужество – лишь одна из сторон народного характера, позволившего ему выстоять и победить. Другая сторона – высокая духовность, этика помыслов и чувств перед лицом самых тяжелых испытаний – народ сохраняет и пронесит сквозь века. И это смело и глубоко воплотил Э. Оганесян в балете «Антуни». Вдохновленный образом Комитаса, герой балета – художник, чья судьба скрестилась с судьбой народа. Своей музыкой, своей личностью, своей смертью, которой он вступил в бессмертие, герой символизирует духовную силу армянского народа и армянской культуры. Как символ возвышенного органично вплетаются в звуковую ткань мелодии классика армянской музыки, реминисценции жанровые, мелодико-интонационные европейской музыки (звучание «Dies irae»).

Сила духовности, ее роль в облике и судьбах национальной культуры впервые воплощена, однако, не в балете «Антуни». В более камерном, скромном звучании она возникает во Втором струнном квартете, посвященном памяти Аветика Исаакяна. Поэта, чье имя и творчество также сопрягаются в сознании народа с глубинными проявлениями национального самосознания и этической чистотой. И в этом жанре, располагающем к лирическому откровению, композитор сохраняет сдержанность, известную «надличность» взгляда, подчеркнутую своеобразной графичностью фактуры и полифоничностью изложения. Тем убедительнее он смог передать напряженность работы мысли поэта.

Восприятие национальной культуры, характерное для Оганесяна, раздвигает содержательные рамки и в самых ее лирических проявлениях – в частности в творчестве В. Теряна. «В Теряне своеобразно сочетаются изысканность мысли и чувства и глубинная связь с мироощущением армянского крестьянства, – сказал он как-то в беседе с автором настоящей статьи. – Его всегда трактовали как поэта чисто лирического, даже сентиментального. Но его поэзия не умещается в эти характеристики – она гораздо шире и выше». Именно такое понимание творчества Теряна композитор постарался воплотить в написанных на его стихи хорах.

Доминанты эстетики Э. Оганесяна – осознание национальной истории как героического эпоса, как феномена духовности – естественно нашли отражение в особенностях музыкального мышления. Отмечу лишь наиболее существенное. Основной источник его интонационного «фонда» – образцы старинной армянской музыки, среди которых заметное место занимают эпические песни и монодия тагов. Впервые после А. Степаняна стилистика эпических напевов столь драматургически активно

и многозначно претворена в профессиональных жанрах. Композитор действовал целенаправленно, ставя перед собой конкретную задачу: он писал в связи с «Давидом Сасунским» о желании вывести «подлинную, достоверную музыку народного эпоса на профессиональную сцену музыкального театра, сделать достоянием профессиональной музыки, достоянием широких кругов слушателей»<sup>1</sup>. Впервые же именно Оганесян сделал мелодию тага основой интенсивного симфонического развития (Первая симфония). Тяготение к эпико-героическому аспекту национальной истории, думается, определило в немалой степени и полижанровость ряда его сочинений или соединение в одном сочинении выразительных средств разных жанров. Так, монументализм и действенный драматизм сасунского эпоса не укладывался в рамки одного какого-либо жанра, идея слияния судьбы художника с судьбой народной разрывала условность хореографической пластики и как бы сама по себе реализовывалась в хоровом многоголосом звучании.

Э. Оганесян любит звучание хора – с хоровых произведений он начал свой творческий путь, к нему обращается в годы творческой зрелости. «Я всегда писал много хоровой музыки. Интерес к хоровой музыке диктовал, видимо, и поиски средств в определенных национальных жанрах и близкой им тематике»<sup>2</sup>. В хорах а саррелла почувствовал он потребность выразить свое понимание торяновских стихов.

Хоровые фрагменты занимают значительное место в сочинениях оркестровых и сценических жанров. И их роль – драматургическая и выразительная – очень велика. Звучание хора особенно впечатляет при воплощении чувства, охватившего массы народа, – силу героического порыва, глубину скорби, мужество в борьбе.

Я начала этот раздел с утверждения, что Армения сформировала Эдгара Оганесяна – ее история и народ определили характер художественного мировоззрения, ее музыка составила основу композиторского мышления. Воспринятые сквозь призму индивидуального таланта и личности, они образовали особый синтез – облик Оганесяна-художника. Но, сформировавшись на национальной почве, каждый подлинный творец уже в силу яркой своей индивидуальности обретает относительную самостоятельность и вносит нечто свое в ту самую культуру, которой он обязан своим рождением. Как реализовалась эта закономерность в данном конкретном случае?

<sup>1</sup> Из письма Э. Оганесяна к Г.Г. Тигранову. Цит. по: *Тигранов Г.Г.* Балеты Эдгара Оганесяна. Ереван, 1981. С. 60.

<sup>2</sup> Интервью с Э. Оганесяном // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 369.

## Эдгар Оганесян в музыке Армении

Во второй половине 1950-х годов армянская музыка пережила своеобразный симфонический бум. Никогда до того не создавалось такого большого количества художественно ценных симфонических и камерно-инструментальных сочинений, обозначивших наступление нового этапа в национальной культуре.

Есть такое понятие – социальный заказ. Но в рамках этого широкого понятия можно говорить о заказе эстетическом, назревшей в данной культуре потребности освоить новые для нее жанры, расширить образно-тематические рамки жанров уже освоенных, подняться на новый уровень осмысления жизненных явлений, искать пути соответствующего задаче стиливого обновления.

Именно это ощутили армянские музыканты 1950-х годов. Наивысшие их достижения к концу 1940-х годов были связаны с оперным, вокально-симфоническим и камерным жанрами. Как и в каждой молодой композиторской школе, путь к «чистому» инструментализму оказался значительно длиннее и сложнее. В активе были программные симфонические опусы А. Спендиарова. Выдающееся значение имела Вторая симфония А. Хачатуряна – первое произведение армянской музыки, воплотившее на высоком уровне художественности героико-трагические образы в жанре «чистой» симфонии. В этом смысле она открывала дорогу новой образной сфере армянского инструментализма. Правда, подступы к ней – в эпическом варианте – заявлены еще в симфониях А. Степаняна. Однако при всех их достоинствах (в частности, обращение впервые к эпическим песням как основе тематизма) они не смогли в полной мере решить задачу воплощения симфонической концепции в ее целостности и драматургической убедительности<sup>1</sup>.

Таким образом, всем своим предшествующим развитием армянская музыка подошла к необходимости и возможности широкого освоения нового жанра («чистого» инструментализма) и новой образно-

<sup>1</sup> Отдавая должное А. Степаняну как художнику, впервые обратившемуся к глубинным пластам армянской музыки, Э. Оганесян пишет: «Возможно, музыке Степаняна не хватало симфонической масштабности и захватывающей яркости, и поэтому этот процесс не был доведен им до кульминации, но он его начал». См.: Интервью с Э. Оганесяном // Советская музыка на современном этапе. Статьи и интервью / Сост. Г.Л. Головинский, Н.Г. Шахназарова. М., 1981. С. 367.

тематической сферы (драматических, окрашенных философским размышлением образов)<sup>1</sup>.

Период с середины 1950-х годов обозначает еще один знаменательный рубеж – знаменательный для всей советской музыки и для Армении в том числе. Именно с этого времени советские композиторы начинают широко знакомиться с значительными художественными явлениями XX века – от Стравинского и Бартока до Шёнберга, Берга, Веберна. Для армянской культуры существенным было и то, что она «открыла» для себя и классиков советской музыки – прежде всего, Прокофьева и Шостаковича. «Открыла» не просто как эстетический феномен, а подошла к тому, чтобы активно претворить их опыт в композиторском творчестве.

Все эти веяния захватили главным образом молодых музыкантов<sup>2</sup>. И одним из первых здесь следует назвать имя Э. Оганесяна. Его Квintет и Первая симфония (наряду с двумя симфониями Дж. Тер-Татевосяна, Сонатой для скрипки и фортепиано А. Бабаджаняна) оказались в числе тех произведений, которые наиболее отчетливо и эстетически убедительно обозначили поворот армянской инструментальной музыки к концепционному симфонизму, остро экспрессивной, философско-драматической образности.

Оганесян-художник включился в этот процесс естественно. Тому способствовали некоторые важные черты его личности. Неторопливый и сдержанный во внешнем общении, он склонен к серьезному осмыслению того, с чем сталкивается в жизни и в искусстве. Видимо, в этом один из главных мотивов глубокого почитания Дмитрия Шостаковича, которого смело можно назвать учителем Оганесяна наряду с Арамом Хачатуряном. Ощущение примата мысли у меня всегда возникает при встрече с музыкой Оганесяна – благодаря ее отчетливой концепционности, отсутствию, как правило, пустот, ясной логике развертывания музыкального движения. Его музыка полна драматических коллизий, она содержит страницы покоряющей лирики. Но и в самых трагических кульминациях «Антуни» и «Давида Сасунского», и в экстатической –

<sup>1</sup> Характерная деталь, свидетельствующая о своеобразной «стадиальности» восприятия. Драматический Квартет Э. Мирзояна, обвиненный в формализме в 1948 году и по этой причине не исполнявшийся, через десять лет имел заслуженный успех – он органично вписался в поиски армянской музыки 1950-х годов.

<sup>2</sup> Это не означает, конечно, что представители более старшего поколения прошли мимо них – достаточно назвать Сонату для скрипки и фортепиано, Шесть картин для фортепиано А. Бабаджаняна.

сродни Стравинскому – порывистости «Вечного идола», и в лирических эпизодах инструментальных и музыкально-сценических сочинений чувствовалась некоторая «отстраненность» художника, его анализирующая мысль. Концепция личности и общества, основополагающая для музыки нашего великого современника, у армянского композитора осмысливается через призму исторических судеб своего народа.

Если историю народа композитор «слышит» через эпическую интонацию сказаний<sup>1</sup>, то своеобразие его художественно-образного чувствования я бы определила формулой «чувство через мысль». Одним из лучших сочинений, где чувство освещено мыслью, а мысль пронизывает чувство, для меня до сих пор остается Соната для виолончели соло. Драматический накал ее музыки то концентрируется в выразительнейшей – до речевой конкретности – реплике начала, то смягчается в пластичной мелодии, то сгущается до трагической кульминации. А свободно развертывающаяся форма подчинена логике конструктивной мысли.

В других случаях «чувство через мысль» выражается скорее в приоритете доминирования мысли. Так, мне кажется, произошло во Втором струнном квартете памяти Аветика Исаакяна, где впервые возникает тема художника, его судьбы. Композитор вновь возвращался к ней в балете «Голубой ноктюрн», но придал ей иную, более широкую интерпретацию. Композитора волновала тема – где искать источник вдохновения, в чем основа композиторского творчества. Над этой проблемой задумывались и композитор, и либреттист при создании балета. Сложную философски-эстетическую проблематику Оганесян попытался воплотить средствами музыкально-пластического искусства. Попытка эта оказалась не совсем удачной, но музыка балета осталась жить в виде «Хореографической симфониейты». Она вернулась в ту форму и в тот жанр, в которых – сознательно или бессознательно – была задумана, ибо идея «Голубого ноктюрна» изначально и воспринималась через его симфоническую драматургию.

Примат мысли, интеллектуальной работы в музыке Э. Оганесяна во многом объясняет его пристрастие к полифонии. Не только полифоническим формам (например Пассакалии, к которой привлек внимание советских композиторов Д. Шостакович), но вообще полифоническим методам фактурного изложения. Школа известного полифониста С. Богатырева, которую он прошел в Московской консерватории, оказалась созвучной творческим устремлениям композитора. Думаю, что не очень ошибусь, если скажу, что именно у Э. Оганесяна полифонический тип

<sup>1</sup> Это не раз отмечали исследователи его творчества.



мышления приобретает впервые в армянской музыке столь весомую роль в инструментальных и музыкально-сценических жанрах.

В хоровой музыке творческим ориентиром стал Комитас – гениальный мастер полифонической фактуры в хорах а саррелла, подсказанной доскональным знанием армянского фольклора, безошибочным чутьем и вкусом в «возведении» соответствующей его особенностям вокальной вертикали. С середины 1930-х годов мощное излучение темпераментного и красочного таланта Хачатуряна заслонило собой комитасовские традиции. Примерно с середины 1960-х годов их вновь возрождает ряд композиторов. Одним из первых здесь следовало бы назвать Т. Мансуряна. Изучение Комитаса отвечало стремлению Э. Оганесяна к освоению почти не тронутых ранее пластов фольклора – прежде всего, музыкального эпоса, тагов, трудовых песен. Комитас помогал утвердиться влечению к хоровому письму. И обработки народных песен для хорового состава – это дань Комитасу, продолжение его традиции хорового письма и полифонизации национального мелоса, в которую Оганесян вносит опыт музыки XX века.

Эстетические принципы, самобытное художественное видение, взгляд на национальную культуру двух великих музыкантов – Хачатуряна и Комитаса, – как мне представляется, своеобразно, через талант самого Оганесяна, синтезированы в его музыке. Акценты в освоении этих традиций расставляются различно – в зависимости от жанра и творческой задачи.

Избирательность Оганесяна к опыту русской советской и армянской музыки не менее отчетлива и по отношению к творчеству современных зарубежных авторов. Оганесян чуток к веяниям эпохи, к рождающейся творческой тенденции – и в этом смысле он точно выражает свое время. Однако и здесь композитор оказывается верным своим эстетическим принципам, художественным пристрастиям, влечениям музыкантской и человеческой природы. Приведу только два примера. Стравинский и Барток – два гиганта современной музыки, мимо которых не прошел практически ни один сколько-нибудь значительный советский композитор после середины 1950-х годов. И Оганесян также. Стравинский влек к себе, например, поражающей силой мощного воплощения эпической архаики – следы «Весны священной» особенно ощутимы в «Вечном идоле», «Давиде Сасунском». Но был близок также и некоторой личностной «отстраненностью», философским взглядом «извне». Не Хиндемит с его холодноватым рационализмом, а именно Стравинский, в музыке которого отстраненность сочетается с завораживающей силой.

Эстетика Бартока, воплощенная в страницах гениальной музыки, убеждала в правильности избранного пути – к истокам национального стиля, к образцам фольклора, не подвластного влияниям городской цивилизации. Специфические элементы музыкального мышления, среди которых особо отмечу драматургическое и выразительное значение остинато, вообще необычайно возросшую роль ритма, свободу тонального мышления, обращение к народным ладам, неординарность оркестровых составов, раздвижение жанровых рамок, остроту гармонического языка – элементы, которым Оганесян, как и другие советские композиторы, учился у Стравинского и Бартока, – освоены им на национальном материале. И на таком синтезе выросли многие замечательные страницы Квинтета, симфоний, балетов «Вечный идол» и «Антуни», оперы-балета «Давид Сасунский».

Но вот характерная деталь. Примерно с середины 1960-х годов многие советские музыканты, только открывшие для себя представителей Новой венской школы и западных авангардистов послевоенной эпохи, с увлечением изучали их технику композиции и отдали этому увлечению значительную дань. Не остались в стороне и молодые армянские музыканты. Здесь не место обсуждать вопросы о том, какие результаты принесло это искусству Армении. Важнее другое. Оганесян, образованный и пытливым музыкант, по всем принятым официальным критериям еще сравнительно молодой композитор (ему тогда не было и сорока), так и не поддавался искушению стилевой переориентации. Знакомясь с новыми техниками, используя некоторые приемы, он в главном, определяющем оставался верен своим эстетическим представлениям и стилевым ориентирам. В его случае – это проявление не инерции мышления, а осознанности творческой позиции: «Необходимо знать (и хорошо знать) все, что происходит в современной музыке, пользоваться различными приемами и средствами, но не терять индивидуальности и уметь сказать свое слово хотя бы в рамках собственной музыкальной культуры»<sup>1</sup>.

Творческая эволюция Э. Оганесяна опирается на твердый фундамент его художественных убеждений. Наступила зрелость, расширились музыкальные горизонты – одним из первых он обратился к опыту не только крупнейших мастеров русской советской и зарубежной музыки, но и коллег из других республик. Все внимательнее вслушивается чуткое ухо и в музыку армянского Средневековья, открывая в ней и новые красоты и поразительную созвучность внутреннему миру современного человека. Прожитые и прочувствованные в искусстве годы исподволь рождали

<sup>1</sup> Интервью с Э. Оганесяном. С. 370.

потребность в «очищении» (слова самого композитора), большей стилевой проясненности. Так рождается одно из последних произведений – Концерт барокко для скрипки, клавесина и струнного оркестра. Слух отмечает естественность сопряжения, «перетекания» друг в друга интонаций музыки европейской и армянской – в прелюдийной моторике первой части, в токкате и фуге, вызывающей ассоциации с армянскими круговыми танцами, в тяжелой поступи ритма, которая возвращает нас неожиданно к героико-эпическим образам Квинтета, «Давида Сасунского» и т.д. Может быть, тем же порывом к «очищению» вдохновлены и обработки народных песен? Композитор вновь припадает к собственным истокам, к чистому и ясному роднику, который дал Армении столь разные и столь яркие таланты.

С 1957 года – года окончания аспирантуры – Эдгар Оганесян сделал немало и как композитор и как музыкально-общественный деятель. Многого ему еще предстоит. Армения открыла перед ним свои музыкальные сокровища. Оганесян возвратил их Армении, обогатив собственным талантом и мастерством и внося тем самым новую краску в многоцветную палитру национальной культуры.

*Советская музыка. 1987. № 5. С. 23–29*

## СВОЙ ПУТЬ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭДВАРД МИРЗОЯН

Широкая известность пришла к Эдварду Мирзояну сравнительно недавно – после исполнения его Симфонии для струнных и литавр в 1962 году.

Правда, и до нее москвичи знали его Струнный квартет, впервые с успехом исполненный в 1956 году. Но после этого прошло шесть лет. Шесть лет, за которые мы почти не слышали голоса художника. Шесть лет, когда временами начинало закрадываться невольное сомнение: а не растратил, не исчерпал ли композитор свой интересный талант?

Список сочинений Мирзояна не так уж малочислен<sup>1</sup> хотя и не так уж велик, если учесть, что речь идет об авторе, вступившем в период зрелости.

В биографии каждого композитора есть творческие «будни»: создано еще одно более или менее удачное произведение. А есть творческие «этапы» – сочинения, в которых особенно ярки художественные прозрения и как будто «вдруг», в новом свете раскрывается все то, чему художник научился, что накапливал постепенно, в процессе многолетней работы, что он узнал, передумал и перечувствовал. До сих пор творческая биография Мирзояна складывалась так, что контраст «будней» и «этапов» был у него особенно разителен. Его квартет и симфония стали этапами. Не только для самого композитора, но

<sup>1</sup> Струнный квартет, две кантаты, три симфонические поэмы, «Танцевальная сюита», «Праздничная увертюра», «Интродукция и вечное движение» для скрипки с оркестром, Симфония, музыка к кино, песни, романсы.

и для армянской культуры в целом<sup>1</sup>, для многонационального советского искусства<sup>2</sup>.

*О квартете.* Струнный квартете ре минор – одно из тех произведений, которые имеют свою историю. Законченный в 1947 году, он был тут же разучен квартетом им. Комитаса. И, тем не менее, на концертной эстраде так и не прозвучал: в 1948 году автора бесосновательно обвинили в формализме, в отрыве от национального, в ложном новаторстве. Таким образом, квартет был надолго отстранен от активного воздействия на развитие армянской инструментальной музыки.

Каково же в действительности это сочинение со столь несчастливо сложившейся судьбой?

На первый взгляд, ничего особенного: тема и пять вариаций, контрастных по движению (быстрая – медленная) и по характеру образов.

Первая вариация выявляет ту взволнованность, которая в самой теме ощущалась лишь в потенции. Колорит второй – иной. Это светлое *Andante cantabile*, но и здесь присутствует напоминание о драматизме темы. Вычлененная из нее скорбно-суровая интонация воспринимается и как самостоятельный образ, и как дополнение к основному. Третья вариация, продолжающая и развивающая настроение первой, в сущности, один из вариантов *perpetuum mobile*, хотя и своеобразно преломленного. Обычно с этим термином у нас связывается представление о блестящей виртуозной пьесе не очень глубокого содержания. Здесь же ассоциация обусловлена непрерывностью триольного движения параллельных кварт, квинт, увеличенных интервалов. Это первый предвестник «Вечного движения», написанного одиннадцать лет спустя. А изящество и легкий налет гротесковости, которые ощущаются в третьей вариации (может быть, от жестковатого звучания параллелизмов), предвосхищают и отдельные страницы симфонии.

Драматическая и эмоциональная кульминация цикла – четвертая вариация, великолепное *Grave*. Это, пожалуй, одна из наиболее ярких страниц творчества Мирзояна. В трагизме ее нет внешней патетики – скорбь

<sup>1</sup> В данной статье речь идет только об инструментальных сочинениях Мирзояна, так как на сегодня именно они определяют творческий облик композитора.

<sup>2</sup> Закончив Ереванскую консерваторию по классу композиции В. Тальяна, Мирзоян вместе с группой молодых армянских композиторов совершенствовал в 1946–1948 годах свое мастерство в Московском Доме культуры Армении под руководством Г. Литинского.

сурова. Неслучайно в красочной палитре господствует насыщенный тембр альты, придающий музыке оттенок мужественности и сосредоточенности. Примечательно, что и в дальнейшем именно альту композитор поручает эмоционально наиболее значимые и насыщенные эпизоды (в побочной партии первой части, в *Adagio* симфонии). В этом и косвенная характеристика всего строя его лирики. Скорбные настроения в квартете Мирзояна навеяны образом бездомного скитальца, оторванного от родины. Этот образ с давних пор живет в искусстве народа, который столетия назад трагическая судьба разбросала по всему свету. И, как почти каждый армянский композитор, Мирзоян не проходит в осмыслении этой темы мимо традиций Комитаса, воплощенных, в частности, в его гениальном «Антуни» («Бездомный»). От Комитаса – основная мелодия *Grave*, неуловимо ассоциирующаяся с главной темой вариаций. Она словно «впитала» в себя все предшествующие трансформации и в аккордовом изложении звучит особенно патетично.

Как будто все обычно. И вместе с тем все необычно для армянской камерной музыки 1940-х годов. Необычное начинается сразу же, прямо с темы, определившей весь образный строй квартета. Она развернута и эмоционально многогранна. Есть в ней и драматическая страстность, и затаенная взволнованность, и теплота, и сдержанная скорбь. Ее можно было бы назвать монологом, будь она более речитативной по складу. В широте и развитости ее кантилены, в свободе развертывания есть нечто от разлива чувств и напряженности некоторых лирических страниц Чайковского.

Тема ярко национальна, хотя интонационный ее облик далек от подражания фольклорным образцам. Присуща ей и одна структурная особенность, кстати, свойственная многим лирическим темам Мирзояна (например побочной партии и медленной части симфонии), которая очень помогает в дальнейшем достичь устремленности развития: из них легко вычлениаются отдельные попевок. Возможности многогранности таких тем могло раскрыть только симфоническое развитие. Квартет симфоничен по существу – и в этом его необычность.

И опять: драматизм образов, симфоничность мышления – что тут особенного? Ведь к этому времени уже завоевали признание фортепианный и скрипичный концерты, Вторая симфония Арама Хачатуряна. Однако армянская музыка развивалась иначе. К концу 1940-х годов здесь в музыке композиторов еще господствовали лирические, жанровые образы; в основе развития – сюитность, хотя в процессе активного взаимодействия культур начинались «прорывы» в более глубокие образные сферы. Непосредственный предшественник мирзояновского квартета – Третий

квартет Н. Чемберджи. Но роль произведения Мирзояна в армянском камерном творчестве оказалась гораздо более действенной, а место в советской инструментальной музыке – более значительным.

Новый строй образов и методы их развития – новый взгляд на фольклор. Тематизм, интонационно неотрывный от народного творчества, тем не менее, свободен от сковывающих воображение пут пассивного подражательства. В мелодическом рисунке (уже в основной теме), в смелости гармонических сочетаний, в полифоничности фактуры угадываешь ухо композитора, хорошо знакомого с современной музыкой, и ощущаешь руку опытного профессионала. Крепкая выучка, которой часто недоставало тогда авторам армянской камерно-инструментальной музыки, видна и в овладении средствами квартетного письма, и в лепке драматургии.

Преимущественная сюитность уже не удовлетворяла. Симфонизм как метод мышления еще не был освоен в камерной музыке. Вариации, таким образом, оказывались своеобразной «переходной» формой.

Квартет Мирзояна стал, по существу, первым серьезным шагом в область драматически насыщенного, психологически углубленного искусства, которое впоследствии обогатилось Фортепианным трио А. Бабаджаняна и Фортепианным квинтетом Э. Оганесяна. Он подготовил эти сочинения, он их предвестник.

А вот и индивидуальные приметы стиля. Ясность фактуры, явное тяготение к линейности мышления – каждый инструмент ведет как бы абсолютно самостоятельную линию. В результате – фактура «дышит», звучание прозрачно и иногда пикантно жестковато. Пульсирующее «непрерывное» движение: токкатная острота, пиццикатность третьей вариации. Наконец, также ставший в дальнейшем излюбленным прием репетиций (пятая вариация).

И все-таки главное не в этом. В описании достоинств и недостатков концепции, тематизма, формы и методов развития мы часто упускаем то, что, в сущности, и определяет жизнь произведения – качество самой музыки. Можно добиться органичности развития, смело и изобретательно обращаться с фольклором, находить оригинальное звучание. А музыка все же порой остается сухой, эмоционально «неотзывчивой». Притягательная сила квартета Мирзояна в живости воображения композитора, в талантливости и непосредственности образов, в выразительности интонационного строя. И еще в том, что называют хорошим вкусом: отсутствии излишеств и многословия, умении избежать привычных штампов, остроумно и оригинально трансформировать фольклорные напевы (отмечу, в частности, ритмическое своеобразие танцевальных наигрышей, неожиданность ладовых поворотов).

В квартете нет еще той степени свободы, непринужденности в обращении с материалом, того многостороннего мастерства, которые отличают симфонию. Непосредственность чувства здесь еще господствует над зрелостью мысли. Но как чуток был к окружающей его музыкальной действительности молодой композитор, услышавший в середине 1940-х годов то, что стало характерно для армянского ансамблевого творчества второй половины 1950-х, сумевший уже тогда смело стать на путь подлинно самобытного осмысления богатств современной музыки!

Квартет – первое произведение, написанное композитором для струнных. Он любит их звучание и этой своей любви не изменяет в дальнейшем<sup>1</sup>.

#### О ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ

«Праздничная увертюра», «Симфоническая поэма»<sup>2</sup>, «Танцевальная сюита». Они различны – и по времени написания («Танцевальная сюита» создана почти одновременно с квартетом), и по творческим задачам, и по качеству. Но ни одно из этих произведений не встало вровень с квартетом. Автор здесь скорее следует традициям, чем развивает их. Так и кажется, что недружелюбие, с которым были встречены пытливые творческие поиски, «подрезало крылья» композитору, заставило его идти более проторенными и более проверенными путями.

Наиболее значительна по замыслу «Симфоническая поэма», хотя и она стилистически неоднородна. Есть в ней явные равелевские отзвуки, есть и следы хачатуряновской красочности. Но есть и свое чутье оркестра, крепкое мастерство.

При всей неровности этих трех произведений лежит на них отблеск подлинного таланта. И потому там и тут подмечаешь черты авторской индивидуальности. Вдруг выразительная находка: на фоне танца «Кочари» в «Танцевальной сюите», а затем и просто пульсирующего его ритма – лирический эпизод. Вдруг в светлой поэме – скорбный речитатив: виолончелей и контрабасов. Вдруг (в финале «Танцевальной сюиты») вновь

<sup>1</sup> Примечательно, что и сейчас он работает над сонатой для виолончели.

Не потому ли такое пристрастие к струнным, что их светлое и теплое звучание отвечает чертам мирзояновского облика?

<sup>2</sup> Имеется в виду поэма, созданная в 1955 году; две другие – «Лоречи Сако» (дипломная работа 1941 года) и «Героям Отечественной войны» (1944) – написаны до квартета.



притягательная сила безостановочного движения, на этот раз обусловленная стихией народных плясок. Или вдруг блеснут типично мирзояновским озорством отдельные эпизоды: «Медленный танец» в «Танцевальной сюите» начинается... *Allegro risoluto*; в «Праздничной увертюре» наперекор ожиданиям слуха, подготовленного всем предшествующим к разработке на интонациях главной партии, вся разработка основывается на теме побочной. И многое другое – игра ладовых переливов, гибкость ритма, выразительность оркестровых, тембров...

Все это детали, но детали, свидетельствующие о непринужденной игре творческого воображения.

На путь, начатый квартетом, Мирзоян вновь возвращается в «Интродукции и вечном движении» для скрипки с оркестром<sup>1</sup>. Опять обращение к струнным – на этот раз солирующей скрипке. Опять знакомая по некоторым страницам квартета графическая четкость, прозрачность и ясность звучания. «Горизонтальное» мышление на этот раз гораздо более очевидно. Смелее, чем в квартете, гармоническое письмо. Параллельные кварты, квинты, секунды, всякого рода переченя придают остроту и «колкость» звучанию этой концертной пьесы, своеобразный облик и ее национальному колориту. Он не только в обилии параллелизмов, но и в непривычности вихревого танцевального движения. Любопытный штрих сочинения – введение в него средневекового напева «*Dies irae*». Отзвуки Второй симфонии Хачатуряна? Откуда они в виртуозной пьесе? И почему слух не воспринимает их как чужеродный элемент? Секрет, оказывается, прост. В грозном, суровом напеве композитор услышал интонационное сходство с армянской народной песней «Гурген-джан», интонациями которой насыщена музыкальная ткань.

Опять деталь, но характерная: свобода и непринужденность ассоциаций, свидетельство живого воображения.

«Интродукция и вечное движение» – явное предвосхищение той тенденции к сдержанности, строгости, своеобразной классичности, лучшим выражением которой стала симфония Мирзояна.

*О симфонии.* Она была радостным открытием Третьего Всесоюзного съезда композиторов. Автор предстал в ней во всеоружии профессионального мастерства; талант его созрел и возмужал; индивидуальные черты облика обрисовались с предельной рельефностью. Стало очевидным, что развитие художника не останавливалось, что творческое

<sup>1</sup> Вначале, в 1954 году, была написана пьеса для скрипки с оркестром «Вечное движение». Позднее к ней присоединена «Интродукция».

В целом сочинение окончено в 1957 году.

воображение его непрерывно работало и где-то подспудно, прорываясь то в музыке к очередному фильму, то в виртуозной пьесе, все четче выкристаллизовывались контуры нового значительного произведения. Как в свое время квартет, симфония поразила. Композитор опять как будто пошел наперекор тем тенденциям, которые господствовали тогда в симфонической музыке. Действительно, 1950-е годы – период активного, интенсивного освоения, претворения и развития традиций современного драматического симфонизма, в первую очередь Шостаковича. В Армении почти каждый год рождались новые симфонии. Лучшие из них хорошо известны и не раз исполнялись: это, прежде всего, симфонии Э. Оганесяна и Дж. Тер-Татевосяна. Но были и другие, менее известные, или обращенные к иным, например бетховенским истокам (симфония А. Арутюняна). И вот в самую кульминацию увлечения драматическим психологизмом – вдруг симфония Мирзояна. Она как ясная задушевная улыбка. Естественная и светлая в целом концепция не претендует на философскую всеохватность<sup>1</sup>.

Конструктивная схема симфонии традиционна: медленное вступление, драматическая первая часть, скерцо, *adagio*, быстрый финал. И конечно, лейтмотивные вторжения.

А образное содержание свежо и индивидуально. Медленное вступление к симфонии – в необычном для армянского симфонизма хоральном складе. Начало его было бы совсем «баховским», если бы не ладовый поворот на V низкую минорную ступень, сразу же придающий хоралу национальный отблеск. Вступление как эпитафия: оно предвосхищает весь образный строй симфонии, строгий, сдержанный, но без холодности. В нем и своеобразная эпичность, и трепетность, и скорбь.

В основе главной партии – драматически активной и в то же время сурово-собранной – сильно трансформированная тема народной песни.

В побочной нет «примелькавшейся» слуху развивающейся кантилены. В хрупкости хрустальной мелодии скрипки в высоком регистре очень по-своему преломляется лиричность некоторых тем Шостаковича. А армянские национальные интонации придают ей своеобразную теплоту.

Разработка очень интенсивна – с вторжениями властных ударов из темы вступления и выразительным соло литавр. «Разгон» ее таков, что

<sup>1</sup> Следует отметить, что при всей значительности симфония Мирзояна все же не была одинокой. Сходные тенденции параллельно воплощались и в других сочинениях. Упомяну, к примеру, «Сонату breva» Л. Аствацатуряна, миниатюрную Сонатину Т. Мансуряна, вокально-симфонический цикл «Родина» А. Тертеряна.

переход к динамической репризе почти не ощущается. Главная партия вступает на вершине кульминационной волны, и кажется, что успокоение еще впереди. А оно, в сущности, так и не наступает. Взволнованное движение усеченной (без побочной партии) репризы останавливается внезапно. И в чем-то эта «неуравновешенность» воспринимается как драматургический просчет.

Вторая часть для меня своеобразное выражение сущности всего творческого облика Мирзояна. Ясности и гармоничности его мировосприятия, живости и озорной остроты ума, превосходного вкуса, целеустремленности и отточенности мастерства. В основе скерцозной, иногда с легким оттенком гротесковости музыки – непрерывная ритмическая фигура, не дающая движению остановиться ни на минуту, хотя здесь как будто нет ни ярко выраженного развития, ни контраста тематизма. Истоки ее – народные танцевальные наигрыши<sup>1</sup>. Но сколько выдумки, изящества, изобретательности проявил композитор в их интерпретации! Движение неторопливо. Бас отбивает остинатный ритм (фа-до, фа-до – тоника – доминанта на протяжении почти всей части). Рисунок мелодии прост и изящен, своеобразно прихотлив. И возникает впечатление, словно разматывается некая незримая интонационная «нить», переходя от одной группы инструментов к другой. Мелодия то движется, то останавливается, – так вдруг застывает в пляске фигура народного танцора. Прозрачная оркестровка, вызывающая в памяти страницы музыки классицизма, чудесная игра тембральных красок, которая, оказываясь, достижима и в скромном струнном составе, заставляет слушать с неослабевающим интересом.

Она очень пикантна по гармоническому языку, эта часть, и пикантность достигается, как почти всегда у Мирзояна, не броскостью гармонических «пятен» и диссонирующих вертикалей, а свободным развертыванием горизонталей: пока одна из групп ведет прихотливый рисунок, в других голосах идет «своя жизнь» – отдельные звуки или гибкая самостоятельная линия вносят в ткань неожиданную остроту.

В этой части есть своя «изюминка» – колоритно найденное звучание детской песенки, напоминающее пение хора с закрытым ртом (мелодия первых скрипок флажолетами на фоне трелей альтов, *divisi* и *con surdini* вторых скрипок). И кончается она необычно: остинатная ритмическая фигура звучит все тише (в конце лишь одна скрипка), и остается только вопросительно повисшая септима.

<sup>1</sup> Есть в характере остинатного рисунка, в непрерывности и неторопливости его развития и неуловимая ассоциация с аккомпанементом шубертовской «Прялки».

В эту недосказанность вносят определенность аккорды вступления. От акварельности образов *Allegretto* они возвращают к проблематике первой части. Смысловые арки в симфонии вообще очень рельефны (первая – третья части, вторая – четвертая). Но драматизм первой сменяется в третьей лирической, с нотками скорби, задумчивостью.

Эта часть свободна по структуре (она состоит, в сущности, из двух – *Adagio* и *Allegro soluto*) и в целом очень динамична. Легко обособляющиеся интонационные ячейки основной мелодии сразу вычлняются и становятся основой полифонической и динамической разработки. Во второй же половине части особенно властно и особенно настойчиво, тревожно звучат удары из вступления. Общая атмосфера тревоги «подогревается» и взволнованными репетициями: их подготовило предшествующее триольное движение. К концу наступает успокоение, но успокоение относительное, колорит все еще остается напряженным, и в самом конце вдруг неожиданный динамический взрыв приводит к финалу.

При всей своей выразительности третья часть кажется все же менее гармоничной по своему облику. Может быть, должна она была быть лаконичней; может быть, эмоциональный и смысловой заряд темы не настолько весом, чтобы обеспечить истинно значительное развитие.

Аккорды вступления открывают и финал, но теперь в них ничего не осталось от тревоги, напряженности. Здесь это настойчивый призыв ко вниманию, к тому, что сейчас пронесется перед вами в стремительных танцевальных ритмах *Allegro vivo*, подчиняясь власти вихревого движения...

Отзвучали последние аккорды, закончилась симфония, и остается удивительно радостное и светлое чувство. Были в симфонии и борьба, и драматизм, и грусть, и даже скорбь. Но над всем господствовало моцартовское начало – ясность духа, изящество мысли, гармоничность пропорций, зрелое, умное и точное мастерство. Вот уж где поистине «скорбь без отчаяния, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности»<sup>1</sup>.

В симфонии Мирзояна многое наталкивает на ассоциации с неоклассицизмом. Скрамность состава оркестра. Явный линейизм мышления, отсутствие устрашающих *tutti*. Прозрачность партитуры в целом и филигранная отделка деталей, характерная обычно для камерных ансамблей. Значительная дань полифонии. Но при этом никакой стилизации, никакой сухости и надуманной конструктивности, часто свойственной произведениям, написанным в неоклассицистском духе. Музыка

<sup>1</sup> Брюсов В.Я. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков // Армянская поэзия в переводах В.Я. Брюсова. Ереван, 1956. С. 13.

романтична, она постоянно «дышит», интонационный строй выразителен и человечен, а явный национальный «подтекст» придает мирзояновскому неоклассицизму особое очарование и своеобразие.

*И некоторые выводы. А нужны ли они?*

«Лучшие свидетели художника суть его произведения», – гласит известный афоризм. И сочинения Мирзояна действительно рассказывают нам о композиторе – об общем светлом колорите его мироощущения, о гармоничности натуры, о живости ума, общительности характера, душевной теплоте и даже чувстве юмора. Как уже говорилось, они раскрывают дар видеть в современном мире не только его сложность и противоречие, но и его единство; не только хаос, но и гармонию<sup>1</sup>.

В этой музыке нет острого психологизма, но нет и рассудочной объективности стороннего наблюдателя. Пожалуй, более всего подходит к ее сущности такое определение, как своего рода лирическая эпичность, не исключаяющая романтического порыва и драматической напряженности переживаний. Этому не противоречит явное тяготение Мирзояна к строгим линиям классицизма, логической стройности конструкций.

Казалось бы, непримиримые крайности: сочный мелодизм, эмоциональная насыщенность, ладовая колоритность армянской народной мелодики и строгость, иногда до умозрительности, художественных норм, рожденных в искусстве иной эпохи и иного мироощущения. Но поистине неисчерпаемы возможности художника в его обращении к фольклору, и поистине неисчерпаемы грани, которые способна раскрыть перед нами национальная музыка в руках талантливого мастера. А именно таким мастером и показал себя Мирзоян. Он не чурается цитат – и городских песен, и крестьянских. Он не боится резкой трансформации фольклорных образцов. Но на всем этом своя печать, обусловленная, конечно, и чуткой восприимчивостью к искусству крупнейших современных композиторов – советских и зарубежных: Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Стравинского, Хиндемита. В том, что графичность линий, «горизонтализм» мышления – не простое следование моде, убеждает весь его творческий путь. Чуткость композитора к потребностям времени, потребностям его родной национальной культуры поразительна. Я бы сказала, что талант Мирзояна – это талант предвидения, особенность его дарования – острая прозорливость. Этим и объясняется появление драматического квартета в период господства в камерной музыке лирико-созерцательных и танцевальных образов, а «неоклассицистской» симфонии – в самый разгар

<sup>1</sup> Об этом справедливо пишет М. Тер-Симонян. См.: *Тер-Симонян М.*

В стремительном движении вперед // Советская музыка. 1962, № 7. С. 7–10.

увлечения психологическим симфонизмом. Судьба симфонии оказалась гораздо более благополучной, чем судьба квартета. Но в своем роде не менее примечательной. Ведь в голове и в пальцах композитора она существовала уже с 1957 года. К сожалению, это художественное предвидение было в известной мере ослаблено непростительно затянувшимся процессом окончательного завершения симфонии<sup>1</sup>.

И еще одно свойство мирзояновского таланта, наиболее полно проявившееся в симфонии. В сочинениях его нет ничего чрезмерного, бьющего на эффект, будоражащего слух. И тем не менее самые традиционные приемы нередко звучат свежо. В спокойном, на первый взгляд, течении музыки слух улавливает и остроту диссонантных созвучий, и жесткость – до политональности – сочетаний голосов, и неожиданность полифонических узоров. Но все это подано так просто, естественно и непринужденно, с такой, если позволена метафора, обескураживающей авторской «улыбкой», что только внимательно ознакомившись с партитурой, видишь, как много в этой музыке чувства времени и мастерства. Вероятно, в этом сказывается та самая гармоничность, ощущение которой возникает сразу же после знакомства с произведениями Мирзояна. И, вероятно, поэтому они обладают даром и захватить воображение широких слушателей, и заинтересовать профессионалов. Вот одно из возможных решений вечной проблемы традиций и новаторства, проблемы инерции массового слуха и устремлений художника в будущее. Вот и еще одно доказательство того, что подлинное новаторство не всегда подразумевает решительную ломку установившихся понятий и норм, но всегда – активную и ищущую мысль, внимательное ухо и отзывчивое сердце. Тогда оживают традиции, переосмысливаются каноны, привычное освещается новым светом, и мы, еще не успев осмыслить, что нас поразило, говорим: «Это настоящая музыка!»

Было бы наивным утверждать, что путь, по которому идет сейчас Мирзоян, – единственный или даже главный для современной армянской музыки. В искусстве нет единственных решений, и может быть только один главный путь – развития национальных традиций, смелых поисков и творческих дерзаний. Но каждый талантливый художник делает это по-своему. По-своему обогащает и развивает родное национальное

<sup>1</sup> Показательно, что до симфонии для струнных Мирзоян начал другую симфонию (для полного состава), в которой слышны отголоски этой, нам знакомой. Но сочиненная первая часть, проигранная автору статьи, так и не была записана автором.

искусство и Мирзоян, открывая перед нами еще один, неведомый ранее облик музыкальной культуры Армении.

Симфония «вывела» Мирзояна в самую широкую аудиторию. Она звучит у нас в стране и за рубежом. Она дала право предъявлять к композитору самые высокие критерии. Сейчас к нему привлечено внимание, за его планами и новыми замыслами следят. Это знак особого доверия слушателей, которое требует и особой творческой ответственности художника.

Со времени премьеры симфонии прошло уже три года. Три года, за которые мы вновь почти не слышим голоса композитора. Три года, вновь породившие – на этот раз не тревожное, но нетерпеливое ожидание: какое же значительное сочинение будет следующим? Когда оно прозвучит?

Мирзоян – требовательный к себе художник. Но, к сожалению, это не единственная причина медлительности и неравномерности (по крайней мере, до сих пор) его творческой деятельности. Иногда проявляется и некоторая беспечность по отношению к собственным замыслам. Иногда сказывается перегруженность другими обязанностями. Конечно, очень хорошо, что Эдуард Мирзоян – достойный руководитель одного из интереснейших союзов композиторов. Хорошо, что он превосходный педагог и активный общественный деятель. Все это, бесспорно, помогает творчеству. Но прежде всего Мирзоян – интересный и яркий художник, и именно как художника его будет оценивать время.

## СЛОВО О ДРУГЕ ТАИНСТВО АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Внезапная смерть Авета Тертеряна потрясла всех. Не только самим фактом ухода из жизни ярко и разносторонне талантливого художника, всегда трагичным. Она потрясла еще и ощущением абсолютной несовместимости этой смерти с тем обликом Авета, который нам всем был так хорошо знаком.

Внешне спокойный, чуть флегматичный, не скрывающий, а даже подчеркивающий свою приверженность восточной неге. Всегда доброжелательный, готовый откликнуться на шутку и с удовольствием юмористические ситуации воспроизводящий. Один из немногих советских композиторов, сумевший создать себе практически идеальные условия для творческой работы: жил, как отшельник, на природе и возвращался к городской суете только в случаях крайней необходимости. Композитор, вкусивший радость признания в своей стране и за рубежом. Последние годы он узнал благодарную аудиторию русских городов. Обрел вторую родину в Екатеринбурге. Стала реальностью возможность осуществления мечты – стажировка в Германии, куда он радостно собирался ехать. И вдруг – смерть, нелепая, невозможная, не принимавшаяся разумом, но, увы, реальная.

Некую тайну унес он с собой, не дав нам времени разгадать себя до конца. Как совмещался этот облик преуспевающего, избегающего жизненных тягот, настроенного на гедонизм человека с интенсивнейшей внутренней жизнью, которую нам раскрывает его музыка? Где истоки глобальных симфонических концепций, вмещающих размышления о Боге, космосе, судьбах народа – концепций, сталкивающих в драматическом противоборстве звуковые массы? Нежной привязанности к одному-единственному звуку, заставляющей слушателя ждать его появления, почти задыхаясь



от бесконечно тянущегося и затухающего пианиссимо? Его способности непринужденно включать интонации старинных пластов армянской музыки, подчинив их своей мысли, и распознать в сонорно-тембровой драматургии адекватную своим замыслам звуковую стихию?

«Нестыковость» внешнего облика и спрятавшейся от поверхностного взгляда содержательности духа поразили меня больше тридцати лет тому назад при знакомстве с первым же его сочинением, дипломной работой – вокально-симфоническим циклом на стихи Ованеса Шираза «Родина». Обратили на себя внимание вкус, чувство меры, ориентация на современную стилистику, свежесть восприятия национального.

Опера «Огненное кольцо» уже написана рукой уверенного мастера. Здесь очевидны зерна будущих симфонических опусов – и в интонационной сфере, и в способах работы с материалом, и в экономном его использовании. Первая симфония определила и характер последующих симфонических концепций и их стилевой облик. Каждая из них (последняя – восьмая) углубляла их, поворачивала разными гранями, придавая им почти космический масштаб.

Звук и время – через них он воспринимал мир. Сперва интуитивно, потом осознав это и стремясь к максимально адекватному воплощению в музыке своих образов. Он шел к этому через максимальное сжатие интонационного поля. Через монотематизм, моноинтонационность. Через бережное пестование звука, к которому стягивается кульминация – как к вступлению кеманчи в Пятой симфонии. Через все более чуткое и точное ощущение пропорций и временной протяженности композиции: ведь звучание его симфоний не превышает 20–25 минут.

Эти особенности музыкального мирозерцания Тертеряна лучше всех почувствовал его друг – дирижер Давид Ханджян, также безвременно ушедший из жизни.

Тертеряну изначально был ведом язык национальных интонаций, так своеобразно претворенных композитором, и попевок древнеармянских шараканов, и хватающий за душу звук дудука, и гротесково-пронзительный выкрик зурны, и почти бесшумно проникающее в партитуру звучание кеманчи, и острые ритмы обрушивающегося шквала ударных.

Эти и другие знаки национального, органично вписавшиеся в партитуру Тертеряна, открывают потенциалы древней традиции, обнаруживая и их уникальность, и их всечеловечность. В думах о современных катаклизмах Армения предстает как древняя цивилизация, уходящая корнями в беспредельную архаику.

«Коробочкой с сюрпризами» как-то назвала я Авета, в очередной раз поразившись новым поворотом в творчестве, новым для меня открытием

богатства его внутреннего мира и адекватностью средств и форм его выражения. Так он и остался в памяти – композитор, не тяготеющий к радикальному авангарду, но и не следующий покорно в фарватере традиций; не рвущей с укорененной традицией, но и новаторски обнаруживающий ее ранее скрытые возможности; внимательно вслушивающийся в звучание современного многоголосого мира, но не теряющий своей индивидуальности – национальной и личностной; композитор, который не шел навстречу публике, но благодарный тем, кто стремился войти в сложный мир его музыки.

Мне больно писать эти строки. Не верится, что он уже никогда не позвонит из Еревана, Екатеринбурга, Лондона, что не зайдет как-нибудь вечером, вальяжно раскинувшись в кресле, поговорить о музыке, о собственных планах, о жизни.

Смерть Авета Тертеряна – горькая потеря для армянской музыки, для отечественной музыки, для его друзей.

*Шахназарова Н. Прощальное слово //  
Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 221*

## СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА ЗА 70 ЛЕТ ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ИСТОРИИ

*Настоящий очерк написан в 1993 году. В нем использованы материалы, предоставленные автору музыковедами Украины (Е. Немкович), Белоруссии (Р. Аладова), Молдавии (Р. Аладова), Таджикистана (Э. Гейзер), Туркмении (Ф. Абукова), Латвии (А. Клотыньши), Грузии (Г. Торадзе), Чувашии (М. Кондратьев), Башкирии (Е. Скурко).*

Седьмой том «Истории музыки народов СССР (1978–1987)» задумывался как завершение коллективного труда, где рассматривался путь советской музыки с момента ее зарождения на протяжении семи десятилетий. История, однако, распорядилась иначе. С крушением Советского Союза в 1991 году потеряло смысл и само понятие «советская музыка». Этот последний том, таким образом, завершает практически и всю историю советской музыки. Тем не менее, лишившись перспективы дальнейшего существования, советская музыка еще долго будет предметом изучения и осмысления.

За три четверти века она сформировалась как особый эстетико-социальный феномен. В таком качестве она включилась в мировой процесс, оказывая на него воздействие и сама подвергаясь его воздействию. Этим в значительной мере обусловлены многозначность, многослойность, противоречивость, как и достижения современного музыкального искусства. Картина художественной культуры XX века без учета опыта советской музыки была бы поэтому неполной.

«История музыки народов СССР», начатая в 1960-х годах (первый том вышел в 1970 году), ставила своей целью сделать первый шаг на пути создания подлинно научной истории советской музыки. Сегодня достоинства этого труда гораздо менее очевидны, чем его недостатки, ибо он

отмечен неизгладимой печатью времени. Все тома создавались практически «след в след» описываемым событиям. Подобный параллелизм – движения событий и факта их осмысления – неизбежно чреват опасностями. Отсутствие необходимой для анализирующей мысли временной дистанции нередко препятствует тому, чтобы с достаточной мерой точности оценить масштабы конкретных творческих фигур, отдельных явлений, потенции нарождающихся стилевых тенденций. Положение «внутри» социально-культурной ситуации того или иного периода, невозможность отойти от нее подставляло исследователя под власть сиюминутной политической конъюнктуры, господствующих в данное время – или волюнтаристски утверждаемых эстетических представлений, – лишало значительной доли объективности.

Авторский коллектив не избежал в полной мере обеих этих опасностей. Тем не менее многое в коллективном труде удалось. Собран и систематизирован огромный фактический материал, что позволило впервые представить советскую музыку в ее многонациональном богатстве. Предприняты попытки выявить закономерности ее развития в контексте истории страны. Сознание авторов в той или иной степени отразило эволюцию, которую переживала духовная жизнь самого общества. Внимательный читатель заметит постепенную, от тома к тому, смену акцентов в оценке исторических процессов и конкретных художественных явлений. К сожалению, узнавал он о результатах переживаемой эволюции с заметным опозданием – соответственно продолжительности издательского процесса и ряда других входящих обстоятельств, имеющих отношение к системе государственного администрирования, но отнюдь не к целям и задачам науки.

Есть и еще один специфический момент, который следует иметь в виду. Семь томов, объединивших авторов из всех союзных и автономных республик, явились в известном смысле зеркалом советского многонационального музыкознания. Издание начиналось в момент, когда музыковедческая наука в ряде республик делала первые шаги, а в некоторых вообще только зарождалась. Отсюда очевидная научная «неоднородность» в профессиональном уровне музыкальных анализов, в характере и степени глубины наблюдений и обобщений. Молодая музыковедческая мысль мужала и обретала уверенность во многом в совместной работе: те, кто начинал свой путь, стали за прошедшие двадцать лет зрелыми учеными, заявили о себе молодые музыковеды (на Украине, в Белоруссии, Молдавии, Таджикистане и т. д.), достойно включившиеся в авторский коллектив последних томов.

1990-е годы вносят существенные коррективы в наши представления о социальных, общекультурных и чисто художественных процессах истории

советского государства. Суд времени сказал свое слово о конкретных явлениях и тенденциях, о творческих потенциях композиторов. Возникла историческая дистанция, необходимая для более адекватной их оценки. Перед теоретическим сознанием открылась возможность непредвзятого освещения истории в ее драматизме, острой идейной борьбе, – и в ее богатстве. Более отчетливо видится и место советской музыки в культуре XX века.

Обретенный опыт позволил сделать первый шаг в определении основных особенностей семидесятилетнего развития советской музыки с точки зрения современного знания.

Даже при максимальной точности, дотошности и полноте изложения исторических фактов в их хронологической последовательности они не создают полной картины и оседают в памяти мертвым грузом, если мысль ученого не старается выявить ту пружину, которая движет эти факты и события в данном направлении, обуславливает такую, а не иную последовательность. Иными словами, если не будет обнаружена более или менее очевидная внутренняя логика, в свою очередь подверженная воздействию контекста культурной и общественно-политической жизни.

Признание подобной связи, само по себе достаточно банальное и не требующее особых доказательств, в случае с советской музыкой обретает особое значение. Чтобы понять, осмыслить глубинные причины всех перипетий и сложности процесса ее развития, необходимо, прежде всего, представить своеобразие государства, в рамках которого советская музыка сформировалась и существовала.

Октябрьская революция сменила не только государственный строй и структуру власти. Она ставила своей целью изменить и самих людей – их идеалы, нравственность, верования, представления о добре и зле, характер взаимоотношений. Идеология, призванная воздействовать на духовное сознание, становилась, таким образом, одной из главных опор создающегося государства. Ее господствующая роль зафиксирована в названии государства – союзе *социалистических* республик. Ею с первых шагов определяются все сферы деятельности – и экономика, и политика, и культура. Идеология формировала мифы, укреплявшиеся практической политикой государства и создававшие особую ауру мифологического сознания, в которой воспитывалось и жило несколько поколений. Идеологические постулаты, фундамент которых составляли понятия классовости и партийности, были здесь регуляторами движения мысли, эволюции взглядов, критерием оценок. Обнаженные до примитивности в первые годы революции, они постепенно трансформировались, становились

более гибкими, теоретически изощренными, но суть их и функции от этого не изменились.

Идеология стала важнейшим инструментом управления – тем более действенным, что задуманное и декларируемое как демократическое, советское государство практически с первых же лет постепенно превращалось в тоталитарную систему, управляемую методами администрирования, команды и репрессий, инструментом, влияющим не только на практическую деятельность, но и на нравственность. Боязнь репрессивных мер ломала людей, толкала на компромиссы, которые оставляли неприглядный след в их деятельности.

Эти особенности следует иметь в виду, изучая историю советской музыки. При этом нельзя не учитывать и другое. Революцию в России ждали. Об очистительной буре революции мечтали поэты и художники. Пропагандой ее идей, образа лучшей, более справедливой жизни готовили к ней народ. Ее победе помогало и то, что философская система, ставшая теоретической базой революции, – марксизм-ленинизм – заключала в себе зерна общечеловеческих ценностей: декларировался демократизм, справедливое распределение благ, равенство всех рас, наций, вероисповеданий; в области культуры – доступ к художественным ценностям широких народных масс, возрождение национального самосознания, сохранение национальных традиций. Это понимали даже те философы, которые категорически не приняли ни марксистскую идеологию, ни революцию. «Прежде чем победить ложь коммунизма, – писал Вл. Соловьев еще до революции, – надо признать его правду. А правда его – в интернационализме»<sup>1</sup>. В 1937 году, когда, казалось бы, были все основания расстаться с надеждами на демократический характер русской революции, Н. Бердяев отмечает, что «в социально-экономической системе коммунизма есть большая доля правды, которая вполне может быть согласована с христианством, во всяком случае, более, чем капиталистическая система, которая есть самая антихристианская... Бесспорной заслугой коммунизма перед русским государством» считает он то, что грозящая ему анархия и распад были остановлены коммунистической диктатурой, нашедшей «лозунги, которым народ согласился подчиниться»<sup>2</sup>.

Ощутимый удар по иллюзиям был нанесен массовой высылкой за рубеж цвета русской гуманитарной интеллигенции. Разочарование испытывают и те из них, кто остался. В воспоминаниях об Андрее Белом

<sup>1</sup> Цит. по: *Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма*. Париж, 1955.

<sup>2</sup> *Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма*. С. 109.

В. Ходасевич указывает одну из причин: «Я ... не хочу сказать, что он внутренне был чужд революции. Но, подобно Блоку и Есенину, он ее понимал не так, как большевики, и принимал ее не в большевизме»<sup>1</sup>.

Дольше всех веру в революцию сохраняли сторонники «левого» искусства. Но уже с середины 1920-х годов постепенно становилось ясно, что и эта вера является в большой степени иллюзорной. К началу 1930-х годов государственными акциями она была сломлена окончательно. «Все запрещено, я разорен, затравлен, в полном одиночестве», – с отчаянием писал М. Булгаков М. Горькому в 1929 году<sup>2</sup>.

И тем не менее Н. Бердяев был прав. Государство смогло убедить подавляющее большинство народа, в том числе и многих деятелей искусства, что оно готово реализовать те идеи, за которые боролись лучшие умы человечества и отдали свою жизнь тысячи революционеров. Осуществить благородный синтез лозунга французской революции («свобода, равенство, братство») с чаяниями русских демократов. Эта вера коснулась и юного Шостаковича – о коммунистической партии Германии он пишет в одном письме как о «единственной партии, которая защищает интересы народа»<sup>3</sup>. «Свет и масштаб этой идеи ... рождали безусловную, на все готовую преданность этой идее, так как в ней виделось желанное будущее»<sup>4</sup>. Особенно привлекало деятелей искусства утверждение, что революция воплотит в жизнь сокровенную мечту русской демократической интеллигенции – включение широких масс народа в культуру. Те из них, которым удалось – хотя бы на время – избежать политических репрессий, с готовностью способствовали реализации этой мечты, иногда «наступая на горло собственной песне», убежденные, что осуществляют великую миссию. Только в таком контексте можно принять некоторые их крайние высказывания. «Старым хозяевам театр представлялся давно известной ярмаркой тщеславия, новым – неведомым ранее, таинственным и волнующим храмом, – писал Ф. Лопухов. – Новый зритель жадно и пылко прикивал к роднику искусства»<sup>5</sup>. Художник-график Ю. Анненков, «втиснутый силами революции в самую гущу народа»,

<sup>1</sup> Ходасевич В. Некрополь. Париж, 1976. С. 99.

<sup>2</sup> Неизданный Булгаков. Тексты и материалы. Michigan, 1977. С. 28.

<sup>3</sup> На лондонских аукционах – неизвестные письма Д. Шостаковича // Известия. 1991. 1 ноября.

<sup>4</sup> Житомирский Д.В. О прошлом без прикрас // Советская музыка. 1988. № 2. С. 96.

<sup>5</sup> Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Л., 1966. С. 192, 193. Этот и другие факты приведены в книге: Дрейден С. Музыка – революции. М., 1966.

ощутил необходимость «заговорить понятным для него языком, то есть просто нормальной человеческой речью»<sup>1</sup>.

Анализируя сложнейшую проблему взаимоотношений идеологии и искусства (позиция автора выражена в названии статьи «искусство как антиидеология»), В. Тасалов указывает, что даже художники масштаба Маяковского, Мейерхольда, Булгакова, Платонова, Петрова-Водкина, Шостаковича, Хачатуряна «поверили в идеалы новой высокой человечности и общенародного призвания искусства», чтобы с любыми издержками биться за них до тех пор, «пока препятствия на этом пути не прояснились и для них как дальше непреодолимые и непереносимые»<sup>2</sup>.

Не принимая во внимание этой стороны, не объяснить многого в функционировании советской музыкальной культуры, в творчестве советских композиторов 1920–1930-х годов. Понадобилось время, чтобы убедиться в иллюзорности образа государства, создаваемого первыми послереволюционными акциями и идеологической пропагандой. Для названных выше художников это время измеряется разной продолжительностью. И, тем не менее, вера народа, в том числе и значительной части творческой интеллигенции, долгие годы не подрывалась ни тем, что государство стало олицетворяться в образе вождя, ни волюнтаризмом многих аспектов культурной политики. Тем более, что вера эта подкреплялась ощутимой практической деятельностью.

1 декабря 1917 года газета «Правда» опубликовала следующее объявление: «Просим всех товарищей, художников, музыкантов и артистов, желающих работать на сближение народных масс с искусством во всех его проявлениях, а также товарищей членов союза пролетарских художников и писателей явиться в Зимний дворец, в канцелярию комиссара по народному просвещению». Этот документ положил начало грандиозной и многосторонней работе по «сближению народных масс с искусством», стал первым практическим шагом к демократизации искусства. Определение «государственное музыкальное строительство»<sup>3</sup> достаточно ясно указывает на смысл и характер культурной программы нового

<sup>1</sup> Статья опубликована в газете «Жизнь искусства» 3 сентября 1920 года.

Цит. по: *Бронфин Е.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного десятилетия. 1917–1922. Л., 1984. С. 65.

<sup>2</sup> *Тасалов В.* Искусство как антиидеология // *Искусство и идеология.* М., 1992. С. 33.

<sup>3</sup> Декрет Совнаркома от 12 июля 1918 года «О переходе Петроградской и Московской консерваторий в ведение Народного комиссариата просвещения».



правительства. Народные консерватории, народные филармонии, концерты именитых артистов в рабочих аудиториях, разного рода музыкальные школы – только начальные шаги этой программы, вдохновленные революционной эйфорией. Постепенно процесс становился более систематичным и профессионально целеустремленным. Открываются музыкальные учебные заведения по всех республиках, создаются концертные организации, оперные театры, симфонические и камерные оркестры, хоровые коллективы. Законченную форму обретает система трехступенчатого профессионального образования (музыкальная школа-семилетка, четырехгодичное училище, пятилетний вуз). Особой заботой окружаются одаренные дети – они обучаются в специальных школах-десятилетках при музыкальных вузах. Значительная помощь оказывается республикам, где до революции не существовало профессиональных форм<sup>1</sup> музыкальной жизни или они были недостаточно развиты. Национальные студии в столичных музыкальных вузах, приезд опытных специалистов в республики на длительные сроки – таковы наиболее важные факты осуществления идей демократизации и национального равноправия. Наконец, широкая сеть самодеятельных коллективов – хоров, оркестров, театров, хореографических студий – наглядно свидетельствовала о движении искусства к народу и народа к искусству.

Результаты подобной политики заявили о себе уже к середине 1930-х годов. Примерно с этого времени начинается победное шествие советской исполнительской школы. Уверенная заявка участников Первого международного конкурса имени Шопена в Варшаве (1927, Л. Оборин – первая премия, Г. Гинзбург – четвертая премия, Д. Шостакович – диплом) была закреплена блестящими успехами пианистов, скрипачей в 1930-е и последующие годы. Тогда же впервые раскрылось богатство и многоцветие культур народов СССР.

Еще в 1930 году, в дни открытия Олимпиады народов СССР, А. Луначарский писал: «Национальное искусство наших народностей гораздо более развилось за 12 лет, чем это мы могли ожидать»<sup>2</sup>. Тем более это впечатление грандиозности успехов подтвердилось через шесть лет – в год проведения первых декад национального искусства.

Этой цели своими средствами служили и другие акции. Достоянна быть отмеченной, в частности, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка

<sup>1</sup> Имеются в виду профессиональные формы творчества и организация музыкальной жизни, утвердившиеся в искусстве европейской традиции.

<sup>2</sup> Торжество открытия Олимпиады [выступление А. Луначарского] // Советский театр. 1930. № 8. С. 5.

1939 года (впоследствии Выставка достижений народного хозяйства), павильоны которой представили «во времени и пространстве всю культуру советского народа»<sup>1</sup>.

Декады литературы и искусства Украины, Армении, Узбекистана, Грузии, Азербайджана, Таджикистана (1936–1941) распахнули двери в практически неведомый ранее мир. Концерты восхищали яркой красочностью народного искусства. Но поражали также профессиональные коллективы и солисты – многие из них выросли уже после революции, также являя собой подтверждение плодотворности государственной культурной политики.

Праздничную атмосферу первых декад еще не туманили нарастающие симптомы – прежде всего, создание в ряде республик творческих коллективов и спектаклей в расчете на столичные гастроли. В 1950-е годы характер декад изменился. Вместо непосредственности, которой были отмечены многие концерты 30-х годов, – как правило, удручающая помпезность, скрывающая истинные проблемы национальной культуры, а гордое утверждение национального достоинства обнаруживало себя в форме чванливой престижности.

В 1930-е годы не осознавалась и неоднозначность проводимой государством политики ускоренного развития национальных музыкальных культур – того, в частности, что направленность и выравнивание уровня грозили эстетическим единообразием. Пока вдохновляли очевидные ее преимущества – быстрое становление фундамента профессионализма, энтузиастическая помощь в этом столичных специалистов (это касается тех регионов, где до того не существовало профессиональных институтов западной традиции), рождение уже в первые десятилетия опер, камерных и оркестровых сочинений и т.д. Практика соавторства так называемых мелодистов и профессиональных композиторов на первых порах казалась естественной, как естественно воспринималась и утверждаемая государством эстетико-стилевая модель – русская классика XIX века. Своими творческими принципами она действительно в наибольшей мере отвечала устремлениям молодых национальных школ, что, однако, не исключало возможности поисков и других путей. Однако сомнения в абсолютной однозначности избранного пути подавлялись или подвергались идеологической дискредитации (как правило, обвинению в национализме).

Как это случилось с проведением декад, внутренние противоречия политики ускорения, реализуемой подобными методами, обнаружи-

<sup>1</sup> Такое впечатление выставка произвела на датского писателя-коммуниста М. Андерсена-Нексе. См.: Правда. 1939. 7 августа.

лись достаточно быстро. Уже в середине 1950-х годов практика соавторства так откровенно выродилась в элементарное иждивенчество, что стала предметом широкого общественного обсуждения<sup>1</sup>. Постепенно углублялся разрыв между композиторским творчеством и слушателями в республиках Востока: воспитанными веками на традиции ладоинтонационного и образно-эмоционального высказывания, отличного от европейского, слух не поспевал за быстрой эволюцией композиторского сознания. Выплеснувшееся на страницы газет (в Таджикистане, 1957) это неприятие опять-таки однозначно квалифицировалось как вспышка национализма. Реально же существующая проблема – сложность путей взаимодействия различных типов профессионализма, поиски его форм – казалась закрытой, хотя она продолжает существовать до сего времени, обнаруживая себя все с большей остротой.

И, тем не менее, профессиональная культура советских республик постепенно обретала уверенность. В 1940–1950-е годы на основе, заложенной классическими традициями и усилиями Советского государства, она сформировалась практически во всех республиках.

1930-е годы примечательны и тем, что положили начало организации творческих союзов.

В момент создания им принадлежит известная заслуга в объединении деятелей искусства. В них виделась защита от безграничной гегемонии пролетарских организаций. Для писателей одним из самых, может быть, значимых следствий стал отказ от унижающего и дискредитирующего определения «попутчик». В этом, кстати, доминанта многих выступлений на Первом съезде писателей в 1934 году. Горький в докладе на писательском съезде обосновывает понятие «Всесоюзная литература». Позднее эта идея всесоюзной общности постепенно эволюционирует, представляя как утверждение возникновения новой социальной категории – «советский человек», «советский народ», «советская культура» и т.д.

Определяющую роль в формировании представлений о советском искусстве как о некоем едином многонациональном феномене сыграли творческие союзы. Это также одна из целей их создания. Способствуя объединению художников, творческие союзы в то же время облегчали государству задачу осуществления идеологического диктата в области искусства.

В 1932 году, сразу же по следам Постановления ЦК ВКП(б) «О литературно-художественных организациях», был создан Союз композиторов в Москве

<sup>1</sup> *Виноградов В.* У композиторов Таджикистана // Советская музыка. 1955. № 2; Соавторство и «соавторство» // Советская музыка. 1960. № 3 и др.

и ряде других городов страны, в 1939 – Оргкомитет Союза композиторов СССР. Однако всесоюзная творческая организация композиторов оформилась значительно позже. Помешала война. Поэтому ее первый учредительный съезд состоялся лишь в 1948 году.

Следуя идеологическим установкам партии и государства, подчиняясь им, Союз композиторов, тем не менее, способствовал регулярным контактам композиторов и музыковедов разных республик, пропаганде их сочинений в стране и за ее рубежами. Организуемые союзами композиторов концерты, фестивали, творческие встречи разных уровней стимулировали процесс взаимного познания, взаимодействия разных культур.

В 1930-е годы окончательно сформировалась советская композиторская школа. Главным ее слагаемым стало творчество русских композиторов, опирающихся на фундамент зрелой профессиональной традиции. Первых успехов постепенно добивались композиторы союзных республик.

В 1942 году Б. Асафьев определил трех лидеров советского музыкального искусства – Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна<sup>1</sup>. Шостакович уже утвердил себя как один из крупнейших симфонистов XX века, который не только сохранил авторитет концепционной симфонии, но неизмеримо раздвинул границы ее возможностей. В его музыке впервые обнаженно запечатлен социально-психологический портрет эпохи – сквозь призму нервно-тонкой душевной организации и мощного анализирующего интеллекта. Прокофьев покорял классической гармоничностью мировосприятия, новаторской дерзостью и неисчерпаемостью творческой фантазии – будь это психологическая драма, оперная *commedia del arte*, героический эпос, фантастическая сказка. Хачатурян открывал новую страницу в музыкальных контактах Запада и Востока, ошеломив слушателей мощью темперамента и красочным музыкальным гедонизмом. Продолжалась активная творческая деятельность Мясковского – признанного главы советской симфонической школы, Ю. Шапорина, В. Шибалина.

Успехи советской музыки заявили о себе в жанрах не только академических, но и популярных. Советской действительностью спровоцировано рождение массовой песни. В ее «генетическом коде» своеобразно переплелись идеологический социальный заказ (утверждение незыблемости советского строя, формирование соответствующего эмоционального фона) и действительная неколебимая вера в социалистические идеалы. Именно песня – в броской, легко доступной, эмоционально заражающей форме – выразила ступок энергии, уверенность, оптимизм, гордость

<sup>1</sup> См.: Асафьев Б.В. Три имени // Советская музыка. 1943. № 1.

и стойкость людей, убежденных в том, что они строят светлое будущее человечества. Эта убежденность придавала подкупающую искренность лучшим массовым песням, определившую их огромную популярность. Круто перемешанные в слуховом авторском сознании, стилевые истоки (русская народная и революционная песня, бытовой романс, разновидности европейской песни) в сочетании с чутким интонационным слышанием звуковых реалий окружающего мира рождали самобытный сплав, отмечая неповторимостью эмоционального тона каждую эпоху – Гражданскую войну и НЭП, романтический пафос коммунистических строек и первые шаги в освоении космоса. Песни становятся своеобразной летописью жизни страны.

К 1950-м годам окрепли композиторские школы в республиках. В последующие десятилетия их зрелость подтверждена действенными горизонтальными связями – взаимодействие культур из абстрактного лозунга становится реальностью. Украинские музыканты отмечают значение новаций композиторов Закавказья, армяне – воздействие эстонцев и т.д. Все более отчетливо обрисовывается облик советской музыки как некоего многонационального феномена<sup>1</sup>.

Нет необходимости здесь называть произведения и имена композиторов. В данном случае важно зафиксировать лишь факт развития советской музыки, который во многом был обусловлен и государственной культурной политикой.

Добавим к этому, что сформировалась возглавленная Б. Яворским и Б. Асафьевым подлинно научная музыковедческая школа, открытия которой оказались особенно значительными в области теоретических дисциплин. Один из примеров – теория целостного анализа музыкальных произведений В. Цуккермана – Л. Мазеля.

Таким образом, установка на демократизацию художественной жизни, на равноправие национальных культур, на государственную централизацию культурного строительства, казалось, была оправдана всей историей советской музыкальной культуры. За прошедшие семьдесят лет советская музыка стала одним из заметных и влиятельных слагаемых современности.

Однако под этой, внешней и убеждающей, историей и внутри нее творилась другая – та, которая корежила, уродовала естественный процесс, являясь причиной его беспрецедентных зигзагов, окрашивала

<sup>1</sup> См., например, интервью с композиторами в сборнике: Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 363, 371 и др., а также соответствующие главы «Истории музыки народов СССР».

драматизмом судьбы творцов музыкальной культуры и самой этой культуры в целом.

Как отмечалось, история творилась в условиях государства идеологического и тоталитарного одновременно. Заложенные в самой идее однопартийности, потенции тоталитаризма с середины 1920-х годов реализовывались все более успешно. В сфере культуры они осуществлялись через диктат идеологических, партийных догм.

Наиболее, может быть, очевидный факт вмешательства политики и идеологии в советскую музыку подтверждает создание РАПМ, объединившей музыкантов в соответствии с их политическими убеждениями. Этим она противопоставила себя АСМ, деятельность которой вдохновлялась изучением и пропагандой произведений композиторов, стремящихся к обновлению музыкального мышления. Неестественным в таком противопоставлении было то, что впервые проблемы творчества решались апелляцией к интересам класса, пролетарского государства, что давало основание претендовать на эстетическую, идеологическую, организационную монополию<sup>1</sup>. В самом названии организации РАПМ (Российская Ассоциация пролетарских музыкантов) классовый – пока еще в примитивно лозунговой форме – принцип подхода к искусству приходит на смену эстетическому. В дальнейшей, более гибкой формулировке такой подход легализуется на уровне государственном.

Агрессивнее всего проявил себя РАПМ в России, но рапмовские идеи и организации нашли поддержку на Украине, в Армении, Грузии, в выступлениях ряда критиков автономных республик, в том числе Чувашии<sup>2</sup> и т.д.

Ликвидация РАПМ и других творческих группировок не способствовала значительной либерализации художественной жизни (см. упомянутое постановление ЦК ВКП(б) 1932 года), утверждение единого метода –

<sup>1</sup> В выступлении на Пленуме Всероскомдрамы (декабрь 1931 года) М. Гнесин резко возражал против «канонизации» начинающих пятых авторов – членов РАПМ, имея в виду их профессиональную незрелость. См.: Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященной музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 162. См. там же выступление Д. Шостаковича, в котором отмечается эстетическая беспомощность произведений рапмовских композиторов (С. 172), а также членов РАПМ, обосновывающих идеологический критерий как главный при подходе к искусству («Поднимая вопрос о качестве, мы этим снижаем темп» — цитирует слова А. Давиденко М. Гнесин).

<sup>2</sup> См., в частности, критические статьи 1930-х годов И. Люблина.

социалистического реализма – подвело черту под художественным плюрализмом, которым отмечены 1920-е годы, ориентировало на унификацию творчества. В то же время оно открывало дорогу к критическому волонтаризму. Прилагательное «социалистический» официально вводило идеологический критерий в оценку художественных явлений. Именно отсюда, думается, начинается процесс окончательного, на государственном уровне, смещения понятий и акцентов в сфере искусства. Эстетический критерий подменяется политико-идеологическим<sup>1</sup>. Значимость художников становится в зависимость не от масштаба таланта, а от степени их политической ангажированности.

С 1930-х годов жесткая прямолинейность критерия (интересы пролетариата) сменяется более гибкой (интересы советского народа). Официальными становятся два критерия: актуальность тематики («что народу нужно») и простота, доступность изложения («что народу понятно»). Свое теоретическое обоснование они получили в докладе А. Жданова в феврале 1948 года.

Органы партийные и государственные от имени народа определяли ценность художественных произведений – от их вкусов, эстетической культуры, эмоциональных пристрастий зависела, следовательно, судьба искусства. Творческие союзы, которые все больше превращались в административно-бюрократический аппарат, не могли противостоять партийным решениям. Последствия сложившейся ситуации история советской музыки испытала в полной мере.

Первый выстрел из идеологических «орудий» был дан по Первой симфонии Гавриила Попова, потом по опере и балету Шостаковича. Озорной сатирический бытовизм балетов, гротесково-сатирическая характерность оперы «Нос», трагически окрашенный психологизм образов «Леди Макбет», экспрессионистская напряженность музыкальной стилистики обеих опер будоражащей слух ладогармонической остротой, непривычной интонационностью вокальных партий – все это не вменялось в официально установленные каноны социалистического реализма, возмущало вкус, воспитанный в лучшем случае на благозвучной классике. Появившиеся одна за другой редакционные статьи газеты «Правда» «Сумбур вместо

<sup>1</sup> На это справедливо указывает Ю. Малышев, анализируя постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года. «Не было системы художественных взглядов, “эстетики Жданова”, – пишет он, – руководящими идеями всегда являлись конъюнктура момента и последовательная политика подавления интеллигенции...» См.: *Малышев Ю.* О некоторых уроках прошлого и настоящего // Советская музыка. 1989. № 4. С. 30.

музыки» (28 января 1936 года) и «Балетная фальшь» (2 февраля того же года) подрезали крылья новаторскому поиску самого Шостаковича, а также служили предупреждением другим композиторам. В рамках эстетики социалистического реализма достижением представлялась опера И. Держинского «Тихий Дон» – как образец демократической оперы на революционную тему. Очевидная абсурдность с эстетических позиций противопоставления опер Шостаковича и Держинского не смущала критиков. Казалось, что рождалась новая – советская – разновидность жанра оперы, основанная целиком на песенности. «Песенная опера» долгое время поднималась на щит именно в этом качестве.

Откровенная поддержка партийно-государственной властью И. Держинского и общественная, с позиций идеологических, дискредитация Д. Шостаковича окрасили особым драматизмом столкновение двух творческих позиций. На пути естественного развития истории советской музыки ставится первый искусственный заслон. Произведения Шостаковича были исключены из репертуара, законченную Четвертую симфонию композитор перед премьерой снял сам. С ней слушатели смогли познакомиться лишь в начале 1960-х годов – четверть века «Леди Макбет» и симфония были выключены из активного слухового опыта и интонационной атмосферы, не могли воздействовать на эволюцию оперного и симфонического жанров. Тяжелую психологическую травму пережил композитор.

На рубеже 1930-х – 1940-х годов критика опер Д. Шостаковича «аукнулась» в дискуссии, развернувшейся вокруг опер «В бурю» Т. Хренникова и «Семен Котко» С. Прокофьева. В данном случае речь шла о двух операх на тему революции, и критические копья на этот раз ломались именно вокруг эстетических позиций композиторов. Т. Хренников, продолжив принципы песенной оперы, но на неизмеримо более высоком, чем Держинский, уровне драматургического мастерства, образных характеристик и структурной целостности, тем самым утверждал правомерность существования жанра и свободно включался в поддерживаемую государством эстетическую систему. Произведение С. Прокофьева, казалось, пронизанное духом «преобразования действительности» и «революционного романтизма» – то есть требований эстетики социалистического реализма, – слишком откровенно декларировало свое стилевое новаторство – чем и определило непростую сценическую судьбу.

Статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» показались, однако, мелкой картечью в сравнении с мощным артиллерийским залпом партийных орудий 1948 года. После разгрома «формализма» в литературе и кино, на несколько лет (а некоторых писателей и навсегда)



исключившего из активной творческой жизни ярчайших советских художников слова, театральных деятелей, кинорежиссеров и теоретиков-литературоведов (постановления ЦК ВКПб 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», «О кинофильме “Большая жизнь”», редакционные статьи «Правды»), наступила очередь музыкантов. Опубликованное 10 февраля Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» подвело итог двухдневному совещанию в ЦК деятелей советской музыки.

Один из горьких парадоксов истории заключался в том, что совещание предшествовало Первому учредительному съезду Союза композиторов СССР. Призванный, как задумывалось, консолидировать музыкантов, он был создан в тот трагический момент истории советской музыкальной культуры, когда вновь после 1920-х годов возрождалась государственная практика их идейно-творческого размежевания. Это не могло не отразиться на последующей жизни организации. В последние годы роль этого постановления и доклада А. Жданова в истории советской музыки уже получила более или менее адекватную оценку<sup>1</sup>. Поэтому коротко акцентируем моменты, наиболее явно обнаруживающие понимание идеологами партии сущности, характера и функций музыкального искусства.

В программном докладе А. Жданова постулированы такие принципы, которые, по мнению идеологов социалистического государства, должны лежать в основе советского искусства: народность – то есть непосредственная, в осязаемой форме, связь профессиональной музыки с народным творчеством и доступность ее самой широкой аудитории; национальная определенность – то есть отчетливая связь с национальной традицией; мелодичность – избегание острых диссонансирующих звучаний, всего того, что может хоть в какой-то мере возмущать неподготовленных слух. Все эти принципы утверждались без учета своеобразия искусства: его жанровых, функциональных, типовых и иных различий, без какого-либо представления о естественной эволюции художественного (музыкального) мышления. Идеолого-теоретическим фундаментом подобной «концепции» декларировалась идея демократизма; важнейшим аргументом ее плодотворности – опыт русской классики XIX века, которая в этом случае предстала в обедненном, примитизированном обличье.

Губительные последствия для искусства подобной концепции сказались не в самом факте ее возникновения – в условиях свободного

<sup>1</sup> См. статьи Л. Гениной, Г. Головинского, Ю. Малышева в «Советской музыке», Д. Житомирского, В. Васиной-Гроссман – в «Музыкальной жизни».

плюрализма идей ее можно было легко оспорить и отбросить, как и любой другой плод невежественной мысли. Гораздо существеннее то, что она декретировалась правящей партией и государством, указывающих искусству путь его дальнейшего развития.

На этот раз последствия идеологического давления оказались неизмеримо более тяжкими. Прежде всего, для самой зрелой и мощной композиторской школы – русской. Были запрещены к исполнению наиболее известные и влиятельные композиторы – за пределами концертных залов, грампластинных записей, радио оставались произведения Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Попова, Шебалина, Щербачева и многих других. Именно в эти годы, выполняя социальный эстетический заказ, появляется множество помпезно-славильных опусов – как правило, кантат и ораторий. Ложно демократическая, популистская по своей сути ждановская формула – «все подлинно гениальное доступно» – открывала дорогу примитиву, спутывала художественные критерии. И вольно, и невольно художники шли на творческий компромисс<sup>1</sup>. Так появились кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (посвящена XIX съезду КПСС) Д. Шостаковича, опера «Повесть о настоящем человеке» и пионерская сюита «Зимний костер» С. Прокофьева, кантата «Москва» В. Шебалина и др. Гениальность Д. Шостаковича и С. Прокофьева наложила печать и на эти произведения, но не они определяли основную тенденцию их творческих устремлений.

Последствия февраля 1948 года не замедлили сказаться на судьбах советских композиторов самым трагическим образом. Через несколько лет ушли из жизни Н. Мясковский (1950) и С. Прокофьев (1953), находившийся в самом расцвете творческих сил. Боязнь быть обвиненным в формализме на ряд лет отбила охоту композиторов к творческому поиску и любого вида дерзаниям.

На постановление ЦК ВКП(б) откликнулись практически все республиканские партийные органы, находя в каждом случае собственных национальных «формалистов». На Украине среди «обвиняемых» оказались, например, Б. Лятошинский, Г. Таранов, Н. Колесса; в Белоруссии –

<sup>1</sup> Горько и больно читать сегодня покаянные строки письма гениального Прокофьева Комитету по делам искусств и Союзу советских композиторов, в котором он признается, что в его музыке также были «элементы формализма», что он «повинен» и в атональности, оправдывается в «злоупотреблении речитативами» в опере и благодарит партию «за четкие указания, помогающие народу». См.: Сергей Прокофьев. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. М., 1991. С. 159–160.

Н. Аладов; в Молдавии – Ш. Няга и Е. Кока; в Латвии – Я. Иванов, Н. Грюнфельд<sup>1</sup>. Армянская партийная пресса критикует А. Степаняна, А. Тер-Гевондяна, Г. Егиазаряна («усложнение профессионального музыкального языка»), молодого Э. Мирзояна. В Баку критические стрелы направлены прежде всего против К. Караева и Дж. Гаджиева (но затронут и Ф. Амиров – за «явные следы дисгармоничной музыки Хачатуряна»), в Грузии – против А. Баланчивадзе, Ш. Мшвелидзе, И. Туския и др. Обвинения в формализме не миновали даже молодые культуры, только-только осваивающие азы профессионализма (Киргизия, Туркмения, Чувашия)<sup>2</sup>.

Тем не менее развитию национальных композиторских школ постановление, казалось, не принесло особых потерь – его призывы к непосредственной связи с национальным фольклором, к мелодичности музыкального языка, широкой доступности, апелляции к опыту русской классики XIX века отвечали устремлениям подавляющего большинства композиторов братских республик.

В освоении норм профессионализма они уже чувствовали себя уверенно в сфере лирико-жанровой (будь то сюиты, симфонии, камерная и кантатно-ораториальная музыка), в традиционной драматургии опер и балетов. Во всех случаях эталоном для композиторов действительно служила русская классика – ее методы «вживления» фольклора в профессиональный стилиевой контекст, рожденные ею типы опер – народно-героической и историко-эпической. Сознательно или неосознанно, как ответ на определенный государственный заказ, появился в конце 1940-х – 1950-х годов ряд ярких произведений: «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «День моей Родины» А. Мачавариани, «Симфонические мугамы» Ф. Амирова, Концерт для фортепиано с оркестром О. Тактакишвили, балет «На берегу моря» Ю. Юзелюнаса. В этом же ряду – и произведения таких зрелых мастеров, как Б. Лятошинский («Славянский концерт»), Я. Иванов («Латгальская» симфония), Б. Дварионас (Концерт для скрипки с оркестром).

<sup>1</sup> См.: Журнал «Большовик України». 1948. № 6. С. 1–8; газеты «Советская Белоруссия» и «Литература и искусство». 1948. 17 февраля, 21 февраля; 27 марта; «Советская Молдавия». 1948. 11 апреля и др.

<sup>2</sup> См. статьи в газетах: «Коммунист» (Ереван). 1948. 14 февраля; «Бакинский рабочий». 1948. 18 февраля; «Заря Востока» (Тбилиси). 1948. 18 марта; «Туркменская искра». 1948. 17 февраля; «Советская Киргизия». 1948. 18 февраля; см. также: *Илюхин Ю.А.* Музыкальная культура Чувашии в 1945–1956 гг. // Ученые записки НИИ при СовМине Чувашской АССР. Вып. 41. Чебоксары, 1969. С. 119–142.

Но свою отрицательную роль в истории профессионального искусства в республиках постановление сыграло. Она заключалась в том, что *определенный* этап эволюционного развития волей государства устанавливался как *единственно возможный*. Любая попытка более свободного, индивидуально-личностного отношения к национальной традиции служила основанием для обвинения в ее искажении. Любой поиск в области освежения музыкального языка квалифицировался как формализм. За «отход» от национальных традиций критиковались именно те произведения, которые были отмечены новаторским подходом, открывали перспективу на будущее, опережали свое время. Среди них – Первая и Вторая симфонии К. Караева, Третья симфония Б. Лятошинского, Пятая симфония Я. Иванова, Квартет для струнных Э. Мирзояна и др. Выключенные на несколько лет из жизни, они впоследствии были оценены как крупный вклад в национальное искусство. Таким образом, прилагая немалые усилия для развития профессионального музыкального искусства в республиках – 1930-е годы тому доказательство, – государство одновременно подрывало самый его фундамент. Лишенное эстетической содержательности, понятие «формализм» стало карательным идеологическим инструментом и для зрелой русской композиторской школы и для ее более молодых современников. И в этом качестве способствовало любому произволу.

Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» и опубликованная через год редакционная статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» открыли кампанию идеологической травли и ученых. Под «космополитизмом» понимался интерес к западной музыке, выраженный в любой форме: у музыковедов – в исследованиях, посвященных культуре Запада, в признании очевидных фактов ее воздействия на русскую культуру; у композиторов – в обнаруженных следах западных влияний. За это подверглись резкой критике и были на несколько лет отстранены от активной творческой и педагогической работы специалисты, внесшие весомый вклад в советскую музыкальную науку (Д. Житомирский, А. Должанский, М. Друскин, В. Коган, Г. Коган, Л. Мазель, И. Нестьев и др.). Под прикрытием деклараций о «преклонении перед Западом» развернулась откровенная антисемитская кампания, начатая репрессиями против антифашистского еврейского комитета и завершенная позорным «делом врачей».

В результате со второй половины 1940-х годов застопорилось на какое-то время и движение научной мысли – боязнь быть обвиненным в формализме и космополитизме привела к тому, что теоретики вынуждены были избегать исследований узкоспециальных проблем (формы, лада,

гармонии и т.д.), а историки – тем, связанных с зарубежной музыкой. Своеобразно сказалось воздействие редакционной статьи «Правды» и на истории русской музыки – в ряде работ акцентировался ее особый путь, преувеличивалось значение даже второстепенных явлений.

В спектре идеологических обвинений в адрес многонационального советского искусства космополитизм обозначал лишь одну крайность, связанную с отношением к зарубежному искусству. Другая крайность – национализм – имела непосредственное отношение к национальной традиции. Здесь обнаружили две тенденции государственной национальной политики, противоречащие друг другу. С одной стороны, стремление к возрождению национального сознания и достоинства. В 1930-е годы, казалось, как раз и начинала осознаваться значимость художественного наследия в разных его формах. Наряду с именами русских классиков в список пышно отмечаемых юбилеев включаются Шота Руставели, Низами Гянджеви, армянский эпос «Давид Сасунский» и др. По видимости, осуществлялась мысль Горького о «всесоюзной» литературе. С другой стороны, политической дискредитации подвергались сами основы культурного наследия – из него отсекалось все то, что не укладывалось в идеолого-политические догмы. Так, из истории русской культуры выпала богатейшая сокровищница духовной музыки, весь Серебряный век философско-художественной мысли; в других республиках многие образцы национальной классики. Долгое время под подозрением или прямым запретом находилось классическое искусство народов Востока – мугамат, макомат оценивались только как порождение придворного феодального быта. Следы такого подхода очевидны и в фундаментальных работах – например в «Туркменской музыке» В. Беляева и В. Успенского<sup>1</sup>. В 1930-е годы интонации этих жанров использовались исключительно для характеристики враждебных народу персонажей (в операх «Кер-оглы» У. Гаджибекова, «Восстание Восе» С. Баласаняна). В Латвии под предлогом идеализации прошлого отвергались или искажались оперные либретто и произведения, уже готовые к постановке. Даже в 1959 году под предлогом проявления национализма был запрещен в Латвии народный праздник «Лиго» и снята с репертуара музыкальная драма А. Калныньша, где этот праздник воспроизводился<sup>2</sup>. В национализме обвинялись украинские музыканты М. Вериковский, Н. Гринченко, известный театральный режиссер Л. Курбас. За такой же «грех» туркменские власти запретили к исполнению классические жанры народно-профессионального искусства – эпос

<sup>1</sup> Беляев В., Успенский В. Туркменская музыка. Т. 1. М., 1928.

<sup>2</sup> См. материалы Пленума ЦК КП(б) Латвии в июле 1959 года.

и дастан «Горкут ата» (туркменский вариант сказания, широко известного в странах Востока), «Юсуп и Ахмет», «Баба Ровшан» и др. Критике подверглись башкирский народный эпос, народные музыканты Таджикистана. И подобных примеров множество<sup>1</sup>.

В результате в истории образовывались трагические пустоты, она теряла присущую ей объемность и естественную непрерывность, представляла в виде одномерного пунктира, пространство между точками которого оказывалось очередным «белым пятном».

Названные две тенденции имеют отношение не только к конкретным музыкальным явлениям, но и к судьбам многих деятелей музыкального искусства. Страна узнает имена замечательных певцов, драматических актеров, народных музыкантов. Заявляют о себе молодые композиторские школы республик. В то же время волной политических обвинений, необоснованных репрессий другие, не менее заслуженные фигуры, выхватываются на десятилетия из истории советской музыки. Среди них в России Н. Жилев, А. Веприк, Д. Рабинович; на Украине – К. Квитка, Н. Гринченко, Л. Ревуцкий. Жертвами репрессий стали в Грузии Е. Микеладзе – дирижер, названный Шостаковичем «гордостью» советской дирижерской школы», актеры и музыканты театра им. Лахути – в Таджикистане, композиторы С. Габяши, Г. Альмухаметов в Башкирии, Г. Пукст, И. Жинович, В. Теравский в Белоруссии. Репрессии заметно подорвали становление и развитие молодой профессиональной культуры в Чувашии (особенно в области фольклористики) и т.д., и т.п.<sup>2</sup>

После «хрущевской оттепели» 1956 года, когда одиозность постановления 1948 года практически признало и руководство страны, основные усилия идеологического давления сосредоточились на критике западного авангарда и его сторонников в Советском Союзе, часто безграмотной и некомпетентной. Не смущаясь тем, что за одними скобками оказывалось и то, что уже стало классикой искусства XX века, и однодневные эксперименты, критика эта вновь возводила преграду творческому поиску, естественной для любого искусства жажде обновления и упрямо

<sup>1</sup> См.: *Нурджанов Н.Х.* История советского таджикского театра (1917–1941). Душанбе, 1967. С. 299; *Люблин И.В.* Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия: национально-культурное строительство. М.: Соцэкгиз, 1933. С. 226–259; Постановление ЦК КПб Туркмении, принятое в поддержку постановления ЦК ВКПб от 26 августа 1946 г. «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению».

<sup>2</sup> *Кондратьев М.Г.* История музыки в доносах и протоколах // Чебоксарские новости. 1991. 21 сентября.

старалась вырвать советскую музыку из контекста музыкальной цивилизации XX века. В атмосфере 1960-х годов, принесших с собой критику эпохи культа личности, ее идеологической догматики, создавших условия для свободы мыслить (хотя бы «на кухне»), постановления ЦК утратили в значительной мере силу своего разрушительного воздействия. Тем не менее они продолжали регулировать функционирование культуры. Выход в свет очередного постановления ЦК КПСС (о молодежи, о художественной критике и др.) неизменно сопровождался более или менее долговременной кампанией по его реализации.

Советская музыка сумела пройти через все испытания. В 1930-е годы ее поддерживала вера в идеалы, декларировавшиеся партией и государством. И свидетельство искренности этой веры – такие ее художественные завоевания, как инструментальные концерты А. Хачатуряна, песни И. Дунаевского, радостный пафос строительства профессиональных музыкальных культур в республиках, который не смогли притушить даже репрессивные акты в отношении своих же коллег-музыкантов.

После постановлений ЦК ВКП(б) и выступлений партийной печати 1946–1949 годов, в которых карающая рука партии прошла по всем видам искусства, «очищая» их от самых талантливых художников, все более очевидным становится степень лживости декларируемых государством лозунгов, их неадекватность реальности. Даже тем, кто раньше этого не осознавал или отгонял от себя возникавшие сомнения.

И все равно, после очередного шока, израненная и психологически подавленная, советская музыка вновь возрождалась, являя миру доказательства своих поистине неисчерпаемых творческих потенций: симфонии (10–15) и квартеты Д. Шостаковича, вокально-инструментальные и хоровые опусы Ю. Свиридова, яркий взлет композиторов Прибалтики, Закавказья, в последние десятилетия – Таджикистана, Туркмении, Узбекистана.

Бескомпромиссностью позиции и упорными усилиями – исполнителей в первую очередь – преодолевались баррикады на пути слушателей к произведениям новой музыки. И здесь их ждали открытия. Десятилетия со страниц специальной и общей прессы, в докладах и выступлениях слушателя убеждали в творческой бесплодности, пустоте, эпатажном экспериментаторстве советских «авангардистов» – Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, А. Пярта, В. Сильвестрова и др. А в своем творчестве они предстали как зрелые художники, смелые в стилистике и образных концепциях, созвучные времени и вместе со временем эволюционирующие. Обнаружилось, что во всеоружии мастерства, наследуя весь накопленный опыт западного авангарда, они обрели и свой собственный

облик, на который наложили отпечаток и национальные традиции, и предшествующее развитие советской музыки. По извращенной логике советской истории искусства (не только музыкального, но и литературы, живописи, театра) они по праву завоевали наконец-то признание у себя на Родине – лишь после заслуженного успеха за рубежом.

То же справедливо и в отношении музыкальной науки. Болезненно пережив годы борьбы с формализмом и космополитизмом, она нашла в себе силы и возродиться, и двинуться дальше. Уже в 1960-е годы подлинный взрыв происходит в теоретической науке – обилие и тематическое многообразие трудов по теории музыки даже дали некоторое основание говорить о технологическом крене в научном мышлении. Рождаются новые теоретические концепции (Ю. Холопов, В. Бобровский), новые направления на стыке наук (Е. Назайкинский, В. Медушевский), что послужило стимулом для серьезных теоретических работ (М. Арановский, М. Тараканов, Е. Ручьевская, А. Климовицкий, А. Милка и др.), закладываются основы отечественной текстологии (Н. Фишман), музыкальной культурологии (В. Конен, И. Барсова). Впервые создается десятитомная история русской музыки (отв. редактор Ю. Келдыш), практически заново открывается пласт русской духовной музыки (Н. Успенский, М. Бражников).

Может быть, наиболее существенны, однако, сдвиги в изучении искусства XX века – ученые постепенно, год за годом, освобождаются от власти идеологических догм, от традиции огульного охаивания незнакомого и непонятого материала. Появляются книги и статьи, основанные на серьезном знании фактов, конкретных художественных явлений, профессиональном анализе языка, стилистики музыки XX века (М. Друскин, И. Нестьев, М. Тараканов, Ю. и В. Холоповы).

«История музыки народов СССР» опирается в целом на установившуюся традицию советских исторических исследований. Однако именно его завершающий характер заставляет задуматься над вопросами, которые ставит накопленный опыт и состояние музыкальной культуры второй половины XX века. Один из них может показаться неожиданным: что должна изучать история музыки?

Как правило, объектом внимания историков является композиторское творчество в его вершинных точках. Искусствоведческая наука отражала – и в значительной мере формировала – своеобразный композиторцентризм. Создавались исследования не музыки в разных формах ее бытования, а только одной ее формы – академических жанров. В «Истории музыки народов СССР» такая тенденция постепенно изживается – в последних томах расширены разделы о музыкальной жизни и включены



очерки о массовых жанрах. Но пока это всего лишь подступы к полновесной истории, где музыка будет представлена как специфический тип художественного сознания общества на разных его этапах и в многообразии своих проявлений: массовый музыкальный быт; композиторское творчество не только в шедеврах, но и через множество явлений, составляющих питательную почву и среду, шедевры взрастившие; жанры, обычно остающиеся за пределами фундаментальных исследований, – музыка для духовых и народных инструментов, для детей; массовые жанры эстрады – легкой и серьезной и т.д. Только тогда история музыки – в контексте музыкальной культуры – выветрится во всем богатстве и своеобразии, которыми отмечен каждый ее хронологический период. В значительной мере история музыки расширится до истории музыкального сознания. Видимо, это неизбежно, иначе «смазывается», теряет конкретность облик эпохи, во-первых, и трудно объяснимым становится ряд явлений самого композиторского творчества – во-вторых. Ибо оно вдохновляется не только внутренними художественными импульсами, но чутко впитывает звуковыявление (Б. Асафьев) окружающего мира.

Второй вопрос не менее важен. По какому принципу следовало бы структурировать историю советской музыки? В современной ситуации распада советского государства подобный вопрос может показаться праздным. Но это не так. Ибо исключить сам феномен «советская музыка» из истории музыкальной культуры XX века невозможно. Он будет исследоваться в дальнейшем так же, как искусство и других исторических эпох. И от того, по каким принципам будет структурирован 70-летний исторический период, зависит и содержательная оценка различных его этапов.

Настоящее исследование было «привязано» своей хронологической рубрикацией к гражданской и политической истории – как это было принято во всей советской историографии. Беспочвенный идеализм – отрицать воздействие важнейших явлений жизни страны на искусство вообще, на музыку в частности. В той или иной степени это воздействие ощутимо и в тематике музыкальных произведений, и в их эмоционально-образном тоне, в интонационном строе и даже в отборе жанров. Время, переживаемые события отпечатываются в непосредственном отклике на происходящее. Плакатно-лозунговая стилистика первых послереволюционных лет отчасти отразилась и во Второй и в Третьей симфониях Д. Шостаковича (не случайно исследователи видят в них отголоски и массовых празднеств, и «динамики революционного ораторства»<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> Сабина М.Д. Шостакович – симфонист. М., 1976. С. 59; Асафьев Б.В. Критические статьи и рецензии. М.; Л., 1967. С. 243.

Общественная атмосфера конца 1930-х – 1940-х годов вдохновляет на создание историко-эпических полотен (симфония-кантата «На поле Куликовом» и оратория «Сказ о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина, кантата С. Прокофьева «Александр Невский», Вторая симфония «Родина» Г. Попова). Одной из примет музыкальной жизни послевоенных десятилетий стал поток пафосно-славильных вокально-симфонических опусов.

Столь же неопровержима и опосредованная реакция художника. Такой чуткий барометр интеллектуально-эмоционального тонуса жизни советской страны – симфонизм Шостаковича (от Четвертой симфонии и дальше).

Если же рассматривать музыкальное искусство адекватно – то есть как эстетический феномен, в котором все остальные функции подчиняются эстетической или через эстетическую реализуются, то и история музыкального искусства должна осмысливаться с позиций смены ее эстетических параметров – изменений образно-смысловых ориентаций, стилевых моделей, языка. Так, как рассматривается любая история музыки, кроме советской. Именно сменой таких эстетических по своей сути параметров и творилась подлинная история советской музыки – та, которая утвердила себя как художественно значимый компонент культуры XX века. Естественно, имманентная логика развития тормозилась партийно-идеологическим давлением, корежилась. Вынужденно возвращала на время развитие вспять. И тем не менее неуклонно пробивала себе путь, став господствующим фактором с середины 1960-х годов. Поэтому в нашей стране параллельно творились как бы две истории. Одна – следуя официальной идеологической доктрине, поддерживаемая государством. Достижения здесь рождались как результат искренней веры в эту доктрину или – в случае вынужденного ответа на давление сверху – неодолимого проявления природного таланта. Другая – в противовес доктрине, нарушением ее постулатов, подчиняясь лишь движению специфической художественной логики. С этой, второй, связаны пытливые поиски, беспокойный дух новаторства, окрасившие драматизмом весь путь советской музыки.

Подобная «двуплановость» отразилась в исторических исследованиях. Поэтому и представляется необходимым хронологию исторического процесса привести в соответствие с тем основным критерием, который его, искусства, эволюцию определяет – критерием эстетическим. Тогда в истории советской музыки видится три основных этапа (внутри же каждого из них – свои градации).

*Первый период* – от первых послереволюционных лет до 1932 года, когда вышло в свет Постановление ЦК ВКПб «О литературно-художественных

организациях». Это как раз тот случай, когда партийное постановление во многом обозначило рубеж в эстетико-стилевом облике советской музыки.

Примечательная особенность советского искусства 1920-х годов – ярко выраженный стилиевой плюрализм. В самом факте нет ничего экстраординарного – в искусстве любого исторического периода сосуществуют разные тенденции и стилиевые пласты. Еще живы эстетические идеалы прошлой эпохи, возникают и набирают силу новые, одни явления обретают устойчивость, другие отмирают, ростки будущего постепенно пробивают себе дорогу.

Однако плюрализм советских 1920-х годов особого рода – и по насыщенности различными тенденциями, и по их характеру. В музыкальной жизни и творчестве причудливо переплелись факторы не только эстетические, но и идеологические. Закономерное развитие имманентной музыкальной логики, отчетливое ощущение частичной исчерпанности определенного периода развития музыкального искусства подпитывалось и пафосом революционности (революция в жизни требует и революции в искусстве). Он отчетливо выразился в театре, где многие новаторские открытия Мейерхольда связаны с постановкой пьес на темы революционной действительности и в революционной же для театральной эстетики форме («Зори», «Мистерия-буфф», «Земля дыбом», «Д.Е.»), и в кино («Броненосец Потемкин»). Носящиеся в воздухе идеи архитектурного конструктивизма также включались в контекст эстетических потребностей революционного сознания. С другой стороны, основной «властью», под знаменем которой творилась революция, – «вся власть народу» – широкие массы оказывались не только адресатом, но и судьей музыкальных творений. Отсюда и противоположная эстетическая программа – простота, доходчивость, мелодичность и т.д. Иными словами, за одной линией (АСМ) стояла многовековая история музыкального мышления, пришедшая к необходимости его трансформации. За другой (РАПМ) – классовое и уже пролетарское сознание как единственный критерий эстетической ценности. Если по форме смешение идеологических, эстетических факторов, сознательный или бессознательный камуфляж определяют своеобразие эпохи, то по содержанию это же придает ей напряженный драматизм.

Предмет спора во всех случаях был один – должно ли быть искусство эпохи революции революционным искусством, отрицающим или, как минимум, трансформирующим классические традиции? «Снизу» послереволюционный быт рождал свою музыку. В нем перемешались лексика «блатных» песен (в том числе фольклора многочисленных в те годы

беспризорников), эстрадного репертуара нэпманских ресторанов, а также революционных песен, в лучших из которых (за редким исключением) революционный текст подтекстовывался под популярные мелодии знакомых романсов с соответствующей им ритмической модификацией. Сюда же подверстываются песни композиторов РАПМ (большинство их так и не вошли в массовое сознание – «беспомощные, безграмотные вещи», по цитированной ранее характеристике Шостаковича). «Сверху» – композиторы искали новую выразительность, стремясь расширить или обновить наследованный ими стилистический «арсенал». Здесь – симфонии Шостаковича, конструктивистские опыты А. Мосолова («Газетные объявления», «Завод»), Л. Половинкина, В. Дешевова, Н. Рославца – автора первых в России атональных опусов и «новой системы организации звуков» и др. В том же контексте продолжала жить русская классика, связующая XIX и XX века (Чайковский, Рахманинов, Скрябин); западная классика (прежде всего – Бетховен, Вагнер); творчество композиторов, эти традиции продолжающих, претворяя их через интонационно-образное восприятие нового мира (Н. Мясковский, Ю. Шапорин, В. Щербачев, А. Крейн, В. Шебалин и др.). Наконец, в стилевую палитру 1920-х годов свою краску внесли произведения, созданные в традициях русского ориентализма (М. Ипполитов-Иванов, Р. Глиэр, С. Василенко, В. Успенский и др.) – они также заложили кирпич в фундамент советской музыки.

Картина сосуществования слагаемых этого стилевого конгломерата, как известно, была отнюдь не идиллической. Ее динамизировала не только внутренняя борьба различных течений и художественных установок, но и незамкнутость советской музыкальной культуры 1920-х годов – она была открыта и западным влияниями и многообразным творческим контактам. Концертные афиши пестрели именами зарубежных исполнителей, репертуар театров и концертов – именами композиторов и названиями произведений, премьера которых в ряде случаев состоялась в нашей стране.

Всему этому положило конец названное выше постановление («О литературно-художественных организациях») и первый съезд Союза писателей СССР (1934), где был определен творческий метод советского искусства – «социалистический реализм». Опустился «железный занавес». Музыканты, как и другие художники, как бы выпали на четверть века из контекста современного искусства – атмосферы творческих поисков, экспериментов, дискуссий, которыми отмечено в тот период искусство Запада. Был положен конец дерзкому и часто вызывающему новаторству 1920-х годов. Практически перестала поступать информация о новых музыкальных явлениях – прекратился процесс обмена художествен-

ными идеями. Отдельные прорывы на Радио (например, исполнение некоторых произведений Стравинского), попытки студентов консерватории пробиться сквозь информационную блокаду (кружок по изучению современной музыки – от Дебюсси, Малера и до композиторов начала 1940-х годов) не могли оказать решающего влияния на общую картину художественной жизни. Культура замкнулась в собственном эстетическом пространстве.

С этого момента начинается отсчет новый, второй этап истории советской музыки (1930–1940-е годы), обладающий собственным стилевым «лицом». Его характер определяется двумя доминантами: опорой на классические традиции русской и западной (в ограниченных рамках) музыки, их дальнейшим развитием – и ориентацией на оформление национальных композиторских школ. Это в свою очередь мыслилось как фундамент будущей советской музыки – единого многонационального феномена. Однако при всей узости эстетического пространства советская музыка не захирела. Наоборот – именно с этими десятилетиями связаны многие ее великие завоевания.

В Советский Союз вернулся С. Прокофьев. Эпико-лирическая линия русской классической традиции обрела новую жизнь в его операх и балетах – через ладоинтонационное своеобразие прокофьевского мелоса (от лирической распевности до речевой декламационности); через упругий, мускулистый динамизм, токкатные, остинатные ритмы. В кульминационную зону вступает творчество Шостаковича: традиция западного и русского психологизма в диапазоне от романтизма к экспрессионизму (Чайковский – Малер) обретает у Шостаковича черты социальноокрашенного гуманизма, интеллектуальной строгости и нервно чуткой эмоциональности (опера «Леди Макбет Мценского уезда», Четвертая, Пятая и Шестая симфонии). В музыке Ю. Шапорина, В. Шебалина, Ан. Александрова классическая традиция – симфоническая и музыкально-театральная, хоровая и камерно-вокальная – поворачивается разными гранями и развивается через индивидуальность каждого из мастеров.

Советская классика убедительно поддержала авторитет традиционных жанров – и прежде всего концепционной симфонии, оперы, инструментальных квартетов, хоров.

В контекст классической тональной традиции музыкального языка укладывается и стилевой облик произведений советских композиторов. Богатство, нестандартность ладогармонических решений и открытий С. Прокофьева и Д. Шостаковича тому не противоречат.

На стилевой облик советской музыки 1930–1940-х годов начинали влиять и молодые национальные культуры. Первым, как отмечалось,

распахнул двери и новый звуковой мир, заморозил его роскошной красочностью А. Хачатурян. С разных сторон осваивали этот мир А. Баланчивадзе и Ш. Мшвелидзе, У. Гаджибеков и С. Баласанян, А. Козловский, А. Жубанов, Ф. Яруллин и др. С конца 1940-х годов становятся известными имена К. Караева, А. Бабаджаняна, О. Тактакишвили, М. Бурханова и многих других. Многонациональность действительно становится родовой характеристикой советской музыкальной культуры. В ее язык постепенно вливаются интонации, мелодии, ритмы, лады народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана, Поволжья.

Война внесла новые акценты в музыкальное творчество. Обострились образные контрасты: противостояние жесткой, гротесково-сатирической или устрашающе механизированной стилистики сил разрушений – и симфонические концепции, с большей или меньшей убедительностью реализованные в сочинениях композиторов разных национальностей. Драматическую – даже трагическую – окраску обретает палитра художников, прежде покорявших слушателей образами лирико-жанровыми (яркий пример – Вторая симфония А. Хачатуряна). По-иному в сознании слушателей выстраивается и ценностная иерархия жанров. Песня и симфония – с этими жанрами связаны высшие художественные достижения военных лет.

Советская музыка пережила заметную эволюцию с 1932 по 1945 год, ею было произнесено новое слово в современной музыке и открыта новая страница – профессиональная культура неевропейских народов. И тем не менее эстетическая модель, языково-стилевые устремления, определявшие облик советской музыки, оставались достаточно стабильными: жанровые предпочтения, принципы формообразования, система выразительных средств (ладогармоническое мышление, метроритмика, оркестровка), методы развития ориентированы на классическую традицию, национальный фольклор и европейскую профессиональную школу, – главным образом русский XIX век. Они не изменились принципиально и в последующее десятилетие (хотя на эти годы и приходится Девятая, Десятая симфонии Шостаковича, Шестая Прокофьева, ряд их же концертных и камерных инструментальных сочинений и многое другое). Интенсивный процесс обновления во всех случаях идет «в рамках канона» (М. Арановский): симфонии (образность, драматургия, структура цикла – например в симфониях Шостаковича от Пятой до Тринадцатой); оперы (новые жанровые разновидности, новое осмысление драматургических принципов, полюсы здесь – «Семен Котко» Прокофьева и «В бурю» Хренникова). О наступлении следующего, *третьего* этапа можно говорить лишь со второй половины 1950-х годов.

Событием, обозначившим рубеж, и на этот раз, как и в начале 1930-х годов, стала политическая акция – XX съезд КПСС, осудивший культ личности. Но в музыке изменения накапливались постепенно – особенно с послевоенных лет: война приоткрыла завесу, скрывавшую от нас Европу. Огромные аудитории собирали показы – даже в ночные часы – трофейных фильмов. Студенты консерватории первых послевоенных лет по крупицам собирали проникавшую явно или тайно информацию, знакомясь с авторами и произведениями, которые давно уже признавались классикой XX века. Советская музыка была поэтому готова к переменам.

Первая их примета – поток информации, хлынувший со второй половины 1960-х годов, когда был приоткрыт «железный занавес». Хлынувший и ошеломивший – «когда эта информация стала поступать, она вызвала ответную и естественную реакцию молодых композиторов, их захлестнули новые впечатления, захватили новые увлечения, радость знакомства, познания, жажда незамедлительного преломления, приложения и прочее, и прочее»<sup>1</sup>. Постепенно открывали Стравинского, Бартока и Хиндемита, нововенцев и конкретную музыку, Булеза и Ноно, Берио и Лигети, додекафонию и пуантилизм, тотальную серийность и алеаторику, инструментальный театр и хэппенинг. Значительную роль сыграли в этом фестивали «Варшавская осень» – единственные доступные тогда советским музыкантам фестивали современной музыки. Вторая половина 1950-х – 1960-е годы – период жадной учебы, часто неразборчивого освоения всего нового, способствующего скорейшему приобщению к музыкальной цивилизации XX века, ее звуковому сознанию, ее музыкальному менталитету. Это период радикальных экспериментов, интенсивного накопления опыта. Такова картина в русской музыке.

Другие республики переживают аналогичный этап позже, а для некоторых, самых молодых профессиональных культур рубеж перемещается к середине 1960-х годов. Имея в виду всю советскую музыку, следует поэтому отметить в ее эволюции не просто рубеж, а *рубежное десятилетие*, в течение которого новые веяния охватывают весь диапазон советского музыкального творчества. В художественное сознание, в интонационный, слуховой опыт входили новые явления, в профессиональную лексику – понятие «советский авангард». Он не так легко пробивал себе дорогу. Потеряв былую репрессивную мощь, идеолого-эстетическая диктатура пока еще сохраняла силу: произведения художников «левой» ориентации

<sup>1</sup> Интервью с Родионом Шедриным // Советская музыка на современном этапе. Статьи и интервью. С. 350.

замалчивались, им ставились непреодолимые зачастую преграды, авторы подвергались резкой критике и т.д. Особенно остро противостояние осуществлялось в России, но и в республиках «новаторы» не всегда чувствовали себя уютно. Здесь главным оружием, как и прежде, служило обвинение в отступлении от национальных традиций.

Однако процесс остановить было невозможно ни бульдозерами (у художников), ни «полочной» тактикой (у кинематографистов), ни запретом концертных исполнений произведений (у композиторов). «Андеграунд» постепенно выходил на поверхность художественной жизни. Эволюционировал также и сам авангард. Период эпатажного радикализма в советской музыке продолжался сравнительно недолго. Уже в 1970-е годы намечается кристаллизация собственного облика, в котором определяющую роль играют синтезирующие тенденции (наиболее ярко, видимо, в творчестве А. Шнитке, Б. Тищенко, С. Слонимского, А. Пярта, В. Сильвестрова и др.)<sup>1</sup>. В более молодых культурах (прежде всего – Востока) этот период оказался еще короче. Очень быстро определились творческие пристрастия: Стравинский, Барток, чуть позднее – разные формы сонористики.

Новый акцент вносят 1880-е годы. Если иметь в виду, что композиторская мысль включает теперь не только стилевые проявления академической музыки (классической, доклассической, духовной), но и массового музыкального быта (джаз, рок, прикладные жанры), то, видимо, рассматривать происходящие процессы можно и как взаимодействие различных пластов, предполагающее в дальнейшем их синтез.

Таким образом, период от второй половины 1950-х до 1990-х годов отчетливо дробится и на более мелкие хронологические отрезки. Но дифференциация происходит в рамках крупного этапа, отграничившего 1930–1940-е годы от периода, начатого второй половиной 1950-х годов, по самому существенному признаку – особенностям эстетической ориентации.

Происходящие перемены коснулись не только радикального, авангардного пласта советской музыки. Сознали или не сознали это композиторы и слушатели, но звуковой мир, открываемый советским и зарубежным авангардом в разных его модификациях, воздействовал на

<sup>1</sup> О стилевых тенденциях 1960–1980-х годов см.: *Тараканов М.Е.* Традиции и новаторство в современной советской музыке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке М., 1982. С. 44–50; *Григорьева Г.В.* Силевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.



слуховые представления, обнаруживал ранее неведомые выразительные возможности всех компонентов музыки, менял устоявшиеся взгляды на формы функционирования и самую сущность музыки. Опыт общения с «новой музыкой» неизбежно сказывался даже в самых традиционно устойчивых опусах – в характере работы с материалом, использовании сонористических эффектов, инструментария и т.д.

Со второй половины 1950-х годов в советскую музыку все более уверенно возвращается эстетический плюрализм, утраченный ею после 1920-х годов. Но на новом витке спирали. Точка отсчета теперь – для всего советского музыкального искусства – не русский XIX век, а отечественная классика (Прокофьев, Шостакович). В то же время возрождается прерванная на многие годы национальная традиция (в России – через эстетику «новой фольклорной волны»), возрождение светской и духовной хоровой культуры.

Заметным становится вклад музыкальных культур других республик (прежде всего – Прибалтики, Закавказья). Интерес вызывает не просто факт их национальной самобытности, но многоликость ее проявления, ее восприятие и переживание композитором через современное музыкальное сознание. На этом «перекрестке» и рождаются своеобразные звуковые концепции (например симфонии Г. Канчели и А. Тертеряна, хоровые опусы В. Тормиса).

Именно с 1960-х годов процесс взаимодействия национальных культур, как уже отмечалось, обретает подлинную реальность. Взаимное влияние испытывают разные композиторские школы, бесспорное лидерство русской школы отчасти пошатнулось.

Новый этап в развитии советской музыкальной культуры обнаруживается не только в творчестве композиторов академического направления, но и в сфере массового музицирования. Смена акцентов происходит в эстрадной музыке. Эволюционировал джаз. Его авангардные формы по сложности восприятия приблизились к академическим жанрам. А на фоне поп- и рок-музыки классический джаз кажется невинной и наивной классикой. Заметно увеличивается удельный вес прикладных жанров – музыки для театра, кино, телевидения и т.д. Меняется их функция в структуре драматических пьес, кинофильмов, телесериалов.

Стилевой плюрализм последних десятилетий, таким образом, оказывается более емким и разнообразным, чем в 1920-е годы, противопоставление стиливых проявлений – гораздо резче. Этот плюрализм возник в совершенно новой ситуации истории советского государства – и именно поэтому оказался необратимым.

Еще в начале 1980-х годов действовала инерция идеолого-административного «нажима». Его рычаги, отшлифованные полувековой практикой,

были действеннее, чем в начале 1920-х годов, когда сохранялись в той или иной степени традиции предреволюционных лет, а также эйфория от ощущения революционной свободы. Но само музыкальное сознание 1970–1980-х годов выстрадало необходимость обновления и имело перед собой убедительные образцы Запада. Поэтому повернуть вспять процесс эволюции не удалось. Он двигался своими внутренними законами. И по этим законам, а не из-за давления извне, подвел постепенно к стилевому взаимодействию.

Может быть, самое важное завоевание советской музыки в последней четверти XX века – обретенная широта творческого кругозора, горизонт которого уходит в глубины веков, а передний край – здесь, в нашей современности. Кругозора, становящегося творчески освоенным пространством. Впрочем, не менее важна и воспитанная стилевым плюрализмом способность воспринять и оценить подобную широту. Проблемы, тем не менее, остаются – как думается, неизбежные в любой культуре и в любую эпоху, но обостренные всей предшествующей историей советского государства. Проблемы предпочтений стилевых и жанровых – не полностью утерян навык оценить противостояние «традиционалистов» и «новаторов», любителей рока и академической музыки, классических форм оперы и дерзких ее трансформаций и т.д. с позиций идеологических. Проблемы композиторского искусства в ряде восточных республик – с одной стороны, мужают композиторские школы, с другой – преграда между композиторами и слушателями с годами не разрушается. И это при том, что композиторы – и в Средней Азии, и в Казахстане – последние годы стремятся вникнуть в сущностные закономерности традиционных для этих культур жанров народного и профессионального искусства и следовать этим моделям в своем творчестве.

На вопрос о дальнейшей судьбе советского музыкального искусства история ответила ликвидацией самого советского государства. Однако эстетический феномен «советское искусство» (в том числе и музыкальное) не перестает будоражить мысль исследователей, не прекратятся попытки осмыслить его генезис, сущность, место в художественной культуре XX века.

*История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 3. (1978–1987) /  
Отв. ред. Г.Л. Головинский. М., 1997. С. 211–250*

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Завершить этот сборник мне хочется выражением чувства благодарности моим учителям, коллегам, друзьям, которых уже нет среди нас, но память о которых для меня жива. Остались их книги, статьи, капитальные труды, но постепенно уходят в туманную даль воспоминания о живом облике людей. Около полувека я работала с ними, училась у них, сумела обрести близких друзей. И мне кажется, что вспомнить о них – не только известных ученых, но людях «во плоти», если удастся – моя дань уважения их памяти.

Очерки получились разные по объему. Некоторые – краткие, некоторые – развернутые, достаточно объемные. Их размер не имеет значения. Чувства остаются живыми...

## ОН ПЕРЕВЕРНУЛ МОЮ ЖИЗНЬ ГРАНТ ЗАХАРОВИЧ АПРЕСЯН (1903–1982)

Грант Захарович Апресян (1903–1982) преподавал эстетику и философию в Московской консерватории в моем далеком фортепианном прошлом. Высокий красивый мужчина, гордый кавказец.

Биография его, судя по моим данным, мало отличалась от поколения молодежи тех лет. Работать начал с 15 лет. Испробовал разные виды труда, но характерно, что уже почти с начала в нем была ощутима тяга к таким видам, которые так или иначе связаны с гуманитарным началом. Так, в начале 1930-х годов, еще юношей, пробует себя в журналистике. В 1940-х руководит лекторской группой одного из обкомов партии.

Постепенно совершенствуется в ораторском искусстве, которое ему явно удается, и становится одним из направлений его научной деятельности. Вполне возможно, что в глубине души зрела мысль о том, чтобы стать профессиональным философом, и он постепенно готовил себя к этому.

После ухода из Московской консерватории, Литературного института имени Максима Горького и Высших литературных курсов Апресян – доцент МГУ, где и работал, уже профессором и доктором философии, до конца жизни. Основной проблематике не изменял: теория и история эстетики, ораторское искусство.

В моей жизни Грант Захарович сыграл огромную роль. В сущности, благодаря его настойчивости вся моя жизнь пошла по пути, о котором я и не думала. Именно он, после окончания фортепианного факультета, настойчиво и упорно убеждал меня поступить в аспирантуру по марксистско-ленинской эстетике. И хотя в течение всех лет моей учебы на фортепианном факультете – и в Баку, и в Москве – мне не раз предлагали поступить и на историко-теоретический факультет, я отказывалась, сохраняя верность любимому инструменту.

На этот раз ему удалось меня убедить. О причинах я пишу в статье «Еще раз о национальном, или История одной диссертации».

Тему диссертации также подсказал мне Г.З. Апресян, понимая ее актуальность. В эти годы проблемы национального начинали активно обсуждаться в среде ученых. Он был удачным и потому, что Восток был мне близок – не только по факту моего происхождения, но и благодаря годам детства и юности, проведенным в Баку.

Не могу не сознаться в одном, с точки психологии трудно объяснимом факте. Живя в Баку, я практически не интересовалась Востоком. Условиями жизни и традициями нашей семьи, известной пристрастием к проблемам и явлениям классического искусства, а также эпохе Серебряного века, я не очень вслушивалась в ту восточную классику, которая постоянно звучала по радио. И только приехав в Москву, вдруг почувствовала, что Восток врос в меня в гораздо большей степени, чем я это себе представляла.

Темой о национальных особенностях музыки в том аспекте – эстетико-философском, – который был избран мной, насколько мне известно, в те годы почти никто не занимался. Тема же оказалась не только интересной, но и довольно коварной – в том смысле, что резко и даже агрессивно влияла в нашем обществе на композиторское творчество.

Напомню только, что я и не помышляла ни о какой аспирантуре, никогда не тянулась к литературной деятельности, не вела даже дневников или других каких-либо записок. Однако под напором Апресяна и ряда других внезапно возникших сопутствующих обстоятельств решила поступать.

Убедив меня поступить в аспирантуру, Грант Захарович практически перевернул всю мою жизнь в буквальном смысле слова, за что я ему бесконечно благодарна.

К сожалению, наши отношения неожиданно осложнились следующим обстоятельством. Когда я работала уже в издательстве «Музыка», Апресян принес мне написанную им небольшую книгу по музыкальной эстетике. Прочитав ее как редактор, я почувствовала, что книга не вносит ничего нового в науку, в ней было слишком много общих положений. Из лучших побуждений, не желая его подвергать скептическому отношению со стороны музыковедов-профессионалов, я взяла на себя смелость посоветовать ему книгу не печатать.

Я недооценила, какой удар нанесла его самолюбию и кавказской гордости. Он молча повернулся и ушел... С тех пор длительное время я его не видела.

Впоследствии пребывание с 1960 года в Институте искусствознания значительно расширило мой профессиональный и интеллектуальный горизонт и ввело в коллектив людей ярких и талантливых.

К своему стыду признаюсь – прошло много времени, пока я смогла Гранту Захаровичу свою благодарность высказать. Закрутившись в новом мире и в новых друзьях, я как-то ночью (такие мысли всегда приходят ночью) вспомнила, что давно не звонила Апресяну.

Надо было срочно найти его адрес, телефон. Наконец с трудом, с помощью Цогик, его жены, получила разрешение зайти к нему в МГУ.

Встреча была выразительной. Без единого слова упрека он, тем не менее, сумел высказать все, что думал обо мне. Сидя за столом в пустой комнате, спросил:

– Ты зачем пришла?

Передать поток моих извинений и оправданий невозможно. Он молча слушал. Не задав ни одного вопроса, подробно рассказал о своей работе, о том, что работает в МГУ, что стал доктором наук, выпустил несколько книг и т.д.

Я также молча выслушала этот самоотчет, из которого поняла, что он добился своей цели, самореализовался полностью. Но поскольку Апресян не задал мне ни одного вопроса о моих работах, поняла, что и я, и моя деятельность его больше не интересуют, что нужная информация до меня доведена, визит исчерпан. Еще раз извинившись, я ушла...

Это был мучительный разговор. Конечно, в нем звучала и обида. Но мне почудились скорее нотки самоутверждения в его монологе. Может быть, он так и не простил мне мою наивную попытку оградить его от скептической реакции коллег на издание книги. Монологом своим доказал, что полностью состоялся как ученый.

Мне было стыдно, что я так долго не появлялась, но для меня Апресян всегда останется человеком, который, сам того не подозревая, направил меня на путь, который был мне, видимо, предназначен.

СЛУЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКЕ  
КАК ОБРАЗ ЖИЗНИ  
ЮРИЙ ВСЕВОЛОДОВИЧ КЕЛДЫШ  
(1907–1995)

Более двадцати лет Келдыш читал курс истории русской музыки в Московской консерватории, три года возглавлял кафедру истории русской музыки. Для нескольких поколений студентов, музыковедов-руссистов, любителей музыки его книги и учебники до сих пор являются основным источником знаний о русской музыке, русской музыкальной культуре с древнейших времен до XX века.

Невысокий, с чуть великоватой для своего роста головой, внешне всегда сдержанный и, казалось, не склонный к общительности, Келдыш являл собой типичный облик кабинетного академического ученого. Лекции читал суховато – ораторский дар явно не входил в число его талантов. Студенты не очень любили его лекции – они «нередко просто скучали», – свидетельствует его ученик Е.М. Левашев<sup>1</sup>. Однако за внешней эмоциональной сдержанностью скрывалась незаурядная жизненная энергия, темперамент музыкально-общественного деятеля, чей вклад в историю отечественной музыкальной культуры по своей активности, широте охвата разных ее областей и плодотворности не может не поражать.

Келдыш принадлежал к тому поколению ученых, которых можно смело назвать ровесниками века. Со дня своего рождения (16.08.1907) и до самой смерти (21.12.1995) он прошел со страной все драматические перипетии ее судьбы – становление Советского Союза, Отечественную войну, распад социалистического государства, последствия этого распада. И на всех ее этапах Келдыш был не сторонним наблюдателем, но

<sup>1</sup> *Левашев Е.М.* Методология истории музыки // Келдышевский сборник (№ 2). Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша (1997) / Сост. С.Г. Зверева. М., 1999. С. 43.

действенным участником происходящих событий – не только в научной, но и в идеологической жизни страны. Вместе с ней пережил революционный энтузиазм ниспровергателей «старой» музыкальной культуры и строительства новой, «пролетарской», увлекшись романтической иллюзией первых десятилетий существования советского государства. Как и другие его коллеги, не усмотрел опасности для культуры концепций, которые сам же через десятилетия охарактеризовал как «вульгарно-социологические», мужественно назвав себя в числе их адептов.

В 1925 году восемнадцатилетний студент консерватории вступил в Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов и чуть позже стал одним из ее идеологов. В 1920–1930-х годах его статьи в защиту идеи «пролетарской культуры» появляются в журналах «Пролетарский музыкант», «За пролетарскую культуру», он выступает на конференциях с бойцовским задором. «Многие интеллигенты были искренне увлечены в то время господствующей идеологией, – вспоминает академик Е.Л. Фейнберг, близко знавший семью Келдышей. – Они были даже не “попутчиками”, а союзниками советской власти. Как и всегда потом он (Келдыш. – Н. Ш.) был искренен и честен в своем увлечении РАПМ’ом»<sup>1</sup>.

От губительных для культуры революционных иллюзий молодости Юрию Всеволодовичу удалось освободиться не сразу. Воздействие их ощутимы в ряде работ последующих лет – в частности в трехтомной «Истории русской музыки», последний том которой, по словам самого автора, был подвергнут существенной переработке в 1952 году, после обсуждения в Московской консерватории.

Следы очевидны в его выступлении на Совещании деятелей советской музыки в феврале 1948 года, где Ю.В. Келдыш поддержал сторонников «демократического, народного искусства» и резко критиковал неоклассицистские и экспрессионистские тенденции музыки XX века как чуждые советской музыке. Видимо, этим можно объяснить его отношение к музыке Шостаковича в те годы. «Разве Вы не видите как его музыка мучительно беспросветна?» – говорил он Л.Н. Раабену<sup>2</sup>.

Прошли годы, прежде чем Келдыш сумел осознать в полной мере, какая глубина и этический пафос скрываются за тем, что казалось ему «мучительной беспросветностью». И с присущей ему честностью признался в этом тому же Л.Н. Раабену: «Да, я был неправ. Шостакович великий симфонист, классик XX века»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Фейнберг Е.Л. О Юрии Всеволодовиче Келдыше // Келдышевский сборник. С. 24.

<sup>2</sup> Раабен Л.Н. Ю.В. Келдыш в моей жизни // Там же. С. 28.

<sup>3</sup> Там же.



В том же 1928 году появляются первые «пролеткультовские» статьи, в том числе и первая научная статья об опере «Женитьба» Мусоргского. В научной биографии Келдыша эта статья значима и потому, что указывала на вектор его научных интересов, где Мусоргский оказался одной из центральных фигур. С этой статьи начинался путь выдающегося исследователя истории русской музыки – путь не простой, как не проста была и судьба самой исторической науки в СССР.

Глубокое и научно-корректное погружение в исторический материал помогало освободиться от ложных концепций, открывая глаза ученому на истинные ценности истории. «Я тугодум», – часто говорил о себе Келдыш, по словам Е.М. Левашева. Это качество, действительно присущее мыслительному процессу Келдыша, не способствовало заразной эмоциональности его лекций и выступлений. Но оно оказалось незаменимым в его научной методологии – в той основательности, фундаментальности, фактологической точности, которые отличают его труды.

Идейно-социологические увлечения молодости не помешали, однако, Юрию Всеволодовичу стать одним из основателей отечественного исторического музыковедения. У него были замечательные учителя, которые в разных областях музыковедческой науки формировали облик Келдыша-ученого. М.В. Иванов-Борецкий – руководитель его диплома и позднее кандидатской диссертации – с первых дней приучал своего ученика к необходимости детального изучения фактологического материала, внимания к подлиннику. Н.С. Жилиев, в классе которого Келдыш проходил курс музыкального анализа, обращал его внимание на индивидуальные особенности стиля того или иного композитора. Среди его учителей были также Г.Л. Катугар, Г.Э. Конюс, К.А. Кузнецов. Таким образом, профессиональные и этические традиции русских музыкантов-классиков передавались непосредственно из рук в руки. И, как показало время, – в надежные руки. На таком основательном фундаменте, заложенном еще в студенческие годы, оформлялась собственная научная методология Келдыша.

Три главных принципа этой методологии указывает Е.М. Левашев. Это объективность, основанная на максимальном приближении к предмету исследования, выявление особенностей его смыслового наполнения; фундаментальность – создание для любого научного труда прежде всего прочного фактологического фундамента; энциклопедичность, понимаемая как широта кругозора, охват множества явлений культуры, в контексте которой рождалось произведение и формировался облик композитора<sup>1</sup>. Яркое свидетельство тому – монография

<sup>1</sup> Левашев Е.М. Методология истории музыки. С. 35–36.

«Рахманинов и его время», вторую часть которой он так и не успел закончить.

Стоит сказать и о методах работы Келдыша. Он предпочитал сам лично «прикоснуться» к материалу, не доверяя никому даже самой технической «черновой» работы, досконально изучал документы в библиотеках и архивах, добываясь максимальной достоверности, переписывал тексты по несколько раз, если была в этом необходимость, но сам правил корректуры, исправлял ошибки небрежной перепечатки, никогда не прибегая к помощи своих аспирантов, учеников, младших коллег.

В истории русской музыки у Келдыша, опять-таки очень рано, определились приоритеты: творчество Мусоргского, Чайковского, Рахманинова. Но именно Рахманинов был первым среди равных. И надо же – как распорядилась судьба: именно о Рахманинове написана последняя в жизни Келдыша статья «Последнее произведение Рахманинова», опубликованная в книге, посвященной 120-летию со дня рождения композитора<sup>1</sup>.

От классики XIX века мысль исследователя углубляется в изучение более древних пластов русской музыкальной культуры. История русской музыки в его трудах предстает как единый, динамичный в своем развитии процесс.

Она раскрывалась Келдышем не только в вершинных ее достижениях, но и в явлениях, способствовавших рождению этих достижений (творчестве композиторов «второго ряда» – Глиэра, Катуара, Черепнина, Штейнберга, Гнесина, Ребикова), создавая контекст, который можно назвать «полем культуры»<sup>2</sup>.

На рубеже XIX и XX веков названные выше композиторы оказывались связующим звеном между русской классикой и XX веком. Не случайно глава, написанная Келдышем для X тома «Истории русской музыки», называется «Между традицией и модерном».

Келдыш одним из первых, а часто первым, открывал для науки и исполнительской практики малоисследованные, а часто и вообще неисследованные области музыкальной истории. В единолично написанном им первом томе десятитомной «Истории русской музыки» – «Древняя Русь. XI–XVII века» – эти периоды предстают и как звенья общей истории, и как ее стадии, обладающие собственными закономерностями.

<sup>1</sup> Келдыш Ю. Последнее произведение Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). М., 1995. С. 8–30.

<sup>2</sup> Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, Е.М. Левашев, С.К. Лаценко и др. История русской музыки: в 10 т. Т. 10-Б: 1890–1917-е годы. М., 2004.

Активное участие в международных семинарах по древнеславянской и византийской музыке преследовало и существенную для русского исторического музыковедения цель. Известный американский медиевист М. Велимирович вспоминает слова Келдыша, сказанные в докладе на конгрессе в Зальцбурге (1964): «Пришло время, когда следует покончить с изолированным изучением русской музыки и начать рассматривать ее как неотъемлемую часть европейской культуры»<sup>1</sup>. Это была одна из методологических установок ученого. Напомню, в частности, ряд его статей о ренессансных тенденциях в русской музыке XVI–XVII веков<sup>2</sup>.

В этом вопросе – «Русская музыка и Запад» – он сохранял свойственную ему научную объективность. Помню, как-то в одном случайном разговоре о гениальности русских композиторов XIX века Келдыш, до того молчавший, вдруг улыбнулся и как-то тихо, даже, я бы сказала, застенчиво сказал: «А в Европе уже были Моцарт и Бетховен», слегка остудив безудержный патриотический энтузиазм собеседников.

Ю.В. Келдыш внимательно следил за всем, что происходило в современной музыке. Как и весь исторический процесс, явления современности осмысливались им в соответствии с собственными эстетическими пристрастиями. И здесь он оставался верен себе. Не боялся признаться в неприятии многих радикальных опусов. Если ошибался, то открыто признавался в этом. И, тем не менее, даже в тех случаях, когда он не мог не признать художественную ценность лучших сочинений XX века как музыкант-профессионал, свою любовь, свои эстетические пристрастия он отдавал, как представляется, музыке, основанной на классической эстетике.

Не меньшее значение для отечественной музыкальной культуры имели многообразные формы научных инициатив Келдыша. Под его руководством была создана серия «Памятники русского музыкального искусства». В опубликованных одиннадцати выпусках «Памятников» (1972–1997) Келдыш выступал чаще всего как редактор, но в одном томе – и как автор статей (например в томе, посвященном публикации оперы Е.И. Фомина «Ямщики на подставе»)<sup>3</sup>. Издание серии «Памятников»

<sup>1</sup> Велимирович М. Мои воспоминания о Юрии Келдыше // Келдышевский сборник (№ 2). С. 31.

<sup>2</sup> Келдыш Ю. В. Древняя Русь. XI–XVII века // История русской музыки. Т. 1. М., 1983.

<sup>3</sup> Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6: Е.И. Фомин. Ямщики на подставе (Игрище невзначай). Опера. Партитура / Публикация и переложение для фортепиано И.М. Ветлицыной; исследование Ю.В. Келдыша и И.М. Ветлицыной. М., 1977.

открыло путь к сценической жизни произведений русских композиторов XVIII века.

Ю.В. Келдыш был главным редактором двух капитальных трудов – «Истории музыки народов СССР» и десятитомной «Истории русской музыки». С его именем связано издание первой в нашей стране шеститомной «Музыкальной энциклопедии», в которой им написано свыше 60 статей. Под его редакцией и с его вступительными статьями вышел ряд мемориальных сборников, посвященных деятелям русской музыки в разных ее областях.

Строгая академичность, присущая научным трудам Келдыша, не заглушила в нем, однако, темперамент публициста. В этом виде деятельности он придерживался тех же принципов, что и в научных трудах. «Строгий научный анализ, детально взвешивающий все достоинства и недостатки произведений, отнюдь не противоречит боевой публицистичности тона», – так он сформулировал кредо критика на совещании в Союзе композиторов СССР, посвященном музыкальной критике (1957)<sup>1</sup>. Этим принципом он придерживался и в годы руководства журналом «Советская музыка» (1957–1960). «Боевая публицистичность», о которой пишет автор, невольно вызывает в памяти действительно боевой тон его статей молодых лет.

Была еще одна сфера его деятельности, которую можно назвать научно-организационной. В 1950–1957 годы Келдыш – заместитель директора Ленинградской консерватории и директор ЛГИТМИК'а. В 1957–1960-х годах – главный редактор журнала «Советская музыка». В 1977–1985 годах – секретарь по музыкознанию Союза композиторов СССР. И в эти же годы (1960–1974) – заведующий сектором истории музыки народов СССР Института истории искусств (ныне – Государственный институт искусствознания). Как ему удавалось совмещать все это множество сфер деятельности и везде оставаться верным себе – своей основательности, чувству ответственности, устойчивости своих принципов?

Трудоспособность Келдыша поистине поразительна. Он был трудолюбивым в самом прямом смысле этого понятия. Иначе чем объяснить, как при огромном объеме работы он успевал следить за всем, что происходило в стране, следить за новинками культурной жизни, не пропускать интересных концертов, по тем или иным причинам привлечших его внимание.

И как при всей присущей ему скромности неизменно сохранять чувство достоинства в общении с самыми высокими государственными чиновниками?

<sup>1</sup> Келдыш Ю.В. За боевую принципиальную критику // Келдыш Ю.В. Критика и журналистика. Избранные статьи. М. 1963. С. 9.

Выступая на одном из съездов Союза композиторов СССР, И.В. Нестьев назвал произволом стремление Т.Н. Хренникова воспрепятствовать изданию четвертого тома «Истории музыки народов СССР», где содержались критические замечания в адрес его оперы «В бурю». На попытку Хренникова опровергнуть это заявление немедленно откликнулся Келдыш. С трибуны съезда он сказал лишь одну фразу: «Израиль Владимирович прав». Напомню, что в эти годы Келдыш был секретарем Союза композиторов по музыкознанию, то есть фактически служащим учреждения, которое возглавлял Хренников. В другом случае он отреагировал на критику в свой адрес иначе. На коллегии Министерства культуры СССР, где отчитывался Институт искусствознания, министр культуры Е.А. Фурцева в недопустимо бестактной форме вдруг прервала выступавшего Келдыша. Он побледнел, но промолчал и, как только Фурцева замолчала, внешне спокойно продолжил свое выступление. Однако, выходя из министерства, сказал: «Ноги моей в этом учреждении больше не будет». И свое слово сдержал, по крайней мере, насколько мне известно, пока там властвовала Фурцева.

Признавая известную ограниченность некоторых эстетических позиций, которые очевидны в его оценке авангардных стремлений современных композиторов, невозможно не признать основополагающее значение и безусловную ценность его вклада в отечественное историческое музыкознание. В этом смысле можно говорить о научной школе Келдыша, которая получила подтверждение и развитие в его учениках. Среди них такие имена, уже заслужившие авторитет и признание в своей области, как доктора наук А.И. Кандинский, А.Н. Сохор, Е.М. Левашев, Т.Ф. Владышевская, кандидаты искусствоведения П.В. Аравин, С.Г. Зверева, публицисты и критики Ю.С. Корев (многолетний главный редактор журнала «Советская музыка», ныне «Музыкальная академия», публицист и критик), Е.А. Добрынина. К его школе относятся также ученики их учеников и несколько поколений студентов, слушавших его лекции и изучающих историю русской музыки по его трудам.

Большая часть научной жизни Юрия Всеволодовича была связана с Государственным институтом искусствознания. 14 лет из них он руководил сектором истории музыки народов СССР (в дальнейшем сектором музыки). Это был один из самых лучших и продуктивных периодов в истории сектора. В эти годы в его состав вошли новые сотрудники (И.В. Нестьев, М.Д. Сабина, Г.Л. Головинский и другие), значительно расширился тематический диапазон научных работ. Благодаря Келдышу удалось издать книгу Н. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (1965), к которой Юрий Всеволодович написал вступительную статью, им были

поддержаны работы М.В. Бразникова. Именно в период руководства Келдыша сектором был задуман и осуществлен ряд фундаментальных трудов – упоминавшаяся «История музыки народов СССР» в пяти томах, а также пятитомная «Музыка XX века», где Келдыш был членом редакционной коллегии. Делом его последних лет жизни стала подготовка к изданию десяти томной «Истории русской музыки» (где Келдыш был не только главным реактором, но и единоличным автором первого тома и 27 глав в других томах). К сожалению, он не дождался выхода в свет всего издания, которому отдал столько сил.

Под руководством Юрия Всеволодовича сектор музыки стал одним из центров музыковедческой научной мысли. Значение, которое имело и руководство Келдыша и вообще его присутствие, не ограничивалось лишь личным авторитетом и активной научной деятельностью. Интеллигентность, устойчивость этических принципов в отношении к своей профессии и коллегам, усвоенные им и от семьи, и от своих учителей, создавали особую, способствующую успешной работе коллектива атмосферу. Не уступая в профессиональной требовательности в существенных для научной проблематики вопросах, он был терпим к чужому мнению, был готов выслушать любое возражение при обсуждении собственных работ.

Келдыш ни на секунду не давал почувствовать коллегам, даже самым молодым, свою значимость, сохраняя неизменно такт, доброжелательность, простоту обращения. При внешней серьезности он готов был засмеяться удачной шутке, выслушать остроумный анекдот и сам его рассказать. В нем была и некая старомодная галантность, и своего рода наивность (о чем пишет Е.М. Левашев в упомянутой статье), свидетельствующие о сохранившейся неведомо как чистоте внутренних помыслов, и это при всех зигзагах его профессиональной жизни.

Юрий Всеволодович Келдыш был обременен множеством научных званий, правительственных наград: доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель наук Российской Федерации, лауреат Государственной премии РФ, член-корреспондент Британской академии. Но это – лишь внешние знаки, подтверждающие научный авторитет и признание Келдыша в стране и за рубежом. Главное же – его труды – книги, учебники, которые до сих пор являются источником знаний о русской музыке, русской музыкальной культуре во всем ее богатстве. Признавая это, можно с полным правом назвать Юрия Всеволодовича Келдыша одним из основоположников научной истории русской музыкальной культуры.

## МНОГОГРАННОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО ДАРА Израиль Владимирович Нестьев (1911–1993)

С именем Израиля Владимировича Нестьева связаны самые разные области отечественной музыковедческой науки. Он известен как один из наиболее талантливых ученых-историков. Как яркий музыкальный публицист. Как педагог, профессор Московской консерватории, воспитавший не одно поколение музыковедов, многие из которых давно уже стали кандидатами наук, а некоторые – и докторами. Его усилиями – опытного редактора и составителя – подготовлен ряд мемуарных и музыкально-исторических сборников. Энергия, чувство гражданской ответственности влекли его к музыкально-общественной деятельности. Нестьев активно участвовал в жизни Союза композиторов СССР и РСФСР, в том числе и как член их руководящих органов, в течение пяти лет был заместителем главного редактора журнала «Советская музыка» (с 1992 года – «Музыкальная академия») и оставался членом редколлгии до конца жизни. Приглашенный в 1960 году в Институт истории искусств (ныне – Государственный институт искусствознания), Нестьев почти 20 лет руководил сектором музыки.

Через многообразие форм деятельности раскрывается не только музыкальный талант, но и натура живая, умеющая радоваться жизни, ценить полноту ее проявлений. Отсюда его лыжные марафоны, многодневные походы по Подмоскovie, постоянная готовность узнать новые регионы, страны, города. Он с интересом вглядывался в окружающий его мир, эмоционально переживая многообразные впечатления, им вызываемые, и рационально их осмысливая. Жизнь со своей стороны давала для этого богатейший материал.

Нестьев относился к тому поколению отечественных музыковедов, которые получили образование, воспитывались в годы советской власти.

Поколению, которое прошло вместе со страной весь ее путь – от формирования советской государственности до ее окончательного разрушения. Он пережил периоды романтической революционной эйфории, веры в ценность и истинность коммунистических идеологем – и драматические 1930-е годы, поселившие разъедающие душу сомнения в их истинности. Он на собственном опыте познал героизм и трагедию Отечественной войны, которой отдал четыре года фронтовой жизни. Застал «оттепель» 1960-х и первые годы радикальной перестройки, разрушившей в одночасье устойчивый, казалось, строй, систему представлений экономических, нравственно-этических и эстетических. Он успел пожалеть о некоторых своих высказываниях прошлых лет, ибо, как и многие другие, далеко не всегда мог противостоять давлению идеологического пресса.

Однако жизненные перипетии, которыми изобиловала его судьба, не уменьшают значения вклада, внесенного Израилем Владимировичем в музыкально-историческую науку – науку, которую он сам же со своими коллегами в эти годы создавал. В процессе профессионального становления ему удалось, при всей активности натуры, избежать крайностей радикализма – и рапповского и асмовского, хотя к эстетике последнего он по своим вкусам был близок. Природная музыкальность, чуткое ощущение потребностей культуры XX века направляли усилия молодого ученого к современности. Не случайно героем его первой монографии стал Прокофьев, лишь в 1933 году вернувшийся в Советский Союз и привнесший в его музыкальную реальность будоражащую остроту западного музыкального мира. Прокофьевская тема на протяжении десятилетий пунктиром проходит через его труды и завершается мощным аккордом – первой и до сих пор единственной в отечественном музыкознании капитальной монографией «Жизнь Сергея Прокофьева» (1973).

Не случайно и все последующие работы Нестьева посвящены XX веку. Здесь диапазон его профессиональных интересов впечатляет. Пуччини и Барток, Яначек и Эйслер, Вайль – Брехт и Дягилев, современная опера и массовая песня. Уникальная в этом ряду первая и единственная в рамках академического музыкознания книга «Звезды русской эстрады», посвященная трем русским певицам, эстрадным кумирам первых десятилетий XX века. Любовь к музыке во всех ее проявлениях – стилевых и жанровых, живость слухового и эмоционального восприятия привлекали его внимание, одного из немногих серьезных ученых академического профиля, к музыке быта. Музыка быта 1920–1930-х годов посвящена одна из лучших глав последней, пока неизданной книги Нестьева («Третий пласт»).

Интерес к тому, что можно назвать «музыкальной повседневностью», которой не уделялось внимания в академических трудах, вдохновлен,



думается, влиянием журналистского творческого дарования Нестьева. Журналистский дар помогал избежать излишеств сухого рационализма, нередко присутствующего в научных трудах, способствовал формированию такого стиля изложения, благодаря которому его даже чисто музыкаведческие труды оказывались доступными и не специалистам. Талант же серьезного исследователя углублял броскую публицистичность его лучших критических статей, внося в них научную основательность.

Круг интересов Нестьева простирался далеко за пределы музыкального искусства. С юношеских лет увлекался кино – и не пропускал ни одной кинематографической новинки. Этому увлечению не изменил до конца жизни. И в любом городе, любой стране первым делом знакомился с киноафишей, посвящал кино первый же свободный вечер. Следил за театральными премьерями. Был одним из первых читателей новых книг и журналов, поступавших в библиотеку Союза композиторов. Знакомился с трудами разных областей науки, стремился быть в курсе того, что делается в научном мире. На столе его кабинета громоздились книги, журналы, сборники на разные темы и на разных языках. Он успевал участвовать во многих научных конференциях института и честно высиживал их, доставая время от времени из кармана маленький (почему-то всегда маленький!) листочек, чтобы мельчайшим почерком записать привлекшее его внимание высказывание или факт.

Он неоднократно выступал на зарубежных симпозиумах и конференциях, после чего профессиональные контакты часто перерастали в многолетние дружеские связи с зарубежными коллегами. Диапазон знаний и интересов Израйля Владимировича, способность осмысливать музыкальное явление в контексте других художественных реалий отчетливо осознавались его коллегами. Именно ему, как правило, поручались вступительные и заключительные обобщающие главы многотомных коллективных трудов – таких как «История музыки народов СССР», «Музыка XX века» и др.

Поражающей работоспособности Нестьева способствовал счастливый дар писать, читать, редактировать в любых условиях, моментально отключаясь от окружающего. Эта способность – знак истинного журналистского профессионализма – в немалой степени оттачивалась опытом работы в непредсказуемых условиях фронтовой газеты.

И.В. Нестьев неоднократно говорил, что по складу своего характера он не способен ничем и никем руководить. Мы, сотрудники сектора музыки Института искусствознания, с большим трудом уговорили его возглавить сектор после того, как Ю.В. Келдыш был избран секретарем Союза композиторов СССР. И убедились, что Израиль Владимирович явно себя

недооценивал. Ибо на этом посту он обнаружил самые, может быть, существенные для руководителя творческого коллектива качества.

Или такова особенность воспитания этого поколения ученых, или нам просто повезло. Но ни Ю.В. Келдыш, ни О.Е. Левашева, ни И.В. Нестьев – старейшины и руководители нашего сектора – ни разу не дали нам возможность почувствовать дистанцию между ними, уже известными учеными, имена и труды которых знали не только в нашей стране, но и за рубежом – и их бывшими учениками, молодыми учеными, только вступающими в активную научную жизнь. Стиль взаимного уважения, ровного отношения ко всем членам сектора, терпимость, способность понять чужую точку зрения, даже если она отличается от собственной при твердом отстаивании своих принципиальных позиций – такой стиль руководства сектором, заданный Ю.В. Келдышем, успешно был продолжен И.В. Нестьевым. Годы его руководства – годы комфортной для взаимоотношений сотрудников и научного труда атмосферы, замутить которую не могли даже возникавшие, достаточно острые дискуссии по разным проблемам музыкального искусства.

*Музыкальная академия. 2001, № 3 (с сокращениями)*

О МАРИНЕ – КАКОЙ Я ЕЕ ЗНАЛА  
МАРИНА ДМИТРИЕВНА САБИНИНА  
(1917–2000)

Вхождение Марины Сабининой в музыкальную жизнь было отмечено почетным актом – имя выпускницы Московской консерватории высечено золотыми буквами на мраморной доске у Малого зала наряду с именами классиков русской музыки и другими отличившимися студентами уже советского периода. Тем самым ей был дан аванс – и своей последующей деятельностью она этот аванс оплатила сполна.

Задолго до знакомства с Мариной Сабининой сочетание ее имени и фамилии вызывало у меня определенные ассоциации. Имя – с изысканной женственностью, фамилия – с интеллигентностью. Первая же встреча убедила, что ассоциации были не столь уж случайными, а дальнейшие контакты – в Союзе композиторов, журнале «Советская музыка», Институте истории искусств (теперь – Государственном институте искусствознания), где мы проработали бок о бок сорок лет, открыли мне секрет ее притягательности и той ауры, который придавал блеск и ее личности, и ее научной деятельности. Это – особое качество таланта, формы его реализации, присущее далеко не всем даже гениально одаренным людям. Или – свойство самой личности, бросающее свой отблеск на профессиональный талант.

Жизнь Марины сложилась так, что помогала разносторонне формироваться ее характеру и интересам. Отец, основатель научной школы физиологии растений, Д.А. Сабинин, трагически погибший в годы гонения на генетику, возил с собой дочь в экспедиции по стране – так она узнавала и познавала природу разных регионов, научилась разбираться в растениях, цветах, породах птиц. Эта любовь сохранилась в ней до конца жизни – она никогда не могла пройти равнодушно мимо фактов варварского обращения с природой.

Трудный быт военной Сибири в годы эвакуации привил навыки, необходимые в обыденной жизни. Она легко и как-то радостно справлялась с топкой печей – искусство, которому я искренне завидовала, бывая с ней в Доме творчества «Руза». Была прекрасной кулинаркой – друзьям всерьез говорила, что критику ее кулинарных способностей переживает острее, чем замечания в адрес музыковедческих работ. Умелой рукодельницей, искусством вязания обновляя свой гардероб и заполняя часы отдыха. С детства приученная к спорту, регулярно с группой друзей совершала пешие и лодочные походы по Подмосковию, а обитателей Рузы поражала многокилометровыми, многочасовыми лыжными загулами.

Незаурядность ее внешнего облика по-своему отмечена друзьями. И.В. Нестьев полушутливо называл ее графией, намекая на присущие ей черты аристократизма. М.С. Друскин же – не иначе как «Маринет», выказывая иностранным нюансом ее имени не только свою симпатию, но и выделяя среди других знакомых женщин. Она была открыта возможностям, соблазнам окружающей ее жизни, свободно и непринужденно на них откликающимся.

Может быть, именно этими качествами ее личности объясняется неожиданный для многих и огорчительный для ее научного руководителя Р.И. Грубера отход на длительный период от академической научной работы.

Диссертацию Сабинаина защитила только через многие годы после окончания аспирантуры, уже работая в Институте истории искусств. Зато увлеклась музыкально-общественной работой в Союзе композиторов, в том числе и не связанной непосредственно с творчеством. Ее имя, может быть, еще не забыли жильцы московских коммуналок, которым она как депутат райсовета помогла решить квартирные вопросы.

Главным же увлечением тех лет стала журналистика. Это призвание сразу же угадал в ней Г.Н. Хубов, главный редактор журнала «Советская музыка» в 1952–1957 годах. Он оценил в молодом музыковедке и легкость пера, и быстроту реакции, и творческую активность мысли, и смелость критических высказываний. Пять лет, которые Сабинаина проработала в журнале, можно назвать первым звездным периодом ее профессиональной жизни. Именно в эти годы был ею завоеван высокий авторитет, ее имя становится широко известным. Статьи ее печатались каждый год в нескольких номерах, иногда по две-три в номере.

В первый же год отчетливо проявились ее «бойцовские» качества – умение отстаивать свои убеждения, не оглядываясь на самые высокие авторитеты. Яркий пример – опубликованное в 1953 году (в № 10) «Открытое

письмо Шостаковичу», с которым она полемизирует, отстаивая свою мысль о возможности создать достойный оперный спектакль (на примере оперы Г. Крейтнера «В грозный год») даже на основе посредственной по своим художественным достоинствам музыки. На моей памяти это единственный пример профессиональной дискуссии в печати с мэтром советской музыки, что, однако, не помешало ей в дальнейшем сохранить с Шостаковичем дружеские отношения, – фотография его с дарственной надписью висела у Марины рядом с фотографией Прокофьева. Последним значимым поступком ее штатной журналистской деятельности был демонстративный уход из журнала вместе с Г. Хубовым, снятым партийными органами за «неправильную политическую линию».

Ясность эстетической позиции, смелость в освещении самых рискованных с официальной точки зрения тем, противостояние догматическим установкам сохранились у Марины до конца жизни. Этим в большой мере объясняется успех семинара по критике, которым она руководила в Московской консерватории, создав свой собственный курс и методику.

В 1950–1960-е годы Сабинину узнают многие слушатели Университета культуры, который она возглавляла вместе с Г.Л. Головинским. В общении со студентами и профессорами Литературного института, куда ее пригласили для чтения лекций о музыке, расширяется круг ее знакомств. Среди ее друзей, почитателей и поклонников появляются известные литературоведы, театроведы, драматурги, поэты.

Однако место в музыковедческой науке, в полной мере достойное ее дарования, она заняла только с момента прихода в Институт истории искусств в 1960 году.

Аспирантский долг – кандидатскую диссертацию – Марина оплатила быстро. В 1963 году выходит ее монография «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева». Ею сразу же определилось несколько направлений научных интересов – Прокофьев, музыкальный театр вообще. Чуть позже другим героем ее научных изысканий станет Шостакович, а к концу жизни – Мусоргский.

Монография о «Семене Котко» – первое и на сегодняшний день единственное исследование, посвященное опере, вокруг которой с 1940-х годов скрещивались в острой дискуссии противники и сторонники нового подхода к феномену оперного жанра. Спор о «Семене Котко» был и спором о путях дальнейшего развития советской оперы.

После премьеры 1940 года опера Прокофьева почти тут же исчезла из театрального репертуара и прозвучала лишь после смерти автора и только в концертном исполнении (ВТО, конец 1950-х годов). Можно поэтому утверждать, что книга Сабининой как бы подвела итог

дискуссии 1940 года, обосновав особое место оперы как «гениально-смелого опыта создания современной народно-бытовой реалистической драмы»<sup>1</sup>.

Именно в этой книге Сабина в впервые сформулировала новую и плодотворную для современной оперной эстетики идею: «Новизна прокофьевского музыкального театра, – пишет она, – заключается в том, прежде всего, что это театр к о м п о з и т о р а - р е ж и с с е р а (разрядка автора. – *Н. Ш.*)<sup>2</sup>. Единичные следы воздействия идеологического климата эпохи, которому невозможно было сопротивляться, не снижают значения первой ее книги для современных исследователей творчества Прокофьева.

К своей главной книге – «Шостакович-симфонист. Эстетика, драматургия, стиль» – она шла долго. В огромном потоке литературы о Шостаковиче монография Сабининой не потерялась, внося свой весомый вклад в симфоническую шостаковичану. Новым было уже то, что симфонизм Шостаковича рассматривался как некий целостный пласт его творчества. Такой подход открывал ряд возможностей, которыми Сабина блестяще воспользовалась.

Оказалось возможным наглядно проследить эволюцию, прожитую композитором, – эволюцию стиля, эстетики, мировоззрения, более отчетливо выявить связь композитора с основными художественными тенденциями своего времени (в Советском Союзе и за рубежом), избирательность в отношении к ним. Шостакович и русская классика, Шостакович и западная музыка (классическая и современная), Шостакович и литература, театр, кино – эти аналогии, параллели пронизывают книгу. Не уходя от сложных вопросов (проблема эклектизма стиля, например), Сабина сказала свое слово о великом композиторе, включившись тем самым в дискуссию о нем, которая не утихает до настоящего времени.

Последняя книга Сабининой «Модест Петрович Мусоргский» написана совместно с Г.Л. Головинским<sup>3</sup>. Здесь ей принадлежат главы об операх Мусоргского. Однако особо хотелось бы отметить написанный ею раздел в заключении, посвященный судьбам наследия – в первую очередь оперного – Мусоргского. Их жизни во времени, их сценической судьбе, анализу разных их редакций и режиссерских интерпретаций.

<sup>1</sup> Сабина М.Д. «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М. 1963. С. 290.

<sup>2</sup> Там же. С. 266.

<sup>3</sup> Головинский Г.Л., Сабина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. М., 1998.

Не случайно в коллективной монографии Сабинина избрала объектом исследования оперное наследие Мусоргского. Музыкальный театр на протяжении всей жизни привлекал ее внимание, уступая первенство только Прокофьеву и Шостаковичу. Упомянувшееся выше «Открытое письмо Шостаковичу» было спровоцировано именно оперным произведением, опере была посвящена первая капитальная монография. И в дальнейшем появлялись статьи об оперных спектаклях в разных изданиях. Ряд лет Сабинина входила в Художественный совет Большого театра.

Роль музыки в театральном действе заинтересовала Сабинину не только в связи с оперой. В 1980-е годы все более отчетливо заявляет о себе новая тенденция в драматическом театре: музыка в нем – прежде всего у таких режиссеров, как Ю. Любимов, – становится одним из определяющих компонентов спектакля. Живой ум Сабининой сразу же откликнулся на возникший новый аспект темы «музыка и театр». Капитально, с теоретических и эстетических позиций она на огромном фактическом материале исследует новую функцию музыки в книге «К проблеме взаимодействия музыкального и драматического театра в XX веке». Книгу пронизывает мысль о спектакле как художественной целостности, все компоненты которого (они названы и подробно анализируются) подчинены выявлению основной идеи произведения.

Высоко оцененная и музыковедами и театроведами, книга была включена в план издательства «Советский композитор». Однако неожиданно, без всяких к тому оснований, приведя надуманные и неуклюжие аргументы, руководство издательства возвратило рукопись автору. Видимо, оно было слишком напугано именами таких персон non grata для властей, как Вс. Мейерхольд и Ю. Любимов, чьи спектакли по праву привлекли особое внимание автора.

После этой оскорбительной акции Марина по разным причинам так и не вернулась к книге, над которой работала с огромным увлечением. За эти годы часть фактического материала устарела – некоторые спектакли сошли со сцены, возникли новые тенденции. Основные же теоретические идеи автора в той или иной степени тиражируются в других работах – Сабинина не делала тайны из своих замыслов, охотно делилась идеями, давала возможность знакомиться с фрагментами своей работы и аспирантам и некоторым коллегам. Мы, ее коллеги, сочли своим долгом добиться публикации этой книги, проведя небольшую деликатную редактуру (книга была издана в 2003 году).

Отсутствие профессиональной замкнутости, готовность к контактам и у нас в стране и за рубежом (чему помогало знание иностранных языков),

позволяло Марине легко сходитья с людьми, что показали, в частности, ее фольклорные экспедиции. Она быстро заводила новых друзей, привлекая их естественностью и простотой формы общения, что особенно впечатляло на фоне неординарности ее личности. Для своих аспирантов она становилась и учителем, и старшим другом, которому поверялись любимые тайны, и объектом восхищения.

Марина знала себе цену. Может быть, поэтому она позволяла себе моментами быть высокомерной, выстраивая дистанцию между собой и тем, кто был ей не очень симпатичен. Была внутренне уверенной в своем праве на особое признание. Могла обидеть человека, открыто высказывая свое мнение о нем. Но никогда мелочной, никогда унижающей свое достоинство двоемыслием, заушательской критикой. Никогда не уступала в тех вопросах – профессиональных, нравственных, – которые считала для себя принципиальными.

Болезнь скрутила Марину раньше, чем можно было бы ожидать. Но в памяти ее друзей и коллег, особенно тех, кто знал ее и в 1950–1980-е годы, она останется как одна из самых ярких представителей нашей музыковедческой науки.

*Музыкальная академия. 2001 № 3 (с сокращениями)*



## МУЗЫКА БЫЛА СМЫСЛОМ ЕГО ЖИЗНИ ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ ГОЛОВИНСКИЙ (1923–2003)

Смена поколений – и в жизни и в науке – процесс неизбежный, но всегда болезненный. За поколением «ровесников Октября» уходит поколение 1920-х годов – друзья, спутники жизни на протяжении полувека, оставляя светлые воспоминания, затуманенные горечью утраты. Именно полвека назад судьба связала меня с Григорием Львовичем Головинским – и личной дружбой, и профессиональным общением.

В консерватории мы учились на разных факультетах – он на теоретическом, я на фортепианном. Наши контакты были случайными и мимолетными. Ближе познакомились и подружились лишь через несколько лет, по окончании консерватории.

В 1960 году руководство Союза композиторов включило меня в состав участников Выездного Секретариата по Средней Азии.

Я не была членом Союза и оказалась в обстановке мне до того незнакомой, в окружении людей, которых знала лишь по именам. И именно здесь я впервые сумела оценить дружескую поддержку человека, мне, в сущности, мало знакомого. А при совместной работе над монографией о С.А. Баласаняне – достойного ученика В.А. Цуккермана.

Смыслом его жизни была музыка. Не только как феномен высокого искусства, но и как объект научного исследования, открывающего путь к познанию механизма ее воздействия. Однако путь в науку для Головинского не был усыпан розами.

Дорогами войны юноша с тремя товарищами пробирался из занятого немцами Житомира, долго скитался по стране, пока не удалось добраться до города Фрунзе. В 1945 году – Москва с ее послевоенным голодным бытом, музыкальное училище при консерватории и, наконец, консерватория.

Несмотря на то, что отличник и сталинский стипендиат теоретико-композиторского факультета Головинский был рекомендован в аспирантуру без экзаменов (так называемое, целевое место), ректор Московской консерватории А.В. Свешников целевого места не утвердил – шел 1952 год, печально известный своим антисемитским беспределом.

Головинского отказ ректора не остановил – он и тогда умел любое дело доводить до конца. Он блестяще сдал экзамены в аспирантуру на общих основаниях, лишив приемную комиссию права на отказ. Однако путь в ассистентуру к любимому профессору В.А. Цуккерману был наглухо закрыт.

Отдаться полностью науке Головинский смог только с 1967 года – в Институте истории искусств (ныне – Институт искусствознания), куда был приглашен заведующим сектором музыки Ю.В. Келдышем в качестве ответственного секретаря многотомного издания «История музыки народов СССР».

Выбор Келдыша оказался точным. Организаторским и редакторским способностям Григория Львовича этот труд обязан своим завершением. Последний, VII том, который подвел итог 70-летней истории советской музыки, был создан под его редакцией<sup>1</sup>.

В институте, где Григорий Львович работал до последних дней, написаны все его книги и многие статьи. Каждая из них знаменовала не только заметный вклад в науку, но и профессиональный рост автора. Так, первая книга «Камерные ансамбли Бородина» (1972) посвящена одному из жанров в творчестве этого композитора. Вторая – «Композитор и фольклор» (1981) – охватывает уже значительно более широкий круг не только теоретической, но и общекультурной проблематики: сравнение фольклора и композиторского творчества как двух типов мышления, эволюцию их взаимоотношений от XIX века к XX. Впервые в этой работе Головинский обращается к опыту зарубежных композиторов (Стравинского, Бартока, Дебюсси) в контексте заявленной темы. И в каждом из очерков, посвященных композиторам столь различных индивидуальностей, теоретический анализ фольклорных корней творчества убеждает глубиной погружения в ту или иную культуру, чутким «слышанием» музыки.

Тема «композитор и фольклор» продолжена в книге «Мусоргский и фольклор» (1994), где намечены некоторые идеи, впоследствии реализованные в фундаментальной монографии «Модест Петрович Мусоргский» (1998), написанной совместно с М.Д. Сабининой, а также в ряде статей.

<sup>1</sup> История музыки народов СССР. Т. 7. Кн. 1–2 (1978–1987) / Отв. ред. Г.Л. Головинский. М., 1997.

В монографии о Мусоргском исследовательский метод Головинского обогащается новыми чертами: не поступаясь детальностью и точностью теоретического анализа, ученый значительное место уделяет культурному контексту эпохи – в частности, эстетике «кучкизма», осмыслению самого этого феномена, его эволюции по мере того, как члены «Могучей кучки» обретают зрелость. Его все больше начинает интересовать механизм воздействия психологических особенностей личности композитора на его творческий процесс. Этой теме посвящен один из разделов монографии, опубликованный в виде статьи в альманахе «Мир искусств» («Личность композитора и его творческий метод»). Более подробно взаимосвязь личности композитора с его творчеством анализируется в последней книге «Мусоргский и Чайковский. Опыт сравнительной характеристики» (2001).

Для тех, кто знал Головинского-теоретика, неожиданной оказалась вступительная статья к VII тому «Истории музыки народов СССР» («Государство и общество в преддверии кардинальных перемен»), посвященная острым проблемам отечественной политической и культурной жизни. Но для него интерес к окружающей жизни, процессам, в ней происходящим, не был случайным. Его, например, живо интересовало и музыкальное и социальное звучание творчества бардов 1960-х годов. Со многими из них он был знаком лично, не раз участвовал в строго законспирированных тогда подмосковных слетах, фестивалях и смотрах. Заинтересованность в эстетическом воспитании молодого поколения, приобщении его к музыке «высокой пробы» побудило Григория Львовича включиться в социологическое исследование музыкальных вкусов (совместно с Э.Е. Алексеевым), создать социологическую группу при Союзе композиторов Москвы. Эта работа заняла не один год. Публикации по результатам исследования привлекли внимание специалистов-социологов.

Просветительский «ген», несомненно, заложенный в Головинском природой, был реализован и в педагогической работе (о нем до сих пор с благодарностью вспоминают студенты Музыкального училища им. М.М. Ипполитова-Иванова), и в «Книге о музыке» (совместно с М.И. Ройтерштейном). Вместе с Г.С. Фридом он создавал Московский молодежный музыкальный клуб и в течение 38 лет оставался одним из его руководителей, инициатором ряда запомнившихся собраний, активным участником дискуссий.

Посетители клубных собраний любили его за глубину знаний, остроту полемики, сдобренной своеобразным чувством юмора. Он легко шел на контакты, ему были интересны люди любого возраста и профессии.



На заседании Московского молодежного музыкального клуба.

Слева направо: *Г. Головинский, Д. Кривицкий, Г. Фрид, Н. Шахназарова*

При внешней сдержанности был неожиданно смешлив, радостно откликался на любую юмористическую ситуацию, собирал анекдоты – создал даже свою классификацию, обменивался опытом с другими любителями анекдотов.

Лучшие черты Головинского-организатора – деловитость, чувство ответственности, принципиальность – проявились во время работы в аппарате Союза композиторов СССР (1957–1967), где он был председателем Комиссии музыкальной критики. Его усилиям Союз был обязан заметными творческими акциями, в частности связями с республиками. А многие молодые музыковеды благодаря ему вступали в члены Союза. Лично со мной он поступил особенно радикально. Убеденный, что у меня есть все основания стать членом Союза и утомленный моими бесконечными сомнениями, после моего участия в Выездном секретариате он заявил: «Если Вы сейчас не напишите заявления, я напишу его за Вас». Пришлось подчиниться.

Кстати, это был не единственный случай вторжения Головинского в мою жизнь. Столь же убежденный, что мне надо заниматься спортом, он, дабы сломить мое пассивное сопротивление, просто явился на мой день рождения с лыжами в руках. До сих пор помню чуть виноватое, но со смешинками в глазах, выражение его лица.

И с тех пор каждый раз, если мы одновременно оказывались в композиторском Доме творчества «Руза» он, «как призрак беспощадный», ровно в 11 часов появлялся у дверей моей дачи в полном спортивном обмундировании. Приходилось поневоле расставаться с теплым дачным уютom, носиться по лесу или по реке, а затем возвращаться счастливой и бесконечно благодарной моему другу за его настойчивость.

Он был настоящим другом – всегда рядом в трудную минуту, готовый оказать помощь тому, кого считал достойным, невзирая на возможные последствия. А на попытки посягнуть на его достоинство – личное, национальное, профессиональное – реагировал незамедлительно и остро, хотя и в присущей ему сдержанной манере. Своим представлениям об этике в профессиональной работе и личных взаимоотношениях Григорий Львович не изменял никогда.

Он прожил долгую жизнь, не поступившись честью и достоинством, не добиваясь званий и наград, вполне им заслуженных, не поддаваясь на соблазны нравственных компромиссов. Это удается немногим. Головинскому удалось. За что ему наше глубокое уважение и благодарная память.

*Григорий Головинский. Статьи. Воспоминания.  
М. 2005. С. 289–294 (с сокращениями)*

## ОКОЛДОВАННАЯ ВОСТОКОМ ИЗАБЕЛЛА РУБЕНОВНА ЕОЛЯН (1928–1996)

Изабелла Рубеновна Еолян, доктор искусствоведения, видный музыкант-востоковед, казалось, самым своим рождением была запрограммирована заниматься Востоком. В Армении она окончила теоретико-композиторский факультет Ереванской консерватории у Х.С. Кушнарева. Автор книг о творчестве армянских композиторов, в том числе о Комитасе (на армянском языке)<sup>1</sup>.

Но влек ее к себе Восток во всем многообразии его проявлений, и этим она смогла заняться уже будучи аспиранткой Московской консерватории под руководством Р.И. Грубера. Именно в Москве мы с ней познакомились и подружились. Связывали нас две темы – Армения и Восток.

Белла родилась в одном из известных в Армении семейств, в котором счастливо соединились интеллигентность и светскость. Отцу – крупному гематологу – поставлен за его заслуги памятник в Армении<sup>2</sup>. Мать была также врачом, насколько я знаю, – неврологом. Две дочери в семье с детства занимались музыкой. И музыка сделалась их специальностью: Белла стала музыковедом-востоковедом, младшая сестра – арфисткой, до конца жизни проработавшей в оркестре Ереванского оперного театра.

В личности Беллы удачно сочетались две названные особенности семьи. Она была интеллигентной и в меру светской, хорошо знала нормы

<sup>1</sup> *Еолян И.Р.* Александр Арутюнян. М., 1962; *Она же.* Григор Егиазарян. М., 1968.

<sup>2</sup> Памятник Рубену Овсеповичу Еоляну стоит в Гематологическом центре в Ереване. В 1947 году по его инициативе в Ереване был основан Научно-исследовательский институт гематологии и переливания крови, бессменным руководителем которого он был до конца жизни. Ныне Гематологический центр носит имя профессора Р. О. Еоляна. – *Прим. ред.*

этикета и поведения в обществе, которые требовались от красивой и умной женщины. Присущий ее облику классический армянский колорит придавал ей особый шарм. Эти ее качества очень помогли ей во время работы в Иностранной комиссии Союза композиторов, где она служила несколько лет до прихода в Институт искусствознания (до 1966)<sup>1</sup>. Она легко и непринужденно общалась с иностранными гостями Союза, что облегчало ей и знание английского языка. Здесь завязывались контакты, в том числе и необходимые для дальнейшей работы, у нее появлялись друзья в разных странах и даже поклонники. Однако серьезная научная работа, которая сделала известной ее имя в ряде стран Востока, была связана с переходом на службу в Институт искусствознания. В секторе стран зарубежного Востока, где она проработала до конца жизни, ею были написаны основные труды, такие как «Очерки арабской музыки» (М., 1977), «Традиционная музыка арабского Востока» (М., 1990), многочисленные статьи и т.д.

«Восток» в разных аспектах был избран Еолян как основная тема исследования изначально, и она была верна этой теме. Знала свой регион – арабский Восток – прекрасно, использовала любую возможность посетить ту или иную страну восточного региона. По-моему, она побывала во всех странах Ближнего, Среднего и Юго-Востока, пытаясь выяснить особенности не только культуры, но и быта, своеобразия жизни.

Ее любознательность обнаружила в ней неожиданный для меня ген авантюризма. Однажды ее стремление узнать всё о мировоззрении и бытовых ритуалах арабского Востока могло стоить ей жизни. Так, в Ираке Белла умудрилась присутствовать при церемонии мусульманских похорон, на которые допускались только мусульмане. Это закрытая, строго ритуализированная, интимная церемония, на которой посторонние, тем более христиане, не имели права присутствовать. В одной из своих командировок ей удалось убедить сотрудника советского посольства – мусульманина взять ее с собой на похороны. Она спряталась в его машине, укрывшись так, чтобы ее нельзя было обнаружить, и просидела так всю церемонию. Это было опасно. Стоило только случайно заподозрить ее присутствие, Беллу могли просто растерзать. К счастью, все обошлось благополучно. Зато она увидела собственными глазами то, что вряд ли удавалось кому-нибудь еще.

В результате активной и целеустремленной деятельности Беллой был собран огромный материал, который только частично вошел в ее книги.

<sup>1</sup> Три года И.Р. Еолян также проработала на кафедре зарубежной музыки в Московской консерватории (1956–1959).

После ухода из института С.И. Тюляева Еолян возглавила сектор стран зарубежного Востока и реализовала себя как педагог. Ее аспиранты по завершении аспирантуры оставались в секторе, составив заметную часть его состава. К ней потянулись аспиранты из разных восточных стран, большей частью из арабского региона. Она воспитала многих аспирантов из советских восточных республик. Поскольку мы жили с ней в одном доме, я была свидетелем того, каким она была трудолюбивым, как помогала своим зарубежным подопечным.

Не знаю, вспоминают ли новоиспеченные кандидаты, руководителем которых она была, ту напряженную (мягко выражаясь) ситуацию, которая была создана вокруг нее буквально за две недели до ее неожиданной, но, увы, неизбежной смерти.

У Беллы был твердый характер. Если она верила, то верила до конца, готова была помочь и поддержать в трудную минуту. Но если сталкивалась с предательством, то рвала отношения сразу и навсегда.

Сила и твердость ее характера поразили меня, когда я узнала о ее болезни. Она никому, даже мне, ничего не говорила, отговариваясь на мои настойчивые вопросы «плохим самочувствием», в то время когда сама уже понимала безнадежность своего положения. Почему-то не обращалась к врачам. Специально взяла отпуск, чтобы в институте ничего не знали о ее болезни.

Обо всем этом я узнала случайно, встретив ее около метро. Ее вид сказал мне всё – не нужен был никакой врач. Я остановила ее, убедилась позвонить близкой подруге, медицинскому работнику, и мы тут же поехали в поликлинику, оформили госпитализацию и увезли ее в больницу. Но было уже поздно. Белле оставалось жить десять дней. Она не позволила мне позвонить в Ереван родным, так как предстоял юбилейный вечер ее зятя, известного армянского композитора Эдгара Оганесяна. Она не хотела, чтобы они приехали до проведения этого важного для них события. Взяла с меня слово, что я не дам знать родным. Я все-таки звонила, старалась как-то косвенно, намеками дать им знать, что Белла тяжело больна. И они мне обещали приехать в Москву сразу после концерта.

К себе она допускала только трех человек: свою аспирантку, меня и кузину. Умирала мужественно и достойно, как и жила. Ни одной жалобы, ни одной слезинки. Ясный ум, трезвые распоряжения о похоронах. Я была потрясена силой ее духа, ее способностью ценой жизни сохранить достоинство своей семьи.

Родные прилетели тут же после концерта. Но я до сих пор не знаю, узнала ли их Белла, ибо они застали ее последний вздох.



Известие о смерти Еолян было шоком для ученого секретаря Х.Д. Устабаевой, для сектора, да, думаю, и для всего института.

После нее остались ученики в нашей стране и за рубежом, большой и богатый архив, остались книги, в которые она вложила не только знания, но свою неостывающую любовь к Востоку.

*Не опубликовано*

# Воспоминания

## ЧИТАТЕЛЮ

В моем возрасте не писать воспоминания невозможно. Пишут все. Это какая-то неодолимая потребность вернуться в прошлое. Кто оценивает или переоценивает прожитые годы, кто просто вспоминает их со счастливой улыбкой, кто с чувством горечи, боли или тяжелой грустью. Многие сочетают воспоминания о собственной судьбе с серьезными размышлениями о проблемах страны, в которой нам довелось родиться и жить, благо основания наша история доставляла в изобилии.

Представленные очерки не соответствуют ни одному из описанных. Я вообще не собиралась писать никаких воспоминаний, хотя мне не раз это предлагали. А уж писать нечто, претендующее на серьезные философские обобщения – тем более.

Два фрагмента родились почти случайно. Как-то, сидя на одной из защит, я почему-то вспомнила свою кандидатскую защиту, а вспомнив, поняла, что ее история – почти сюжет для небольшого рассказа. Это стало толчком. Я вспоминала всё, что и когда происходило, и решила оставить своим друзьям на память. Писала легко, не задумываясь о судьбе этого очерка, тем более не собиралась публиковать его. Поэтому с точки зрения его литературного оформления здесь, видимо, есть к чему придраться опытному рецензенту. Да и круг читателей слишком узок – не названы многие фамилии: бывшие студенты консерватории их и так хорошо знают. Многих уже нет в живых. Пусть себе покоятся...

Очерк о диссертации невольно привел к Союзу композиторов – в тексте видно, как это произошло. И оформился замысел – рассказать о тех событиях жизни Союза, в которых я так или иначе принимала участие.

При знакомстве с этими двумя очерками перед читателями открывается второй период моей жизни, который начался после окончания

фортепианного факультета консерватории и поступления в аспирантуру по эстетике. Первый оказался за пределами воспоминаний. Не потому, что я о нем забыла – фортепиано до сих пор мой любимый инструмент, и этот период в памяти остался как один из самых радостных в моей жизни. Может быть, когда-нибудь вернусь к нему. О том же, почему я вдруг решила писать воспоминания начиная с 1950 года, после окончания фортепианного факультета, я пишу в статье «Еще раз о национальном, или История одной диссертации...».

Я не стремилась оценивать работу Союза композиторов и его руководителей – хотя свое отношение к разным явлениям высказывала достаточно определенно. Почти ничего нет в этих очерках и о моих научных работах – не названа ни одна книга, ни одна статья. Только в самом общем плане зафиксирован тот или иной факт. Меня больше интересовали люди, с которыми пришлось общаться. И в этом смысле, и в профессиональном Союз дал мне очень многое. Передо мной открылась картина музыкальной жизни страны, творчество ярких и разных по своим индивидуальным особенностям композиторов, а также проблемы, которых в жизни творческой организации возникало немало. Кроме того, благодаря Союзу мне удалось объездить много стран и, как правило, не по своей инициативе.

После вступления в Союз композиторов и приглашения на работу в Институт истории искусств, по воле обстоятельств, от меня не зависящих, мне пришлось вплотную столкнуться с общепартийными функционерами и идеологическими догмами, которые характеризовали феномен советской культурной политики. О чем повествуют эти разделы сборника.

В одном из очерков рассказано о наших туристических и научных поездках. Мой рассказ затрагивает лишь одну точку зрения: я описываю разного рода казусы, юмористические и драматические события, которые неизменно присутствовали в каждой поездке.

Союз композиторов занимал только часть моей жизни. Главную роль в ней сыграл Институт истории искусств, куда я была приглашена 9 февраля 1960 года и в котором работаю до настоящего времени (с 1994 года он стал называться Институтом искусствознания). Этому периоду, охватившему более полвека моей жизни, и о значении в нем института посвящен очерк, завершающий сборник.

Я не писатель. Хотелось только, чтобы в моих рассказах чувствовался пульс живой жизни. Поэтому не ограничивала себя в диалогах, в которых раскрывается характер человека.

## В СОЮЗЕ КОМПОЗИТОРОВ

В Союз композиторов я долго не решалась вступать – считала, что не хватает достаточно работ, хотя меня усиленно уговаривал Г.Л. Головинский, работавший тогда в Союзе. Однако случилось так, что Союз сам поставил меня в такие условия, что не вступать в него я просто не могла. «Если Магомед не идет к горе, то гора идет к Магомеду», – гласит восточная пословица. Так случилось и с моим поступлением в Союз. Не я пришла в Союз, а Союз пришел ко мне – вернее, за мной.

В октябре 1960 года мне позвонил Я.С. Солодухо, руководитель Комиссии Союза композиторов по связям с национальными республиками, и сообщил, что в ноябре в Алма-Ате состоится заседание выездного Секретариата Союза во главе с Т.Н. Хренниковым. На нем будут обсуждаться проблемы развития музыкальной культуры среднеазиатского региона. Выезжает весь Секретариат, кроме Д.Д. Шостаковича и А.И. Хачатуряна. Меня включают в состав делегации.

Меня удивила эта неожиданная новость, так как со мной никто об этом не говорил. Ни Солодухо, ни кого другого (кроме Головинского) я в аппарате Союза не знала. Позднее оказалось, что каким-то образом о моей диссертации узнал оргсекретарь Союза С.В. Аксюк. Тема ее соответствовала проблематике задуманного Секретариата, и, видимо, Аксюк, познакомившись с диссертацией, счел целесообразным включить меня в состав делегации, хотя я не была членом Союза, он меня не знал и никогда не видел. Я благодарна ему за это, так как мое выступление на Секретариате имело известный резонанс.

Предложение было очень заманчивым с точки зрения моих научных интересов – открывалась возможность познакомиться с музыкой народов Средней Азии вживую, с музыковедами и композиторами региона.

Я сообщила об этом приглашении Борису Михайловичу Ярустовскому, тогда директору Института истории искусств (с 1994 года Государственный Институт искусствознания). Он одобрил мое желание поехать, и я сообщила Солодухо, что согласна. Выезжать надо было в одно из воскресений ноября.

Перед отъездом в пятницу я предупредила Бориса Михайловича, что уезжаю, и встретила неожиданный отказ.

– Вы не можете ехать в воскресенье, так как в понедельник партийное собрание, на котором должны быть.

Я пыталась объяснить ему, что дорога в Алма-Ату занимает четверо суток и ехать позже не имеет смысла, так как я успею только к концу Секретариата, но он был непреклонен.

– Летите самолетом.

– Я самолетом не полечу.

– Тогда Вы не поедете.

Я позвонила Солодухо, сообщила о неожиданном препятствии. Вначале он не принял слова Ярустовского всерьез, но после разговора с ним понял, что переубедить его невозможно. И вопрос о моей поездке, казалось, отпал. Не скрою, я испытала некоторое облегчение – все-таки ощущала напряжение перед первым публичным ответственным выступлением в совершенно незнакомой мне аудитории.

В субботу договорилась с подругой пойти в кино. Но перед самым выходом раздался телефонный звонок и строгий женский голос сказал:

– Сейчас с Вами будет говорить Тихон Николаевич Хренников.

И голос Хренникова:

– Нелли Григорьевна, я позвонил Борису и сказал: «Ты отнимаешь у нас единственную женщину». Так что все в порядке, Вы едете со мной в вагоне СВ. Билеты в Союзе.

От неожиданности и от представления того, что мне предстоит четверо суток ехать с начальством, даже слезы выступили на глазах. Хозяйка квартиры, где я снимала комнату, пожалела меня:

– Нона, что они делают с Вами!

А ситуация действительно была сложная. Я снимала комнату над астрономом на Смоленской, родители жили около Серебряного бора. Телефона у них не было. Время – около шести часов. Надо было ехать к ним, подготовиться к четырехдневной поездке, никакого готового сообщения у меня, естественно не было. А тут еще перспектива четыре дня ехать в одном вагоне с Хренниковым, что для меня было особенно трудно. В общем, полночи я не спала, явилась на вокзал с отцом, который до своей болезни всегда меня провожал, бледная и напряженная.

Около вагона СВ стояли трое – Хренников, которого я знала по портретам, ректор Казанской консерватории Н.Г. Жиганов (его я знала, так как Казань запрашивала мою кандидатуру как выпускницы аспирантуры для работы в консерватории по трем специальностям: фортепиано, эстетика и философия) и кто-то третий, незнакомый. Как я узнала позже, это был профессор Ленинградской консерватории, композитор Б.А. Арапов. Я поздоровалась, но до посадки стояла с отцом в стороне от всех.

В вагоне мы оказались вчетвером. Через день к нам присоединился Головинский. Ехать было комфортно. У каждого было свое купе, а мое, естественно, стало своеобразным салоном-буфетом. Здесь собирались и поеть, и пообщаться. Как сказал мне потом Жиганов, Тихон Николаевич спрашивал его:

– Кто эта Шахназарова, из-за которой мы так бьемся?

Он ответил:

– Два больших глаза.

Хренникова, видимо, удовлетворила такая характеристика моей профессиональной квалификации, но во время поездки он все же осторожно и деликатно меня «прощупывал».

Как человек опытный, сразу все понял правильно. И однажды на неуместный вопрос Жиганова, видела ли я новую оперу Хренникова «Мать», отреагировал мгновенно:

– Ты спроси, видела ли она хоть одну мою оперу?

Это было несправедливо – «В бурю» я видела. Но не стала обострять ситуацию – улыбнулась как шутке.

К счастью, на обстановке поездки это не отразилось, и я вспоминаю о ней как одной из самых приятных в моих путешествиях.

На обратном пути вагон СВ был полон, многие боялись лететь из-за погоды. Однако, как оказалось, во всем вагоне было всего две женщины: известная певица, народная артистка СССР Майя Кулиева, которая, конечно, ехала одна в купе, и я. Расслабившись после удачно проведенного мероприятия и предстоявшего возвращения, Хренников и В.Ф. Кухарский, который возглавлял отдел музыки в ЦК после Ярустовского и присутствовал на Секретариате, решили подшутить надо мной. Они меня предупредили, что собираются поместить вместе с человеком, с которым я меньше всего готова была провести четыре дня пути в одном купе. Я испугалась, что шутка будет приведена в исполнение, и обратилась к Б.А. Арапову, попросив его быть моим спутником. Оказывается, он сам хотел просить меня об этом, но не решался. Вечером, когда все разошлись по купе и улеглись, я вдруг слышу с верхней полки голос Арапова:

– Ноночка, Вы спите?

– Нет.

– Я только хотел Вас предупредить, чтобы Вы спали совершенно спокойно.

– Я и сплю спокойно, – ответила я, внутренне улыбнувшись чуть старомодной петербургской галантностью.

После возвращения из Алма-Аты Головинский поставил ребром вопрос о моем вступлении в Союз.

– Если Вы не подадите заявления, я подам его за Вас.

Пришлось подчиниться.

На заседании Правления Московского союза мне был задан традиционный вопрос о работах, преимущественно о советской музыке. У меня была неопубликованная диссертация, две-три статьи в журнале «Советская музыка». Кроме того, добавила я, много редакторских работ по советской музыке.

– Деточка, – сказал В.И. Мурадели с присущим ему грузинским шармом, – у нас за редактуру в Союз не принимают.

– Это все, что у меня есть.

– Выйдите пока.

Через пять минут меня вызывают.

– Дарагая, – говорит Мурадели (сохраняю точно его интонацию), – оказывается, Вы выступали в Алма-Ата. Что ж Вы не сказали? Здесь все, кто слушал Вас там, думали, что Вы давно член Союза.

– Вы же спрашивали меня о моих работах, – ответила я.

В общем, меня приняли, и с 1961 года я стала членом Союза.

В жизнь и деятельность Союза я включилась довольно быстро и легко. С сотрудниками Комиссии музыковедения и музыкальной критики – громогласным В. Заком, хлопотливой С. Зив, позже – с А. Григорьевой, которую особо уважала за мужество, с которым она несла тяготы своей жизни, – почти сразу установились приятельские отношения. Головинского знала еще по консерватории. Застала еще и Л.В. Данилевича, который с эпическим спокойствием переносил все проблемы, возникавшие в Комиссии.

Меня сразу выбрали в состав бюро, довольно активно я участвовала в различных мероприятиях, которые проводили Комиссия или Союз, в том числе и в конференциях. Главным аргументом, с которым ко мне обращался при этом обычно Зак, было его убеждение, что без меня конференция состояться не может. Почему – я никогда понять не могла.

Членство в Союзе дало мне очень многое и для профессиональной работы. Появилась возможность познакомиться с музыкой разных республик, с музыковедами и композиторами, участвовать в Международных



В перерыве между заседаниями в Союзе композиторов.  
*С. Слонимский, А. Эшпай, Н. Шахназарова, А. Луппов, 1972*

Трибунах стран Азии и многих других мероприятиях Международного совета по традиционной музыке, в фестивалях, проводимых в Самарканде. Завязались контакты и с зарубежными учеными, которые сохранились на долгие годы.

Пребывание в Союзе открывало мне постепенно многообразную, богатую индивидуальностями картину советской музыки – картину противоречивую, но представленную талантами разного уровня и качества. Постепенно формировалась отмеченная собственным лицом школа Ю.В. Свиридова. Мужали и заявляли о себе Р. Щедрин, Н. Сидельников, А. Эшпай, петербуржцы С. Слонимский и Б. Тищенко.

Новое привнесли в советскую музыку композиторы прибалтийских республик – В. Тормис, А. Пярт, А. Бражинскас и другие. По характеру своих профессиональных интересов я была связана практически со всеми республиками, побывала везде, кроме Туркмении. Но наиболее тесными были мои связи с Арменией.

Завязались они еще в бытность моей работы редактором «Музгиза». Мне приходилось редактировать многие работы армянских музыковедов. В связи с одной из них – сборником «Музыка Советской Армении» – Союз композиторов Армении даже счел необходимым пригласить меня в Ереван. Так я впервые попала в Армению, и тесные связи с композиторами и музыковедами республики сохранились на тридцать лет: каждый год меня приглашали на какое-то значимое событие.





Группа советских композиторов на съезде в Армении. 1962

Встреча с М. Сарьяном. В группе слева направо: Я.С. Солодухо, С. Бархударян, А.П. Долуханян, И.Г. Нисневич, Н. Шахназарова и М. Сарьян, оставивший драгоценный автограф на ее юбке

Для меня было неожиданностью и даже известным потрясением, когда я узнала другую Армению, отличающуюся от той, которую мы знали через музыку Хачатуряна<sup>1</sup>. Не буду рассказывать об этом подробно – это особая тема. Прочитую известные строки В. Брюсова об армянской народной песне: «При всей своей страстности армянская песня целомудренна; при всей пламенности – сдержана в выражениях. Это – поэзия, по восточному цветистая, по западному мудрая, знающая скорбь без отчаяния, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности»<sup>2</sup>. Эти же особенности, как мне удалось убедиться,

<sup>1</sup> Кажется, нет ни одной республики, реальный облик которой так резко отличался от сложившегося о ней представления. Поэтому в сборник статей я специально включила четыре монографических очерка об армянских композиторах, каждый из которых раскрывает разные стороны армянского музыкального менталитета.

<sup>2</sup> Армянская поэзия в переводах В.Я. Брюсова. Ереван, 1956. С. 13.



В группе Я.С. Солодухо, С. Бархударян, И. Нисневич.  
Крайние справа – А. Пярт и Н. Шахназарова

характерны для древнеармянской архитектуры, поражающей благородной строгостью форм.

Не буду подробно описывать впечатления, оставшиеся в памяти и сердце после детального знакомства с Арменией. Приведу лишь три забавных эпизода.



У входа в Гехард, Армения. 1961

Слева направо: *Л. Аствацатрян, Р. Атаян, Г. Читчян, монах из монастыря, А. Тертерян, Н. Шахназарова, за ней Т. Лебедева, Г. Армянян, С. Бархударян, Г. Чеботарян, внизу сидит А. Худоян*

В первый свой приезд – это был 1957 год – музыковед Р. Атаян повез меня в Эчмиадзин, где должен был присутствовать известный и почитаемый в Армении (и не только в Армении) Католикос Вазген. Во время службы, на которой нам удалось побывать, он сидел в кресле лицом к алтарю, поэтому его лица я не видела. Пела Лусине Закарян, певица, которую очень любили за проникновенное, захватывающее душу исполнение. По окончании службы Католикос прошествовал в свою резиденцию. Толпа народа ждала его благословения, целовала края рясы. Я, видимо, чем-то выделялась из толпы. Скорее всего, в толпе окруживших Католикоса женщин в черных платьях мой светлый летний наряд казался чужеродным. Так или иначе, я четко ощутила, что его взгляд «зацепился» за меня.

Атаяну удалось договориться, чтобы Католикос уделил нам несколько минут. Не буду говорить о деталях, о впечатлении, которое произвел Католикос. Расскажу о позорном конце этой встречи. Прощаясь, Католикос встал с места и протянул мне руку, а я ее пожала, как светская дама. Когда я рассказала об этом моему другу, музыковеду Г. Геодакяну, мне хорошо влетело от него, потрясенного моей ритуальной безграмотностью.

Второй эпизод связан с А. Хачатуряном. Во время антракта балета «Гаянэ», поставленного в честь 70-летия автора, к нему кинулись все за автографом. Подошла и я, получить автограф для одной моей знакомой.

Арам Ильич, не поднимая головы и подписывая автограф, вдруг сказал:

– Мне бы хотелось, чтобы у Вас под роялем валялась моя фотография.

Я его уверила, что фотография будет не *под*, а *над* роялем.

И, наконец, третий эпизод. После моего выступления на сессии Академии наук, посвященной Хачатуряну, уже в опустевшем зале ко мне подошел пожилой человек. Поздравил меня с выступлением. Не успела я его поблагодарить, как он добавил:

– Всё было очень хорошо слышно.

Это был уникальный комплимент, от которого я еле сдержала смех.

А теперь вновь вернусь к Союзу композиторов и тем памятным эпизодам, которые были связаны с моей деятельностью в нем.

В 1980-х годах состоялись Дни России в Тбилиси. Я была в составе делегации от Союза композиторов. Мероприятие проводилось на высоком уровне. От Грузии основной доклад, в котором содержались новые идеи, в частности о роли церковной музыки в истории грузинской музыкальной культуры, делал Э.А. Шеварднадзе, тогда первый секретарь ЦК КП Грузии. От России докладчиком выступил министр культуры России П.Н. Демичев, после часового доклада которого в памяти не осталось ни одной мысли.

Через день-два нашу делегацию повезли на экскурсию в Кахетию. Мы приехали в обеденное время, и нас пригласили сразу в столовую. Это была обычная крестьянская столовая с деревянным длинным столом и деревянными скамьями, с оловянной посудой. Сюда, прямо с поля, приходили крестьяне в перерыв на обед. Они и пришли, слегка усталые, и сели к столу, взявшись сразу за ложки. Вдруг человек, сидевший напротив меня, отложил свою ложку и стал медленно обводить глазами сидящих за столом крестьян. И по мере того как он на них смотрел, они также откладывали свои ложки. Когда же его взгляд достиг последнего, они запели.

О грузинском пении говорить не буду. Тот, кто слышал его хоть раз, не забудет производимого им впечатления. Хочу сказать о чуде, которое произошло у меня на глазах. Передо мной во время пения вдруг возникли другие лица – одухотворенные, вдохновенные, не побоюсь сказать – возвышенные. Привычные нам слова – «искусство возвышает человека» – превращались в действительность. Окончилось пение, – и вновь возникли лица тех крестьян, которые несколько минут назад вошли в столовую и, окончив обед, вернутся к своему обычному труду. Это чудо

волшебной силы искусства, свидетелями которого мы неожиданно оказались, запомнилось мне как одно из самых ярких впечатлений на достаточно длительном пути моего знакомства с музыкой разных народов.

Буквально через полтора года после приема в Союз я неожиданно была избрана в Правление Московского Союза композиторов. Произошло это на очередном собрании – выборах Правления.

Как обычно, я сидела в первых рядах из-за близорукости, внимательно слушала, как и какие выдвигались кандидатуры. Из присутствующих в зале знала только несколько человек, коллег по учебе в консерватории. Вдруг из задних рядов противоположного конца зала слышу свою фамилию. Мою кандидатуру предлагал А. Флярковский, с которым меня связывали дружеские отношения еще с консерваторских времен. Я даже вздрогнула. В зале послышался шепот:

– Кто это?

Флярковский, не помню уже как, обосновывал свое предложение. Скорее всего, речь шла о моем выступлении в Алма-Ате. К своему удивлению, я была избрана.

Впоследствии была избрана и на второй срок<sup>1</sup>.

Работа в Правлении для меня оказалась полезной. Она дала возможность ближе познакомиться с деятельностью Союза, творчеством композиторов и музыковедов, с проблемами, в том числе и самыми острыми. Напомню, что это были годы, когда начинала самоутверждаться группа композиторов-последователей Новой венской школы, которым руководство Союза чинило всяческие препятствия. Главные из них: запрет на исполнение собственных произведений, обвинения в формализме, ложном экспериментаторстве и т.д.

В одном из такого рода собраний пришлось однажды принять участие и мне.

На очередном пленуме СК в 1972 году исполнялись две новые симфонии композиторов Закавказья – Первая симфония Авета Тертеряна (Армения) и Вторая симфония Гии Канчели (Грузия). На пленуме присутствовали сотрудники горкома партии, в том числе зав. отделом культуры горкома. Доклад делал Хренников.

<sup>1</sup> Правда, в процедуре второго избрания руководству партийной группы, выдвигавшему кандидатуры для голосования, пришлось пережить неловкость, я бы даже сказала, конфуз. См. об этом в очерке: «Еще раз о национальном, или История одной диссертации».



Обсуждаются острые проблемы:

*М. Сабинина, Н. Шахназарова, М. Тараканов*

Обе симфонии были близки по типу драматургии, в корне отличной от классической, сложившейся в европейском симфонизме. В то же время в них ярко отразились и различия творческих индивидуальностей их создателей. Интонационность симфонии Канчели была направлена к слушателю своей теплотой и окрашенной национальным колоритом мелодичностью. Симфония Тертеряна была гораздо более жесткой – ее восприятие требовало усилий от слушателя, чтобы проникнуть в авторскую концепцию. Был и еще один момент, который сыграл немалую роль в оценке этих двух симфоний в докладе Хренникова. Симфонией Канчели дирижировал талантливый грузинский дирижер Джансуг Кахидзе, тонко чувствовавший особенности авторской драматургии. Армянский, не менее талантливый дирижер, Давид Ханджян, приехать не смог, и сложной симфонией Тертеряна дирижировал оперный дирижер Герман Тертерян. Это сказалось на восприятии авторской концепции. Симфония Канчели была положительно оценена в докладе, на долю симфонии Тертеряна выпал весь знакомый арсенал обвинений в формализме и др.

Не знаю, кто готовил последовательность списка выступавших, но почему-то первое слово после Хренникова предоставили мне. Я только что приехала из Армении, где состоялась премьера симфонии Тертеряна, которую я очень поддержала при обсуждении. Поэтому согласиться с Хренниковым никак не могла, о чем и сказала, объяснив возможность

отрицательного впечатления от симфонии ее неудачным исполнением. Меня поддержали С. Слонимский, Г. Геодакян, хотя были и критические оценки, поддержавшие хренниковскую риторику. Я ждала, что в заключительном слове Хренников ополчится против музыковедов, защищавших формалистические изыски в музыке. Однако он не сказал по этому поводу ни слова. И я, как мне кажется, поняла его стратегию: высказать все необходимые слова в присутствии начальства, оставив потом ситуацию без последствий. Конечно, когда речь не шла о принципиальных творческих разногласиях, как в случае с последователями Новой венской школы. Тут был задействован весь административный ресурс.

Именно об этом периоде Альфред Шнитке в беседе с А. Ивашкиным говорил, что для них единственной в то время возможностью исполнения своих произведений был «Клуб Фрида», как часто называли Московский молодежный музыкальный клуб при СК.

Горькая ирония этого признания заключается в том, что клуб был рассчитан на аудиторию любителей, а не профессиональных музыкантов.

«Главным возбудителем» критических эскапад в те годы был А. Волконский, который в конце концов ушел в глухое «подполье», сосредоточив свою деятельность на созданном им камерном ансамбле «Мадригал». Зато Э. Денисов проявил способности явного лидера. Несмотря



Слева направо: Г. Фрид, Н. Шахназарова, А. Скавронский, Д. Рабинович, Е. Сорокина. Стоит Д. Кривицкий. 1974–1975

на критический пафос руководства СК, круговую оборону, которую оно заняло по отношению к группе композиторов, увлекавшихся новой техникой, Денисов устанавливал контакты с зарубежными композиторами, первый стал посылать свои партитуры за рубеж, и его мужество, упорство в сопротивлении запретам нельзя переоценить. Я была свидетелем того, как упрямо он стремился на встречу с Луиджи Ноно, которая состоялась в зале иностранной комиссии СК. Его туда не пускали, хотя было известно о дружеских отношениях Денисова с Ноно. Но несмотря ни на что он стоял у закрытых дверей, дожидаясь возможности встретиться с Ноно. Всегда спокойно и уверенно он продолжал свою линию, сыграв немалую роль в том, что творчество сторонников «новой техники» наконец-то получило право на публичное существование.

Денисов внимательно следил и за публикациями о новой музыке. В комплексном сборнике Института истории искусств, где я работала, была помещена моя статья о новых тенденциях в современной музыке. Не скажу, что могу ею гордиться, но там есть несколько уважительных слов – кажется, впервые – по поводу творчества Луиджи Ноно. Принимая его право на использование новых средств выразительности, я, однако, отметила внутреннее противоречие, присущее его творчеству. Как коммунист, он стремился к тому, чтобы его музыка была доступна широким массам, даже исполнял свои произведения среди рабочих. Однако «язык» его произведений, даже самых пронзительных, как, например, «Прерванная песнь», делал их недоступными массовому слушателю. Не знаю, каким образом этот не музыковедческий сборник дошел до Денисова, но встретив меня, он обыграл сочетание имен, сказав:

– Я передал Луиджи, что Нона написала о Ноно.

Высшей точкой в неравной борьбе Денисова с руководством СК, ее своеобразной кульминацией стала его статья в итальянской коммунистической (подчеркиваю!) газете «Ринашита» о положении группы композиторов, сторонников Новой венской школы, в СССР. Ситуация для Денисова возникала серьезная, вплоть до возможного исключения из членов СК. Я была в то время членом Правления Московского Союза композиторов и, как и некоторые немногочисленные его члены, в числе которых, если память не изменяет, был в эти годы и В.П. Бобровский (возглавлявший музыковедческую комиссию), волновалась за судьбу Денисова. Однако никакие ссылки на то, что газета была коммунистической – наш единственный более или менее внятный для руководства аргумент – не действовали. Самым спокойным в этой ситуации, по крайней мере внешне, оставался сам Денисов. К счастью, кризис удалось разрешить на высшем уровне, с привлечением, насколько мне известно, секретаря итальянской



компартии Луиджи Лонго, что не удивительно, если учитывать, что друг Денисова, Луиджи Ноно, был членом политбюро этой партии.

Я с уважением относилась к последовательности и упорству Денисова в защите своих творческих взглядов. Одного не могла ему простить – неуважительные, недостойные композитора-профессионала высказывания в адрес композиторов более традиционных творческих устремлений, в том числе композиторов, поистине великих. Мне пришлось случайно услышать одно из высказываний Денисова о Прокофьеве, и я была неприятно удивлена услышанным (мягко выражаясь).

В те несколько лет, пока композиторы-авангардисты были лишены права, практически элементарного для членов СК, права на свободное публичное исполнение своих произведений, возникала парадоксальная ситуация. Произведения эти исполнялись на фестивалях современной музыки за рубежом, в частности в Донауэшингене, но их создатели не имели возможности на них присутствовать. В то же время на музыкальных форумах в СССР, где композиторы-авангардисты постоянно присутствовали, сочинения их не звучали и об их включении в программы не могло быть и речи.

Один из эпизодов работы Правления, также связанный с Денисовым, неожиданно возбудил воспоминания о годах моей бакинской молодости. На очередном заседании Правления, членом которого, как мне помнится, был и Денисов, он предложил рассмотреть кандидатуру только что окончившего консерваторию молодого композитора, необычайно талантливого, по его словам, Александра Рабиновича. Как правило, только что окончивших консерваторию сразу в Союз не принимали. Но, учитывая характеристику, данную Денисовым, решили послушать. Вниманию Правления был представлен Реквием.

У вошедшего молодого человека меня почему-то сразу «зацепили» его глаза. Очень мягкие, теплые, они как-то не вязались с мужской внешностью. Его анкета открыла секрет. Оказывается, он был бакинцем, с его отцом я училась в одной школе, а мать часто встречала в концертах филармонии. Она мне нравилась своей удивительной женственностью и мягким взглядом красивых серых глаз. Я даже поинтересовалась, кто это такая. Мне назвали имя и фамилию. У молодого композитора были глаза матери, только не серые, а карие. А в моей памяти сразу всплыли сороковые годы, «когда мы были молодыми»...

Рабиновича, конечно, не приняли. Часть членов Правления и его председатель, Мурадели, с пафосом выражали недоумение, почему молодой советский композитор начинает свою деятельность с Реквиема. Переубедить их не было никакой возможности.

Через некоторое время я, встретив Денисова, спросила, что стало с Аликом Рабиновичем? Оказалось, он уехал в Германию.

Случилось так, что лет через десять мне вновь пришлось в связи с ним пережить приступ ностальгии, только более острый. Перед одним из заседаний Московского молодежного музыкального клуба, членом совета которого я была, Г.С. Фрид, один из руководителей клуба, предупредил меня, что у нас будет выступать Алик Рабинович, который приехал ненадолго в Москву и хочет показать свои произведения.

Он очень изменился за эти годы. Видимо, жизнь его потрепала. От притягивающего своей мягкостью взгляда почти ничего не осталось. Музыка его тоже особого впечатления не произвела. Зато меня ждал другой сюрприз. Во время антракта, когда зал опустел, я увидела в задних рядах сидящую пару – немолодого мужчину и прислонившуюся к его плечу женщину. И сразу узнала Юлика Рабиновича, как звали его в школе, отца композитора и его мать. Издалека мне даже показалось, что они почти не изменились. И сразу забилось сердце – как будто не было почти полувека со дня моего отъезда из Баку. Я спросила Алика:

– Это Ваши родители сидят в зале?

Он с удивлением ответил:

– Да, Вы их знаете?

– Нет, просто помню по Баку.

Страшно хотелось подойти. Но зачем? Они меня не знали, так как с отцом мы учились в разных классах, он в десятом, я в девятом, мать я видела только издалека. Как бы они встретили совершенно чужого человека, я не знала. Ведь это я их случайно знала. Но сердце сжалось, хотя с того времени прошла целая жизнь.

Даже не думала, что меня эта встреча так взволнует. Уже придя домой, я весь вечер вспоминала школу, уютную бакинскую филармонию и многое другое, что сопутствовало той, давно, казалось бы, забытой жизни. Почему на меня так подействовала встреча с практически незнакомыми мне людьми, сама не знаю. Но что было, то было.

Вскоре после моего вступления в Союз, примерно года через два, было решено провести пленум, посвященный творчеству молодых композиторов. Поручили его проведение самому молодому члену Правления, Р. Щедрину. Однако ему именно в этот период нужно было уезжать – где-то он куда-то избирался. Поэтому он попросил меня, Головинского и Т. Корганова помочь в написании доклада. Очень извинялся, обещал по приезде сразу включиться и написать часть доклада. Мы согласились – задача была интересной и, не скрою, казалось, что нам удастся

избежать формулировок, которые обычно присутствовали в официальных докладах по отношению к сторонникам теоретической концепции Шёнберга. Для подготовки доклада нас даже послали на несколько дней в Дом творчества композиторов «Руза». Там же оказался и Денисов. Хотя мы не афишировали своей работы, Денисов сразу догадался, зачем мы в Рузе в неурочное время.

– Доклад готовите? – спросил он.

Мы промолчали. Через некоторое время приехал Щедрин, действительно активно включился в работу и сам написал почти треть текста.

На пленуме после доклада Щедрина первым слово попросил Денисов. Он высоко оценил доклад как «чисто композиторский». Мы сразу поняли провокационный характер его выступления: Денисов же знал, в отличие от других присутствовавших, что в подготовке доклада принимали участие и музыковеды. Доклад именно как композиторский высоко оценили и другие выступавшие. Но Щедрин также, видимо, понял цель выступления Денисова и на провокацию не поддался. В заключительном слове он поблагодарил за положительную оценку доклада и сказал:

– Этот доклад я готовил не один. Мне помогали мои друзья музыковеды, за что я им благодарен.

Такое признание было первым и последним за все время моего пребывания в Союзе.

Спустя некоторое время после молодежного пленума ко мне обратились из иностранной комиссии Союза композиторов с просьбой написать текст выступления для Отара Тактакишвили, так как ему в это же время предстоит командировка, и он не успевает. Я знала эту практику спичрайтеров, существовавшую в Союзе, и решила сразу же ясно высказать свою позицию:

– Отар Васильевич сам прекрасно пишет. Поэтому пусть он выберет, что ему важнее: командировка или доклад. А ко мне по такому поводу прошу никогда больше не обращаться.

Мне пришлось работать и в Центральной приемной комиссии СК. Это было для меня не только очень интересно, но и полезно с точки зрения моих профессиональных интересов. Вначале комиссию возглавлял Ю.В. Свиридов. Импульсы, исходящие от огромного таланта мастера, от его незаурядной личности, создавали особую, серьезную атмосферу на наших заседаниях. Я ходила на них с удовольствием. Именно в этот период уже возникал принципиальный вопрос о возможности приема в профессиональный союз народных музыкантов из республик Средней Азии, заявления от которых стали поступать в комиссию. По этому поводу постоянно возникали споры.

Они стали особенно острыми уже после ухода Свиридова, который был избран председателем СК РСФСР. Заменял его А.Я. Эшпай, тоже мастер, но индивидуальность противоположная. Он привлекал изяществом стиля, общительностью, открытой эмоциональностью, что придавало даже некоторый шарм заседаниям. Но теперь уже нельзя было уйти от вопроса о профессиональном статусе народных музыкантов, исполнителей крупных циклических опусов мугамов, макомов. Это, безусловно, были явления профессионального искусства, но профессионализма другого типа, чем тот, который сложился в Европе. Тогда впервые у меня стала зарождаться мысль об исследовании этого явления, что в результате привело к созданию книги «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма».

В очерке «Еще раз о национальном...» я писала, что волею обстоятельств мне удалось познакомиться с тем, как работает наш чиновничий аппарат Министерства культуры. Неожиданно в 1963 году удалось наблюдать чиновничью структуру, стиль работы партийного аппарата изнутри.

Мне вдруг позвонил Кухарский, который, как я уже писала, в то время работал после Ярустовского зав. отделом музыки в ЦК КПСС. Он сообщил, что предстоит встреча молодых деятелей искусства с партийным руководством (аналог прошедшей в предыдущем году позорной встречи Н.С. Хрущева с представителями художественной интеллигенции) и хочет включить меня в число выступающих. Не знаю, почему ему пришла в голову эта мысль, видимо, не остыли впечатления от Алма-Аты, где он присутствовал. Я сразу же отказалась под предлогом, что уже не вхожу в число молодых – мне было больше 36 лет. На него этот аргумент не подействовал – он продолжал настаивать, а я – отказываться. Он наконец выразил сожаление, но на всякий случай оставил свой телефон.

– Если раздумаете, есть еще время до завтрашнего утра.

На свою голову я рассказала об этом предложении Лиане Гениной, и она сразу же начала меня уговаривать согласиться.

– У тебя есть что сказать, от такой трибуны жалко отказываться.

Лиана – великая уговорщица. Аргументы сыпались один за другим. Ровно час мы с ней ходили от метро «Охотный ряд» до Лубянки и обратно, и она меня все-таки доконала. Я подумала, что собственно ничего не теряю – младший научный сотрудник. В крайнем случае – уволят. И на следующее утро позвонила Кухарскому. Он очень обрадовался – оказывается, заканчивал составлять список выступающих, я была предпоследней.

Совещание проходило в так называемом Белом зале. Стояли небольшие столики на двоих, где сидели молодые представители всех видов искусства. От Союза композиторов были К. Хачатурян, Р. Щедрин и я. Но я своих коллег в зале почему-то не видела: все мы сидели в разных местах. Меня же Кухарский посадил рядом с собой.

Главной темой всех выступлений была тяжелая судьба художников, зависимость их от произвола или запретов властей. Откровенно говорили о том, что наболело. Б. Окуджава закончил свое короткое выступление фразой: «Нас, молодых поэтов, хорошо встречают во многих городах, но есть один город, куда нам дорога закрыта. Это город Ленинград». О заслугах молодых поэтов, своими выступлениями возбуждающих интерес к литературе, также говорила Б. Ахмадулина. «Опасно, – сказала она, – когда спекулируют именем партии, добиваясь своих карьеристских целей. Мы готовы сделать для народа все. У нас за паузой ничего нет». Очень эмоционально выступал художник Н. Андронов, рассказывая, как почти голодают молодые художники, какие им чинит препятствие руководство Союза художников. И. Глазунов, с пафосом обведя руками стены зала, сказал: «Все их можно заполнить иконами, которые пропадают в деревнях». Как мне комментировали некоторые искусствоведы, о своей роли в этом процессе он промолчал. Лана Гогоберидзе, кинорежиссер, вспомнила о своем репрессированном отце и о том, как это сказало на ее дальнейшей судьбе.

К сожалению, у меня не сохранилась записная книжка, где я фиксировала все выступления и тезисы моего собственного. Помню, что я говорила о критике, которая раздавалась в адрес композиторов, в частности Шостаковича, в том числе и в партийной печати. Затронула и какие-то теоретические проблемы – например, что часто понятиями реализма, народности прикрывают эстетическую несостоятельность и примитивизм, опошляя тем самым истинный смысл этих эстетических категорий. Даже привела пример того, какой урон нанесло советской музыке употребление таких понятий, как «формализм», «сумбур вместо музыки» по отношению к опере Шостаковича «Катерина Измайлова».

Из-за отсутствия записей пишу только то, что, видимо, зацепилось в памяти. После выступления вернулась на свое место. Секретарь ЦК Ильичев, который вел заседание, предупредил выступавшего после меня художника Павла Никонова:

– Шахназарова чуть превысила регламент, и Вам придется иметь это в виду.

Но меня не останавливал.

(Отмечу в скобках, что для меня это не характерно – обычно я говорю кратко и строго придерживаясь регламента.)

Кухарский не сказал мне ни слова после моего выступления. И вообще я чувствовала, был несколько напряжен. Я сразу поняла, почему.

– Не надо было просить меня выступить, – сказала я.

Он сидел, так же молча и с тем же напряжением, только положил свою руку на мою. Однако выходя из зала, я вдруг услышала сзади его веселый голос:

– А это наша Нона. Она сегодня выступала.

И какие-то мужские голоса:

– Да, мы слышали.

Поворачиваюсь, вижу группу мужчин, видимо, сотрудников аппарата. Я поняла: Кухарского «отпустило»: видимо, он узнал, что выступление его протеже начальству понравилось. И мне стало очень неприятно.

Более противное чувство испытала на следующий день в институте, встретив В.С. Кеменова, одного из сотрудников института.

Можно было понять волнение Кухарского, человека, достойно прошедшего войну и, может быть, поэтому не успевшего реализовать себя как профессионала и особо ценящего свою работу. Но что Кеменову меня вдруг замечать от одного одобрительного слова партийного начальства? Кеменов же давно работал в институте, доктор наук, видный искусствовед, человек, вполне вросший в систему и уютно в ней устроившийся, бывший сотрудник газеты «Правда» и директор Всесоюзного общества культурных связей с заграницей. Меня, младшего научного сотрудника, он не замечал. Тем более что был очень высокого роста, и вниз смотреть ему было незачем. Но тут вдруг посмотрел, увидел меня и сказал:

– А о Вас мне вчера хорошо говорил Дмитрий Алексеевич, – имея в виду Поликарпова, зав. отделом культуры ЦК. И стало вдвойне противно.

Я не знала, кто и что обо мне говорил, но вдруг посыпались предложения о работе с разных мест. Последнее, которое меня доконало почти до слез, было предложение возглавить редсовет издательства «Советский композитор». Тут уж я разозлилась и попросила оставить меня в покое, так как я не собираюсь уходить из института и не нуждаюсь ни в каких должностях – меня вполне устраивала моя должность младшего научного сотрудника.

Был еще любопытный штрих. В антракте одного из концертов в Большом зале консерватории ко мне подошел молодой человек, вежливо поздоровался и произнес:

– Алексей Иванович хотел бы, чтобы Вы нам что-нибудь написали.

– Простите, – говорю я, – а кто это Алексей Иванович?

Он удивился:

– Как кто? Аджубей.

– Тогда кто Вы?

– Я Андрей Золотов.

Я знала его статьи в «Известиях».

– Передайте Алексею Ивановичу мою благодарность за предложение, но я не газетный журналист, это не моя специфика.

Я не могла понять, что вокруг меня происходит. Но через несколько дней причина всего этого «шороха» стала понятной.

В аспирантуре сектора музыки в те годы училась Нами Микоян, невестка Анастаса Ивановича Микояна и мать известного шоумена Стаса Намина, который взял своим псевдонимом имя матери. Я ее хорошо знала и помимо института через И.Р. Еолян и другие армянские связи. Примерно через неделю после собрания в ЦК она мне позвонила и передала приглашение Анастаса Ивановича зайти вечером к нему домой. Оказывается, он слышал на заседании Политбюро, что Ильичев говорил о какой-то армянской девушке.

– Я хочу с ней познакомиться.

Теперь все стало ясно – упомянули на Политбюро, и все заволновались. А мне только не хватало встречи с членом Политбюро. Поэтому я сразу сказала Нами, что это невозможно, никуда я не пойду. Однако через два дня она вновь позвонила, сказала, что ей влетело от свекра за то, что его просьба не выполнена. Тут уж хочешь-не хочешь – надо идти.

В те годы многие члены партийной и правительственной верхушки жили в коттеджах на Воробьевых горах. Туда я и отправилась часов в восемь вечера, так как Микоян приходил поздно. Его действительно еще не было, пришлось ждать часов до десяти. Когда я к нему вошла, он еще пил чай – видимо, только что пришел, так как отпуская шофера, предупредив:

– Не уходи, отвезешь ее домой.

Я, конечно, сразу сказала:

– Не надо, я доеду на метро.

Но он посмотрел на меня, и я умолкла. Смотреть они умели.

Беседа была никакой, минут пятнадцать. Обо мне почти ничего не спрашивал. Что-то рассказывал о своей молодости. Разговор, в общем, ничем не запомнился. Я ему, как мне кажется, тоже не «показалась». Главное, что осталось от этой встречи – сожаление, что к двенадцати часам, когда я приехала, в доме все спали и не могли видеть моего торжественного въезда на правительственной «Чайке». Помню еще, что шофер был зол – эти служаки точно чувствуют, что я «не тот клиент».

Упоминание о Политбюро меня серьезно взволновало. Я отправилась к своей коллеге, театроведу Т. Бачелис, чутью которой абсолютно

доверяла, и показала ей мои тезисы, спросив, что в них такого, что вызвало такой «шорох» вокруг меня. Она сказала, что все правильно, есть лишь одна лишняя фраза.

– Тогда в чем же дело?

– Просто все говорили о себе, а ты – о теоретических проблемах и критике.

И я немного успокоилась.

В середине 1960-х годов у меня состоялся и кратковременный «роман» с газетой «Правда». Меня вызвала неожиданно зав. Отделом культуры газеты, Г.П. Кожухова и предложила написать статью об одном или двух композиторах из показанного списка. Я отказалась, сказав, что обычно в газетах не пишу, но могу предложить хорошую кандидатуру.

– Кандидатуры нам не нужны. Они нам известны, они и сами предлагают свои услуги. В том числе и ваш Ярустовский.

Я была удивлена, но своего решения не изменила.

– Но обычно не принято отказываться, когда предлагает «Правда».

– Ну, пусть я буду первая.

Тогда она мне представила список композиторов и попросила назвать произведения тех, о которых я бы хотела написать, если бы согласилась. Я выбрала двоих: Ю.В. Свиридова («Курские песни») и Р.К. Щедрина («Озорные частушки»).

Кожухова дала мне свой телефон и сказала:

– Если раздумаете, позвоните.

Я ушла, и по дороге к выходу из здания издательства случилось что-то неожиданное: в голове у меня вдруг начала вырисовываться почти готовая статья об этих произведениях. И к тому времени, когда я вернулась домой, мне стало ясно, что эту статью я напишу. Она просто «вылилась» сама по себе. Нужно было только посмотреть сборник курских песен, на которые опирался Свиридов, и кое-что об «Озорных частушках».

Утром позвонила Кожуховой и сказала, что через день принесу статью. Через день после того, как я принесла статью, Кожухова позвонила мне, сообщила, что статья вышла без единой правки, а в 10 утра ей позвонили из комитета по Ленинским премиям и поблагодарили за статью. Оказывается, речь шла о композиторах, которых собирались выдвинуть на премию. Я об этом ничего не знала.

Мне сразу же было предложено написать рецензию на оперу С. Слонимского «Вириная», которая в то время шла в театре имени Станиславского. Тут я отказалась категорически, так как передо мной был образ М.Д. Сабининой, опытного автора и специалиста в области оперы.



Кожухова предложила написать совместную статью. Мы так и сделали. Статья вышла под двумя фамилиями.

Была еще одна небольшая статья совместно с Г.Ш. Геодакяном о балете армянского композитора Эмина Аристакесяна «Прометей». На этом наше сотрудничество с «Правдой», к счастью, закончилось. Предполагаю, что одной из причин стала моя причастность к событиям конца 1960-х годов, в которых многие сотрудники института, мои друзья, принимали активное участие. По крайней мере, никаких предложений от «Правды» я больше не получала. Очевидно, что из категории *persona grata* я постепенно перешла, к счастью, в категорию *persona non grata*.

Большое значение для меня имела возможность в течение двух-трех десятилетий пользоваться пребыванием в Доме творчества композиторов «Руза». Здесь, вдалеке от городского шума и суматохи, мне удалось познакомиться поближе с рядом композиторов, я обрела не только знакомых, но и близких друзей.

Здесь, в частности, мне удалось ближе познакомиться с Л.А. Мазелем, хотя, как часто у меня бывает, знакомство сопровождалось почти драматическими событиями.

В 1965 году должен был состояться семинар в Берлине, посвященный проблемам музыки, в частности тенденциям развития современного музыкального языка. От Союза были посланы три человека: Виктор Аркадьевич Белый, Израиль Владимирович Нестьев и я. Хренникова я сразу предупредила, что не теоретик и поэтому о музыкальном языке говорить не буду, только об эстетическом аспекте этой проблемы. Тихон Николаевич решил этот вопрос просто.

– Мы позвоним Мазелю, он напишет этот раздел и включит в ваш доклад.

Я ему объясняла, что это невозможно, что Лев Абрамович Мазель не будет вписывать раздел в чужой доклад, тем более незнакомому молодому человеку. Однако к моим аргументам Хренников не прислушался. Позвонил Мазелю, и он пригласил меня к себе.

Можно представить, что подумал Мазель о молодой нахальной девице, которой пришла в голову подобная мысль. Но видя мое искреннее волнение, приняв объяснение, он, кажется, поверил мне. Пригласив в кабинет, предложил следующий вариант: он напишет собственный доклад на тему «Пути развития современного музыкального языка», переведет его на немецкий, и в таком виде доклад будет прочитан на симпозиуме. Меня просил только внимательно слушать все замечания и по приезде передать ему.

(Кстати, юмористическая деталь, которая мне запомнилась надолго. В своем сообщении я привела пример фортепианной пьесы Арно Бабаджаняна, где, как мне казалось, был намек на введение серии. Словацкий музыковед Волек, участник симпозиума, это мое предположение охарактеризовал так: «Это все равно, что бить молотком по атомному ядру».)

По приезду я все честно и подробно рассказала Мазелю. Постепенно отношения наши становились все более доверительными, а встречи постоянными. Он регулярно приглашал меня к себе, как и других чем-то интересных ему людей. Наши беседы затрагивали самые разные темы. Меня удивляла его интеллектуальная активность. Он старался не пропускать новых работ, постоянно читал журнал «Советская музыка», сам что-то писал и всегда просил высказать свое мнение о прочитанном. Меня поразил один его поступок. Прочитав в журнале одну из статей М. Раку, которая ему понравилась, он через журнал узнал ее координаты и пригласил к себе. Их встречи с тех пор также стали постоянными. Не знаю, кто еще мог бы совершить такой поступок.

Незадолго до смерти он, как всегда, пригласил меня и показал свою новую статью о значении и функции в музыкальной теории метода целостного анализа. Статья меня огорчила тем, что значение важного, с моей точки зрения, метода анализа сводилось лишь к его учебной функции. И я его спросила:

– Зачем Вы это написали?

(Статья была напечатана и имела широкий резонанс.)

Мой вопрос был для него неожиданным. Он немного растерянно ответил:

– Да так, как-то.

На следующий день позвонил мне и сказал:

– Ваши слова вчера меня очень огорчили.

А через несколько дней умер. У меня осталась маленькая заноза в сердце от нашего последнего разговора, а также короткая записка, которую я нашла 8 марта на моем столе в столовой в «Рузе»: «Малой Ноне “Приму” (плитка его любимого шоколада) в день октавы». Так тоже никто, кроме Мазеля, поздравить не мог.

Среди друзей, которых я обрела благодаря Союзу композиторов, особое место занимает Владимир Зак, один из руководящих сотрудников Комиссии музыковедения и музыкальной критики.

Это особое место определялось разнообразием и способом реализации его талантов. Абсолютным слухом в Союзе композиторов никого не удивишь. Яркий же артистический талант встречается в среде музыковедов

редко. Но Володя обладал всеми этими талантами одновременно. Это позволяло ему, в частности, копировать своих коллег. Ему удавалось передать не только особенности речи того или иного персонажа. Он воспроизводил способ его мышления, стиль мышления. И все это через слух. Мне всегда казалось, что вообще действительность он воспринимает через слух. В том числе через слух он воспринимал людей и определял их индивидуальность.

В своих воспоминаниях об Ираклии Андроникове Даниил Гранин пишет: «Ираклий мог раскрыть мимикой, интонацией, жестом сущность человека... Чудесным образом он перевоплощался в прототипы, то была пародия... беспощадно раскрывавшая подлинные слабости пародируемого»<sup>1</sup>.

У Володи была та же способность перевоплощения, но не с целью пародии. Ему интересны были характер человека, особенности его мышления, его речи, создающие в целостности личность. Главное, и этим его опыт отличался от Андроникова, все это ему удавалось воплотить через слух, чуткий к интонационности речи объекта. Мне не раз приходилось сидеть на совещаниях или обсуждениях напротив Зака, и я наблюдала, как он слушал выступавшего. Очень внимательно, не пропуская ни слова. Но вдруг глаза его заблестят, рот чуть улыбнется. Это похоже, пусть меня простят за сравнение, как охотничья собака делает стойку на зверя. Сразу становится ясно, что его зацепили интонация, оборот речи. В голове рождался образ. И через некоторое время перед нами предстал воссозданный Заком человек – не только его речь, но и характер мышления. На любой вопрос, заданный в эту минуту, он отвечал в риторике объекта. Его способность перевоплощения была поразительной. В его репертуаре была и своя классика: Цуккерман, Мурадели, Блантер.

Однажды из своей музыковедческой комнаты Володя голосом Мурадели позвонил Хренникову. Тихон Николаевич, нисколько не сомневаясь, что говорит с Мурадели, несколько минут обсуждал с ним дела Союза, пока Володя, поняв, что зашел слишком далеко, сказал своим голосом:

– Тихон Николаевич, это я, Володя.

Ошеломленный Хренников спросил:

– Володя, это ты?

И бросил трубку. Зака спасло чувство юмора, которым несомненно обладал глава нашего Союза.

Думаю, что благодаря такому вниманию к интонационности речи Володи сумел создать капитальную монографию на сложную тему, которой

<sup>1</sup> Гранин Д. Жизнь не переделаешь. М., 2004. С. 17.

обычно пренебрегают академические ученые. Ему удалось разгадать ту особенность ладовой структуры массовой песни, которая определяет ее популярность.

Меня Володя увековечил в романсе собственного изготовления.

В 1969 году я с группой специалистов-востоковедов ездила на Ближний Восток, в Ирак и Сирию. Об этом расскажу в другом очерке. Пока же скажу о Володе. Приехав, в полном восторге рассказывала о своих впечатлениях, в частности о поездке в Вавилон. Зак внимательно слушал, но слух его в это время ловил сочетания «Ноне – Вавилоне», «Дамаске – сказки». Прибавив к этому в дальнейшем «Армяне – Ереване» и любовь ко мне всех «нацменьшинств», он создал романс из трех куплетов. Главное в нем был, конечно, не незамысловатый текст. Главным был текст музыкальный, весь построенный на интервале «нона» в прямом виде и в обращении. На его ладовую структуру обратил внимание Андрей Эшпай. Услышав как-то случайно громогласное пение Зака, он остановился, вошел в комнату, прослушал весь романс и сказал:

– Володя, какие гармонии!

В день моего восьмидесятилетия Володя позвонил мне из Нью-Йорка и сообщил, что написанный им романс имеет широкий успех в узком кругу его друзей – русских и американцев: каждый раз во время общих встреч они просят «Нону».

Я осторожно спросила, нет ли у них моей фотографии, испугавшись, что они захотят увидеть лик «царицы Вавилона». К счастью, фотографии не было.

Незадолго до смерти он звонил мне, и я, шутя, спросила, жив ли романс и так ли еще популярен? Как сказал Володя, оказывается, не только жив, но обогатился еще одним, последним, куплетом с рифмой «Нона – Гудзона», как дань Америке, и интермедией сына Володи Алика. Незадолго до смерти он прислал мне этот диск. Он дорог мне как память о друге.

Союз композиторов подарил мне Григория Самуиловича Фрида. Точнее Фрид сам подарил мне себя. В середине 1970-х годов он пригласил к себе Марину Дмитриевну Сабинину и меня и предложил войти в состав правления Молодежного музыкального клуба, которым руководил вместе с Головинским. О клубе, который существует уже около полувека, Фрид написал книгу. Поэтому мой разговор не о клубе, а о Фриде. Мы были знакомы давно. Я несколько раз бывала на собраниях клуба. Но теперь речь шла о работе вместе с ним и о возможности узнать его ближе как человека.

Марина, которая одно время работала в Университете культуры и имела опыт работы, в чем-то сходной с клубной, сразу согласилась.



На заседании Московского молодежного музыкального клуба:  
*Г. Фрид, Г. Головинский, Н. Шахназарова*

Я же колебалась и честно созналась, что не смогу посвятить клубу много времени. Те, кто хорошо знали Марину и знают меня, могут предугадать результат нашего разговора. Марина пришла на очередное собрание, выступала там – но это было первое и последнее ее появление в клубе. Я же начала туда ходить сперва просто потому, что обещала, и застряла там, увлекшись, на целых тридцать лет. Это позволило мне хорошо узнать Фрида и подружиться с ним.

При близком знакомстве я открыла для себя личность незаурядную, даже в известном смысле уникальную. Фронтовик, успевший пройти через горнило войны 1941–1945 годов. Опытный композитор и педагог. Автор произведений практически во всех музыкальных жанрах. Хорошо известны его произведения для камерных составов, для оркестра народных инструментов. Его две оперы «Дневник Анны Франк», «Письма Ван Гога» исполняются за рубежом. Популярны сочинения для драматических театров, для оркестра народных инструментов. Художник, выставки которого неоднократно проходили в Союзе композиторов и Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Автор шести книг.

Однако все таланты сфокусировались в одном, у нас почти забытом, к сожалению, таланте – просветителя высокого класса, авторитет которого определен не только его знаниями, но самой личностью. Достоинством,

с которым он прожил уже почти столетие. Вниманием, которое он уделяет почти во всех своих выступлениях в клубе вопросам нравственности, этики, значению духовного воспитания личности и роли в этом музыки. Не случайно для участников клуба он стал и своего рода духовным наставником. Близкое знакомство и дружба с Фридом многое дали и мне, показывая пример того, как человек и в его возрасте (в 2011 году ему исполнилось 96 лет), не очень здоровый, может служить бескорыстно столь благородной, столь необходимой нашему обществу идее его духовного возрождения.

Эти строки были написаны летом, где-то в июле, 2012 года. А 22 сентября, в день своего рождения, Григорий Фрид умер. Я и представить себе не могла, что практически писала некролог.

В Союзе композиторов я познакомилась с Гиви Орджоникидзе, который скоро стал одним из моих близких друзей. О Гиви я слышала еще в годы работы в издательстве. Заведующая книжной редакцией, Татьяна Александровна Лебедева, узнала о грузинском музыковедке, который из-за тяжелой болезни не мог в полной мере реализовать свой талант. Она с удивительным энтузиазмом и бескорыстием взялась помогать ему. Ездил к нему в больницу. Редактировала статьи, которые он писал, не имея возможности встать с постели. Редактировала их, не упуская возможности публиковать. Я была свидетелем ее активной поддержки почти никому не известного в Москве музыковедка. И могу утверждать, что именно благодаря ее удивительной по душевному порыву деятельности москвичи открыли для себя яркую индивидуальность человека и ученого.

Судьба не щадила Гиви, корежила и ломала его с детства. Ему было десять лет, когда расстреляли его отца и посадили мать. В детской дворовой игре он получил травму, которая приковала его к постели на несколько лет. Больницы заменили ему дом. Но он не сдавался. Изучил немецкий язык, читал литературу музыковедческую, философскую, художественную на приспособленном для него планшете. Ему удалось окончить университет, теоретико-композиторский факультет и аспирантуру Тбилисской консерватории, он начал постепенно писать.

Болезнь изувечила его внешность. Природой был задуман крупный мужчина, о чем свидетельствовали широкие плечи, большая голова, длинные руки, а в результате болезни он стал небольшого роста горбун. Но сохранилась без изменений выразительная лепка головы, красивые черные глаза, ресницам которым могла позавидовать любая женщина, ослепительная улыбка, покоряющая каждого, кто видел его

впервые. Он никогда не говорил о болезни, не позволял себя жалеть, работал самозабвенно, не давая себе передышки.

Диапазон интересов был широк – от национальной проблематики до философско-культурологических вопросов и музыкальной критики. Здесь особо отмечу блистательные рецензии на спектакли оперных театров Стокгольма и «La Scala». Через всю его жизнь прошла тема Рихарда Штрауса, о котором Гиви собирался написать книгу. Он был интересен всем – в Москве, где бывал так же часто, как и в Тбилиси, в Ленинграде. Его радостно встречали в журнале «Советская музыка», где часто печатались его статьи. Обнаружился и литературный талант Гиви – его маленькие новеллы опубликованы в сборнике «Гиви Орджоникидзе», изданном в Тбилиси<sup>1</sup>.

Он ушел из жизни в самом расцвете творческих сил, не закончив книгу о Рихарде Штраусе, над которой работал много лет. Ему было 54 года. Еще одна жертва губительной для страны, для народа фанатичной борьбы правительства 1930-х годов с мифическими «врагами народа».

«Такие деятели, как он, прочно закрепляются в памяти культуры. Память эта нетленна. Она связывает прошлое с настоящим и устремлена в будущее», – написал о Гиви М.С. Друскин в предисловии к упомянутому сборнику<sup>2</sup>. Близкую к этой мысли высказал и сам Гиви в одной из лучших своих статей «Историческая преемственность и пафос будущего»<sup>3</sup>.

Учитывая непростую обстановку в СК Грузии и в связи с тем, что активно заявила о себе группа молодых композиторов, ориентированных на современные творческие тенденции, достойно упоминание о том, что их, как и близких им режиссеров театра и кино, поддерживал первый секретарь ЦК Грузии Э.А. Шеварднадзе. Особенно он ценил Гиви. На его похоронах, как только гроб с телом прибыл в Тбилиси, Шеварднадзе посетил вдову Гиви с выражением соболезнования. На следующий день присутствовал на панихиде в Тбилисской консерватории и около часа простоял на улице, пока машина с гробом не отправилась к месту захоронения.

Одним из эмоциональных впечатлений, связанных с Союзом и оставшимся в памяти, стала для меня панихида по А.И. Хачатуряну. Не сами похороны – мало ли на нашу долю выпало провожать в мир иной людей

<sup>1</sup> Гиви Орджоникидзе. Музыковед, ученый, публицист, критик, писатель, общественный деятель / Ред. Г. Друбачевская. Тбилиси. 1999.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Орджоникидзе Г.Ш. Историческая преемственность традиций и пафос будущего // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 278–336.

и более гениальных, и просто талантливых. Запомнилась эта панихида одним из элементов «оформления», если можно так сказать<sup>1</sup>.

Большой зал Московской консерватории, где проходила панихида, был полон. Сидели тихо, перешептываясь. Перед эстрадой стоял освещенный гроб, где лежал Хачатурян в хорошо знакомом сиреновом костюме со всеми регалиями. Тихо играла музыка. Перед завершением панихиды на сцену вышел оркестр, быстрым шагом к пюпитру подошел Е.Ф. Светланов, поднял руки и ... грянул «Вальс» Хачатуряна из музыки к «Маскараду». Первую минуту я была шокирована. Но уже через несколько минут стала ясна точность драматургии. Над телом творца этой музыки особенно пронзительно звучали и ее ликующий блеск, и драматизм, в него вплетенный, маркированный дирижером. И здесь зал взорвался. Грешным делом я подумала, не самим ли Хачатуряном была заранее задумана такая драматургия. Уж очень это соответствовало его личности. Или чутье Светланова-дирижера подсказало ему этот нестандартный, но эмоционально точный ход.

Мне хочется вспомнить о людях, о которых не пишут статей и монографий. Они не композиторы и не музыковеды, но без них невозможно представить функционирование Союза как целостной организации. И первая из них Таисия Николаевна Дельцова.

Секретарь Т.Н. Хренникова, бесконечно ему преданная, она не менее предана была Союзу в целом, всем его членам. Она вносила в него человечность и теплоту широтой своей души и отзывчивостью сердца. Дверь в ее комнату постоянно была открыта, а на стуле рядом с ее столом почти всегда кто-нибудь сидел. Забегали поздороваться, перекинуться несколькими словами, поделиться новостями, рассказать о своих проблемах, поплакаться в жилетку. И она всех внимательно и заинтересованно выслушивала и никогда не отказывала в помощи, нередко опираясь при этом на авторитет Хренникова. Мне пришлось приватно общаться с ней, однажды даже вместе ехали четыре дня вдвоем в Алма-Ату. И она не раз говорила, что единственный смысл ее работы в Союзе – быть полезной его членам, помогать в меру своих возможностей их работе. Выступая на панихиде, посвященной Таисии Николаевне, Родион Щедрин сказал, что с ее уходом окончилась целая эпоха в жизни Союза. И это не было преувеличением. Это была правда.

Такой же отдачей, чувством ответственности и заинтересованности в работе композиторов в другой области отмечена работа библиотеки Союза и прежде всего ее директора Марины Петровны Савельевой. Нет,

<sup>1</sup> Потом тело А.И. Хачатуряна перевезли в Ереван и там похоронили.



я не точно сказала – не только для членов Союза отдают свою душу Марина и ее коллеги. В библиотеку обращается много народу – любители музыки, театроведы, киноведы и др. Для всех здесь находится время и желание помочь. Много раз я наблюдала, как Марина искала какую-нибудь необходимую кому-то дату или название произведения, искала так, как будто это было ее личной необходимостью.

Сегодня библиотека Союза композиторов – уникальное хранилище нот и книг о музыке. Марине удалось создать в ней такую строгую систему расположения материала, что она способна в несколько минут найти необходимые посетителю ноты, книги, журналы. В самой библиотеке при этом царит образцовый порядок. Даже тогда, когда в Союзе не работало отопление, Марина и ее коллеги мерзли в этом холодильнике, но ни на один день они не прекращали работу библиотеки, хотя имели на это полное право, из одного человеколюбия. И никогда не услышишь от них ни одного слова упрека, жалобы, раздражения. Такое дорогого стоит.

Не могу не вспомнить еще одну женщину, к которой я всегда испытывала и симпатию и уважение. Я имею в виду заведующую медчастью Союза Цилю Абрамовну Коган. В каком-то смысле ей выпала доля, более трудная, чем Таисии Николаевне и Марине. Оказывать повседневную медицинскую помощь болеющим композиторам – дело нелегкое. Приходится терпеть их капризы, раздражительность, вызванные болезненным состоянием, усиливавшую их амбициозность, быть готовой по первому вызову подниматься к больному, иногда по незначительному поводу, оказывать помощь в устройстве в больницу, нахождении нужного врача и т.д. и т.д. И так сорок лет. Через ее руки прошли члены Союза, члены их семей, дети и внуки, друзья и знакомые. То, что в течение столь долгого времени Циля Абрамовна сумела сохранить доверие своих пациентов, что сама она продолжала относиться к ним с неизменным уважением, отдавая свой опыт и свои знания всем, кто к ней обращался, свидетельствует, с моей точки зрения, и о незаурядном умении общения со столь сложным контингентом. Мне не раз приходилось видеть, как на прием к ней приходили уверенные в своей звездности композиторы, как правило, авторы массовых песен, запросто заходили в кабинет, не считаясь с ожидающими приема больными, такими же членами Союза, и как она тактично старалась выйти из неловкого положения.

Так уж случилось, что я вспоминаю женщин – может быть, потому, что они гораздо реже оказывались в сфере внимания, образуя привычный необходимый элемент функционирования Союза. И лишь в случае их

смерти приходит понимание того, как они были необходимы всем нам, членам Союза, и как верно, с полной душевной отдачей они нам служили и, к счастью, еще служат.

Мне думается, что именно в этом месте следует рассказать о моих связях с журналом «Советская музыка» (с 1992 года – «Музыкальная академия»), так как его деятельность, само существование неотрывны от жизни и деятельности Союза композиторов.

Связь моя с журналом насчитывает не менее полувека. В 1952 году мой научный руководитель Г.З. Апресян привел меня в редакцию, представил и попросил привлекать как автора.

Первое мое задание – краткие заметки о концертах Гилельса и Оборина. Мое критическое замечание по поводу исполнения Гилельсом любимой мной «Лунной сонаты» вызвало реплику сотрудника редакции Г. Эдельмана:

– Может быть, Вы и правы, но ведь это Гилельс.

Это сразу остудило мой критический пыл и заставило быть более осмотрительной, когда речь идет о талантах масштаба Гилельса (кстати, одного из самых моих любимых пианистов).

Затем было задание написать репортаж о празднике песни в одном из колхозов Луховицкого района, где председателем был трижды Герой социалистического труда Ф.С. Генералов. Послали нас вместе с Л. Гениной, и вместе мы писали статью. Так началось мое сотрудничество с журналом, которое продолжается и до сих пор. У меня сложились добрые отношения со всеми его сотрудниками, кого-то я знала еще со студенческих времен. А с Гениной мы в 1950-е годы были близкими подругами. Потом жизнь развела нас – у каждого образовалась своя среда общения. Незадолго до ее смерти, во время одного из моих посещений вновь вспоминали прошлое. Мне же было страшно жаль ее, тяжело видеть, как трудно она болеет, как мучительно умирает.

Журнал для меня также неотделим от Юрия Корева, который был сперва зав. отделом (с 1958 года), а затем – более сорока лет – главным редактором журнала «Советская музыка» – «Музыкальная академия» (с 1970 по 2011). Корев продолжал работать, пока позволяло здоровье. Он отдал журналу практически всю жизнь, пережил с ним самые тяжелые годы, когда над журналом тяготело недремлющее око цензуры.

Я за многое благодарна журналу. Здесь печатались мои статьи – и по заданию редакции, и предложенные мной. Я со своей стороны неизменно чувствовала доброжелательное и заинтересованное отношение редакции к нашему совместному сотрудничеству. Однако был один короткий



В Рузе с Юрием Коревым

период в середине 1970-х годов, когда я почувствовала себя в журнале «непечатаемой». Ко мне перестали поступать приглашения что-нибудь написать, реже стало общение, хотя в целом оно не прекращалось. Ко мне обращались за советом, интересовались моим мнением по тем или иным вопросам, чаще всего по моей проблематике, но я ощущала какую-то сдержанность.

Неожиданное письмо от Арнольда Клотыньша убедило меня, что мои ощущения небеспопченны. Клотыньш был аспирантом нашего института и у нас защищал диссертацию. Я, тогда еще кандидат наук, по новому положению не имела права руководить аспирантами, хотя тема его диссертации имела прямое отношение к проблеме национального. Не считаясь с формальностями, я тем не менее принимала активное участие в подготовке его работы. У нас сложились хорошие отношения. Однако письмо от него было для меня неожиданностью. Еще более неожиданным оказалось его содержание. Он писал, что получил предложение от редакции журнала «Советская музыка» написать статью к приближавшемуся столетию Шёнберга и спрашивал меня, не получала ли я такого предложения? «Если Вы его получили и отказались написать такую статью, то я приму предложение редакции, если же Вам не предлагали написать такую статью, то я откажусь, потому что это несправедливо. Вы первая написали о Шёнберге два года назад, и естественно должны были первой получить такое предложение».

Письмо меня тронуло, прежде всего, высоким уровнем профессиональной этики. С таким я не встречалась ни до того, ни после. Я его искренне

поблагодарила, написала, что предложение не получала, но даже если бы мне предложили, я бы отказалась, так как не теоретик и недостаточно хорошо знакома с творчеством Шёнберга. Его же прошу обязательно согласиться, ибо он может сделать это на хорошем уровне, у него есть для этого все данные. Тем не менее он отказался.

Я никогда об этом не писала и никому не говорила, это был лишь короткий эпизод в моих взаимоотношениях с журналом, который никак не сказался на чувстве благодарности, которое я испытываю к журналу за многолетнее внимательное отношение к моим работам, и на наших дружеских человеческих отношениях. Я не сомневалась, что за этим кто-то стоит, и даже подозревала, кто именно. Мои подозрения подтвердились.

Примерно в это же время прекратились мои командировки в зарубежные страны на конференции по моей тематике. Во время одного из мероприятий в Ташкенте ко мне подошел председатель Союза композиторов Словакии и спросил, почему я к ним не приезжаю.

– Пригласите – приеду, – ответила я.

– Но ведь мы же посылали Вам приглашение, – удивился он.

– Об этом спросите в Министерстве культуры.

Это еще раз меня убедило в том, что совпадения были не случайны.

В те же 1970-е годы ко мне обратился Ярустовский с предложением выступить на встрече, кажется, с чехами, посвященной обсуждению проблемы национального в музыке. Я удивилась этому предложению и сказала, что уже года два меня никуда не посылают на такие же конференции за рубеж. Видимо, я этого недостойна. Почему же меня приглашают выступить на такой же конференции с теми же зарубежными учеными в Москве? На положении музыковеда «домашнего употребления» мне не хотелось бы оказаться. Не помню, чем кончился этот разговор, но объяснениям Ярустовского, что он лично не имеет никакого отношения к происходящему, я не поверила.

Союзу композиторов я обязана и помощью в решении одной из проблем, значительно осложнявших мою жизнь. Проблемы, чисто бытовой.

В течение нескольких лет мне приходилось снимать комнату. Жить в семье было невозможно: в трехкомнатной хрущевке-распашонке жили шесть человек. Краем уха я слышала, что строится кооперативный дом для композиторов, но меня это мало интересовало, так как никаких материальных возможностей для приобретения кооперативной квартиры у меня не было. Но в начале 1963 года ко мне пришла моя подруга Белла

Еолян, которая состояла в этом кооперативе, и сказала, что правлению необходим один член Союза – есть свободная однокомнатная квартира и это единственный для меня шанс наконец обзавестись квартирой. Я пыталась объяснить ей, что у меня нет никаких возможностей вступить в кооператив, тем более стопроцентный, но она настаивала.

– Поезжай к родителям, придумайте что-нибудь, другого случая у тебя не будет.

И я поехала.

Отец мне ответил беспомощной улыбкой, как я и предполагала.

Не буду рассказывать обо всех усилиях по добыванию нужной суммы, скажу только, что, задействовав бакинских родственников и одного из друзей, сумму собрали. И я стала счастливым обладателем ордера на квартиру № 1 в доме, где до сих пор живу. Но это только присказка, сказка впереди.

На следующий день я уехала в командировку от Союза в Прагу. Это был первый мой выезд за границу и первая поездка самолетом. Приехала, как всегда после командировок, прямо к родителям, довольная и полная новых впечатлений. Когда полностью расслабилась, мама меня огорошила:

– Ты только не расстраивайся, но из правления кооператива пришло письмо с просьбой вернуть ордер и получить обратно деньги.

О том, что со мной было, я рассказывать не буду. Когда прошел первый шок, первая мысль была – позвонить Белле. Она решительно посоветовала немедленно звонить Хренникову. Я колебалась – было около десяти часов вечера, Хренникову домой я никогда не звонила. Но она настаивала, угрожала, что я потеряю квартиру. И я решилась, надеясь, что он еще помнит меня – после Алма-Аты прошло всего года полтора. К счастью, Тихон Николаевич взял трубку сам, и я, заливаясь слезами, попыталась рассказать ему, в чем дело. Хренников – человек опытный, кроме того, как оказалось, знал то, чего не знала я. Поэтому понял сразу суть интриги. Посоветовал мне успокоиться, сказав, что все будет в порядке.

Через два дня я получила письмо из правления кооператива с просьбой прийти к ним за ордером. Не извиняясь, председатель просто предложил мне новый вариант:

– У нас есть еще квартира на шестом этаже. Может быть, Вы предпочтете ее?

Я предпочла и стала владельцем собственной квартиры.

Как узнала позже, оказывается, я стала просто жертвой обычной мошеннической аферы. Правление кооператива должно было отчитываться перед Секретариатом о том, как заселяются квартиры и точно ли

сохраняется паритет между всеми тремя участниками строительства кооператива (консерваторией, Училищем имени Гнесиных и Союзом композиторов). Именно для этого правлению нужен был один член Союза, чтобы все данные сошлись. Когда, отчитавшись, председатель узнал, что этим членом стала какая-то неизвестная фигура, не Шостакович и тем более не Блантер, то решил эту квартиру просто продать, надеясь, что их больше проверять не будут. Им в голову не могла прийти мысль, что эта неизвестная фигура могла немедленно позвонить Хренникову домой и что их мошенническая выходка будет чревата для них серьезными неприятностями.

Почти полувековое пребывание членом Союза, активное участие в его деятельности, возможность быть в курсе повседневной музыкальной жизни страны дали мне очень многое. К сожалению, последние 10–15 лет из-за болезни и, увы, возраста я редко бываю в Союзе, хотя и стараюсь внимательно следить за его основными мероприятиями. Из-за этой вынужденной оторванности меня особенно тронуло награждение высокой наградой – золотой медалью Московского Союза композиторов, которой была оценена моя работа за десятилетия пребывания в коллективе профессиональных композиторов и музыковедов.

## ОКНО В МИР (Наши за рубежом: 1962–1988)

Название этого очерка точно выражает мое ощущение, которое у меня возникло в первой зарубежной поездке. Именно с посещения Чехословакии в 1962 году начался ряд моих зарубежных командировок от Союза композиторов и отчасти от института.

Были два типа таких командировок. Один был нацелен на задачи чисто профессиональные: взаимообмен информацией, знакомство с новыми произведениями зарубежных коллег, совместное обсуждение актуальных проблем современного музыкального искусства, специализированные поездки на тот или иной музыкальный фестиваль (такой, например, как «Варшавская осень»).

Второй предполагал поездки научно-туристические. Приоритетными в этом случае были знакомства с достопримечательностями страны, с теми шедеврами искусства, о которых мы могли только читать, видеть в альбомах и на время от времени проводимых выставках. Параллельно, естественно, мы и в этих случаях стремились по возможности услышать неизвестные нам ранее музыкальные произведения.

Особенно интересно было наблюдать, как раскрывались иностранцы при простом, непосредственном общении. Нам не раз удавалось в этом убеждаться, что не только не ослабляло наших впечатлений, но очень обогащало их.

И еще одно предварительное замечание. В предлагаемых читателю заметках хотелось запечатлеть сопутствующие нашим путешествиям события разного рода – чаще юмористические, но и более серьезные, иногда почти драматические. И каждый раз перед нами раскрывался облик, особенности черт характера, манеры общения и между собой и с иностранцами, то есть живая жизнь в разных ее проявлениях, которая

только и дает представление о людях. Автор не отказывает себе в легкой иронии, надеюсь, ни для кого не обидной.

В ряде стран социалистического лагеря я побывала не раз. Здесь я описываю события, которые случались в первое мое посещение той или иной страны и потому указываю год ее посещения. Кроме Лондона. О нем я скажу особо.

У меня не было никаких претензий на глубокие обобщения, описания красот стран, в которых удалось побывать. Об этом существует соответствующая литература. Кроме того, читатели – я в этом не сомневаюсь – сами побывали во многих странах. Меня интересовали только люди и только те события, которые остались в памяти.

ПРАГА. 1962 год

Чехословакия, казалось, не давала повода для каких-либо неожиданностей. Тем не менее они произошли.

Я приехала в страну по командировке Союза композиторов в 1962 году.

Для ориентации первые три дня меня сопровождала милая девушка Илона. В первый же день, во время посещения театра она спросила:

– Вы не русская? Вы, наверное, армянка.

Когда я поинтересовалась, почему она решила, что именно армянка, она ответила:

– По глазам, вообще, по облику.

Тут я удивилась, так как Чехословакия одна из тех стран, где армяне почти не встречаются. Оказывается, она узнала об Армении из книги известного австрийского писателя Франца Верфеля «Сорок дней горы Муса», о событиях геноцида армян 1915 года. С тех пор она «заболела» Арменией. Зайдя в небольшое кафе, я попыталась ей рассказать все, что могла. Самое мучительное для меня было в том, что я этой книги не знала, никогда о ней не слышала, хотя, по словам Илоны, она переведена на все языки мира. Мне было очень стыдно. Я никак не могла понять, как случилось, что до сих пор в Армении такой книги не знают. Чтобы узнать о ней, мне надо было приехать в Чехословакию.

Объяснение я нашла в Москве. В России, единственной стране цивилизованного мира, эта книга просто никогда не переводилась. Ее перевели только в 1965 году на армянский язык, в год 50-летия геноцида (памятном событии, равно значимом для людей разных национальностей), а на русском языке ее смогли прочитать только в «перестройку».



С первого же дня по приезде я предупредила, что мне надо встретиться с одним из руководящих сотрудников чехословацкого Союза композиторов – Я. Йиранеком, чтобы передать ему поручение нашего Союза. Добиться этого оказалось чрезвычайно трудно. Причина была непонятна, так как мне нужно было всего несколько минут. Встретились мы только накануне отъезда. Но к рассказу об этом я еще вернусь.

Регламент у меня был жесткий: днем прослушивание записей, беседы; вечером, как правило, оперный театр. Через два дня Илона перестала приходить. На следующий день, не объясняя причины, мне просто любезно предложили самой дойти до театра им. Б. Сметаны. Это было нетрудно, так как театр находился рядом с гостиницей. Так продолжалось и в последующие дни, когда надо было уже добираться до Народного театра (Народны дивадло).

Однажды мне принесли билет на «Волшебную флейту». Я по привычке поехала в Народный театр. Зал уже был полон, когда я вошла. Билетерша указала мое место в противоположном конце зала. В середине ряда прохода не было, и мне пришлось пройти через весь ряд, поднимая с мест уже сидящих. Но другая билетерша послала меня обратно, в тот конец, откуда я пришла. И вновь я поднимала бедных чехов, краснея и извиняясь. Они выдержали этот экзамен мужественно и с достоинством. Самое пикантное оказалось в том, что, внимательно разглядев билет, первая билетерша убедилась, что он вообще не на «Дон Жуана», который и шел в Народном театре, меня же об этом не предупредили. Билетерша же обратила внимание только на фамилию композитора. «Волшебная флейта» же шла в театре Тыла (Тылово дивадло). Я, растерянная, вышла на улицу и к тому времени, когда добралась до нужного театра, звучали финальные аккорды оперы. Было очень обидно, что меня не предупредили, а я еще не знала, на что могу претендовать, но я снова ничего никому не сказала. Только немного поплакала дома от унижения. Позже Илона мне призналась, что ее отстранили от меня, ибо, как сказал председатель чехословацкого Союза композиторов, «у нас советский человек не потеряется».

В Москве я рассказала об этом случае, и кто-то из присутствовавших вдруг произнес:

– Чехи вообще распустились. Это уже не первый случай.

По ассоциации – здесь я отвлекусь – вспомнила другой случай, когда также о ЧССР говорилось, как о личной собственности СССР. В 1968 году, когда вся страна, замерев, ожидала, решатся ли наши войска войти в Прагу, мы с подругой плавали по Енисею и, стоя на палубе, напряженно и внимательно следили за сообщениями радио. Услышали роковое сообщение: «Советские войска вошли в столицу Чехословакии, Прагу».

– Все-таки вошли, – сказала я.

Стоявшая рядом с нами молодая пара тоже откликнулась:

– Но не могли же *мы* отдать *им* Чехословакию!

Я посмотрела на них: такие не могли. Такие, как они, тогда считали все страны социалистического лагеря частью СССР.

На следующий день меня пригласил на обед Я. Йиранек. Обед был в одном из ресторанов, официальный, о чем свидетельствовали государственные флажки обеих стран на столе.

Как он объяснил, хотел познакомиться со мной. Знакомство началось с неожиданного вопроса:

– Вы знаете И.Ф. Бэлзу?

Я ответила:

– Конечно.

– А что Вы о нем думаете?

Тут надо было подумать, чтобы не разорвать отношения между нашим странами (Бэлза считался специалистом по чешской музыке) и в то же время не скрывать своего личного мнения. Сказала, что он человек широко образованный, но, как мне лично кажется, не очень глубокий. Йиранек, к моему удивлению, сразу со мной согласился, и я поняла, что на этот раз дипломатических последствий не будет.

– А И.В. Нестьева Вы знаете?

На мой положительный ответ вновь последовал вопрос:

– А что Вы о нем думаете?

Здесь ситуация была ясной, и международным скандалом не грозила, но мне эта его бесцеремонность начинала надоедать.

– Это что, экзамен?

– Нет, что Вы. Просто хотел лучше Вас узнать.

Перешли к напиткам, и здесь я опозорилась. Как всякая добропорядочная восточная женщина, сказала, что предпочитаю сухое вино.

– А пиво?

– Пиво я не люблю.

Бедный Йиранек был ошеломлен.

– Как? Я же пригласил Вас в ресторан, где лучшее пльзенское пиво в Праге.

– Виновата и извиняюсь, так уж сложилось в моей жизни.

Но когда пришло время расплачиваться, ошеломлена была я. Опять же, как восточная женщина, увидела, как он спорит с официантом, считает цены, я стала краснеть. Привыкла, что наши мужчины, особенно в присутствии женщин, расплачиваются в стиле: «Пальто не надо». Особенно поразило то, что чек он положил к себе в карман. И это галантный Запад?

По приезде в Москву я рассказала эту историю и была осмеяна: не знала, что если на столе стоят государственные флаги, значит, обед официальный и оплачивает его руководство Союза композиторов.

Последний день, по предварительной договоренности, был свободный. Я встречалась со своей знакомой. Мы походили по городу, полюбовались красотами Праги. Она предложила пойти в кино. Там, оказывается, нужно было снимать пальто, что я учла. Часов в девять Ира предложила поужинать в каком-либо ресторане. Я засомневалась – удобно ли в такое время женщинам одним, без мужчин.

– Здесь все просто, – ответила она, и мы, медленно прохаживаясь по Вацлавской площади, искали подходящий вариант.

Я целиком полагаюсь на нее.

– Вот что нам надо, – сказала она.

Мне показалось, правда, странным, что надо было платить за вход. Зал был почему-то полутемный, столики на двоих. Никто ничего не ест. Тихий разговор, где-то играет музыка. Похоже, там был танцевальный зал.

Мою спутницу все эти детали не смущали. Подошедшему официанту она сразу сказала, что мы хотели бы что-нибудь поесть. Удивленный официант мог предложить нам только сыр. Она прибавила:

– И не забудьте пива.

– У нас пива не дают.

И почти оскорбленный, удалился. Явно мы не туда попали. Но куда?

За соседний с нами столик кто-то сел. Оказалось, мужчина. И у меня сразу создалось ощущение, что он пригласит меня на танец, чего мне отнюдь не хотелось. Поэтому я медленно и долго терзала кусок сыра.

Но надо же было когда-то заканчивать. И действительно, – стоило мне положить вилку, как он подошел с приглашением на танец. Я ответила, что не танцую. Как мне показалось, мой потенциальный поклонник принял это за кровное оскорбление. Ведь столько ждал!

Тут я сказала Ире, что мы сделали здесь все, что могли, пора уходить. Спускаясь по лестнице, она наконец удосужилась прочесть объявление у входа. Оказывается, чтобы утолить голод, мы пришли в ночной танцевальный бар. Этим ярким эпизодом окончилось мое первое знакомство с границей.

Мне еще несколько довелось побывать в Чехословакии на разных симпозиумах. Однажды даже посчастливилось проехаться по маленьким городкам, сохранившим обаяние Средневековья с их особой планировкой городских улиц, когда из-за каждого угла мог выскочить рыцарь со шпалгой, но первая поездка осталась в памяти как самая яркая.



Чехословакия, Буяновицы. 1974

*М.Г. Бархин, Н.Г. Шахназарова и чешский гид*

Будапешт. 1964 год

В 1964 году состоялась аналогичная командировка в Венгрию. На этот раз нас было трое: композиторы К.В. Молчанов, Д.Л. Клебанов и я. Мы не были знакомы: Молчанова знала в лицо по консерватории, Клебанова, жителя Харькова, не знала вовсе.

Молчанов, человек опытный, решил на всякий случай узнать, что я собой представляю, насколько мне можно доверять. Получив у Марины Сабининой рекомендацию и личное поручительство, он не только успокоился, но даже прислал за мной свою машину. Накануне отъезда позвонил мне. Представился и непререкаемым тоном предупредил, чтобы я была готова: в семь утра машина будет у моего подъезда. Это было совершенно неожиданно, хотя, не скрою, приятно.

Неприятным сюрпризом оказалось то, что в Будапеште нас, видимо, никто не собирался встречать. Уже разошлись все приехавшие с нами пассажиры, а мы стояли сиротливо со своими чемоданами в пустом зале. Кто это пережил, знает, как это неприятно. Так со мной и с моим спутником случилось однажды в аэропорту Кубы.

После нескольких минут ожидания видим, что к нам стремительно приближается мужчина среднего возраста, интеллигентной наружности.

Подходит он прямо ко мне:

– Вы товарищ Шахназарова? Я так и подумал, увидев восточное лицо.

Извинился за опоздание, представился:

– Иштван.

Я же поторопилась представить Молчанова, руководителя делегации.

В машине спросила его, как он узнал, что я с Востока.

– Я половец, и значит, тоже имею отношение к Востоку.

Я была изумлена:

– Как половец? Из тех самых? Разве они сохранились?

– Да, их много в Венгрии.

Регламент работы был тот же: знакомились с музыкой, с композиторами. В частности, состоялся интересный разговор с известными венгерскими музыкантами – композитором Золтаном Кодаи и музыковедом Бенце Саболичи. Кодаи создал свою оригинальную систему, которая должна была облегчить привлечение к музыке широких масс слушателей. И нам предстояло познакомиться с ней в одной из общеобразовательных школ, в которых значительное количество учебных часов было посвящено музыкальным занятиям.

Занятия в школе начинались в восемь часов. Это был ноябрь, хмурое утро. Мои мужчины немного поныли, но идти надо было. В классе малышня развлекалась, пока не вошла учительница. Тут утомонились малыши, но оживились мужчины. Очаровательная молодая девушка, тоненькая как тростинка, с короткой стрижкой светлых волос, двумя милыми ямочками на щеках. Как только она вошла, урок стремительно начал развиваться. Видимо, работали над ритмом. Ребята с удовольствием тянули руки, хлопали руками и ногами, вместе и врозь. И все это с улыбками и явным удовольствием. Мы и не заметили, как урок кончился. Зайдя к директору, я не удержалась:

– Где Вы нашли такую прелесть?

Директор ответил, что выбрал ее из восемнадцати кандидатов.

Цикл знакомства с системой Кодаи должен был закончиться в десятом классе, где был показан результат его эксперимента. Педагог предложил одному из учеников написать на доске любую мелодию. Второй ученик написал к ней второй голос, и так постепенно сложился четырехголосный опус.

Педагог попросил учеников спеть то, что получилось. Спели прекрасно. Это впечатляло.

Мы старались посмотреть все, что возможно. И в Буде, и в Пеште – город ведь разделен рекой. Посетили прекрасную картинную галерею, послушали яркую оперу Шандора Соколаи «Медвежья свадьба» и т.д.

В один из вечеров Иштван предложил нам выбор: гала-концерт или «Тристан и Изольда». Мужчинам не хотелось шесть часов слушать

Р. Вагнера. Я же пошла с удовольствием, тем более что до того «Тристана» не слышала. По окончании спектакля Иштван предложил мне показать вечерний Будапешт. Это было соблазнительно, но я помнила, что в моем номере находится вся еда, и мужчины останутся голодными. Поэтому я вынуждена была отказаться. Ведь в те годы советские туристы получали такие мизерные деньги, что не могли позволить себе роскошь питаться в ресторанах.

Иштван был не только огорчен, но и поражен моим ответом.

– Я Вас не понимаю, Нона Григорьевна. Почему Вы должны думать о мужчинах? Это их обязанность, это они должны заботиться о женщинах.

Пришлось объяснить ему, что остающиеся без еды мужчины – еще и мои коллеги, и я не могу не думать о них. В сущности это был не просто разговор, а столкновение двух позиций, традиций социального бытия и социальных установок. Для венгров, как я поняла, мужчина – прежде всего, мужчина, а потом друг, коллега, соратник по борьбе.

В связи с этим вспомнила один из эпизодов разговора с Йиранеком в Чехии. Не помню, по какому поводу он полушутливо сказал:

– Если Вы предложите чеху на выбор красивую девушку или хороший бифштекс, он выберет мясо.

Это, видимо, была шутка, но ведь в каждой шутке есть и доля правды. Про венгров так и в шутку не скажешь.

В гостинице меня ждал сюрприз. На двери моего номера была приколота записка – художественно изображенное недовольство моим поведением и мной, оставившей бедных мужчин умирать с голоду. На записке был изображен профиль Вагнера в шляпе с пером. Рядом – роговые очки Иштвана. Циферблат, на котором стрелка стояла на 12 часах. Вопросительный знак. И сковородка, перечеркнутая накрест. Более выразительно изобразить голодные мучения мужчин и недовольство моим легкомысленным поведением, тем, что я не вернулась домой сразу после завершения оперы, было невозможно.

Своим пока еще не искорененным провинциализмом мне удалось отметить еще дважды. В Венгрии у меня хватило денег только на две вещи – духи и очки. С духами, казалось, было просто. Я зашла в парфюмерный магазин и сказала, что хочу купить духи. Продавщица меня спросила, какие, потому что просто духи никто не покупает. Тут я немного растерялась. В голове были только старинные мамины духи «Лориган-Коти» и наша «Красная Москва». Задумалась и выбрала «Балансиагу». «Балансиага» меня спасла в другом парфюмерном магазине, где я хотела купить кому-нибудь сувенир.

Денег было мало, и вдруг я увидела на витрине россыпь губных помад и среди них один маленький тюбик. То что надо, решила я, и мы все

втроем зашли в магазин. Мужчины остались у двери, я же через огромный пустой зал пошла к продавщице в противоположном углу. Не учтя прошлый опыт, так же непринужденно спросила губную помаду и получила тот же вопрос:

– Какую?

Но сработал опыт «Балансиаги», и я смело ее назвала. На прилавок было высыпано 20 тюбиков, и я задумалась, кому же покупаю? Выбрала нейтральный цвет. И тут наступил драматический момент. Продавщица, понимая, с кем имеет дело, улыбаясь, пишет цену. Когда я ее увидела, у меня сжалось сердце: это была цена хорошенькой блузки. Мне казалось, что я была на высоте, сохранила самообладание и внешне спокойно пошла к кассе. Когда же подошла к мужчинам, Кирилл не дал мне открыть рот:

– Что, влипли? У Вас было такое лицо. Следующий раз будете спрашивать цену, прежде чем покупать.

Помаду, конечно, никому не подарила, пользовалась ею сама.

Иштвана я попросила помочь мне в выборе очков. Здесь могли быть трудности с языком. Он охотно согласился. Мы обошли семь или восемь магазинов. В каждом продавец выкладывал по нескольку пар очков, но мы, примерив, просто прощались, а продавец в ответ нас благодарил. Наконец в одном магазине, где продавец показал, кажется, все, что у него было, даже снял с витрины образец, нам очки понравились. Я уже готовилась расплачиваться, как вдруг Иштван опять прощается, а продавец нас благодарит. Я чувствовала себя страшно неловко и сказала об этом Иштвану. В ответ услышала уже знакомое:

– Я Вас не понимаю. Почему неудобно? Это же их работа.

Так получила еще один урок работы сферы обслуживания в цивилизованном обществе. Представила себе, какие слова вслух или в уме сказал бы наш продавец, попроси у него показать разные образцы товара.

В Венгрии я больше не была, но впечатления запомнились, а Иштван написал мне письмо, предлагая приехать в Венгрию, где обещал выбрать потрясающие очки. Уже в Москве я узнала его историю. Оказывается, он как военнопленный сидел у нас в лагерях, где и выучил русский язык. По профессии он журналист.

## БОЛГАРИЯ (НЕОДНОКРАТНО)

Болгарию часто называли шестнадцатой республикой Советского Союза, и некоторые основания для этого были. Многие черты нас сближали: близость языка, что облегчало общение, твердое идеологическое единство,

подтвержденное сооружением мавзолея основателю болгарской компартии Георгию Димитрову в центре Софии. Главное же, – доброжелательный, приветливый народ и, конечно, море, куда каждый год направлялись советские туристы. В годы до перестройки это была единственная возможность недорого и комфортно провести отпуск.

Мне не раз приходилось бывать в Болгарии на разных семинарах и симпозиумах. Болгарии я благодарна за то, что здесь перевели мою книгу, посвященную Стравинскому, Шёнбергу и Хиндемиту. Перевели, правда, не для продажи, а для внутреннего употребления, но и за это спасибо.

Поездки в Болгарию объяснялись не только чисто научными интересами. Там жила моя близкая родственница, которая познакомилась в классе Г.Г. Нейгауза с пианистом и музыковедом Константином (Милчо) Ганевым, с кем и уехала навсегда к нему на родину. Оба пианисты, они не только преподавали в Софийской консерватории, но и образовали фортепианный дуэт «Джулия и Константин Ганевы», выступавший во многих странах.

Была и еще одна причина, которая сблизила меня с Болгарией. Ганевы решили купить раздвижной финский домик. Такие продавались у нас, в Одинцово. Купили, оформили покупку, уплатили, а на отправку в Болгарию не хватило времени – кончился срок их визы.

Однажды рано утром у меня раздался телефонный звонок и Костин голос произнес:

– Ноночка, мы всю ночь думали, кому можно поручить перевозку, и решили, что лучше тебя это никто не сделает. Нужно просто съездить в Одинцово и проследить за отправкой.

Я поехала со знакомой, дело оказалось муторным, пришлось даже обращаться к послу. Зато в Болгарии появилась «Нонина дача».

При том что в Болгарию мне приехать было несложно, имея в виду и дружеские и родственные связи, я ни разу не побывала на побережье Черного моря, в местах, куда обычно ездили туристы. Но зато удалось посетить места, куда туристы не заезжали. В Родопских горах должен был состояться фестиваль народного искусства. Вот туда, через всю Болгарию, на машине, я съездила вместе с болгарскими друзьями.

Это был другой мир, где ясно давало себя знать долгое турецкое владычество в одежде женщин, в условиях быта, в музыке. Фестиваль открыл мне и другую Болгарию, нам, как мне кажется, мало знакомую. На обратном пути переночевали в Пампорово, знаменитом горнолыжном курорте.

Остановились ненадолго в Пловдиве, где на раскопках городища я купила себе украшение с изображением древнеболгарского царя,





На Золотых мостах Витоши. Слева направо: Джулия Ганева, Нона Шахназарова, Митя и Константин (Милчо) Ганевы

и вернулись в уже родную Софию. Поэтому даже не жалею, что так и не поплавала в море, тем более, что плавать не умею.

К сожалению, последний звонок Ганевых был года четыре назад из Японии, где они, оказывается, несколько лет работали. Дальше связь прервалась. Я никуда не езжу, они тоже давно не звонят и никак не дают о себе знать.

Берлин. 1965 год

О Берлине, где в 1965 году состоялся симпозиум по эстетике и где нас было трое (В.А. Белый, И.В. Нестьев и я), я уже писала в очерке «В Союзе композиторов».

К сказанному могу только добавить: город произвел на меня угнетающее впечатление. Особенно было неприятно, когда на станции Фридрихштрассе поезд остановился – дальше была граница: Берлинская



Короткий отдых после экскурсии по Варшаве. Сидят: слева *Муса Мирзоев*, в центре *Марина Губаренко*, *Белла Еолян*; стоят – справа *Маргарита Тер-Симонян*, *Нона Шахназарова*, *Нодар Мамисаишвили* и другие

стена. За пять дней заседаний был лишь один перерыв. Нас покатали по Шпрее, где по берегам стояли аккуратные немецкие домики и маленькие палисадники с сидящими на траве куклами.

ВАРШАВА. 1968 год

С пятидесятых годов Варшава стала одним из центров музыкального авангарда. Проводимые здесь ежегодные фестивали «Варшавская осень» пользовались успехом, примерно как фестивали в Донауэшингене (Германия). От Союза композиторов туда регулярно выезжали композиторы, чтобы послушать новинки авангардной музыки и показать свои произведения.

«Варшавская осень» 1968 года должна была стать особенно значимой: ожидали приезда известной авангардной певицы Кети Берберян и ее мужа, не менее известного композитора Лучано Берлио.

Ожидание приезда Берлио и Кети Берберян во многом определило и состав группы советских композиторов, выезжавших в Варшаву. В группе были Альфред Шнитке с женой Ириной, Эдисон Денисов и его жена Галина Григорьева, представители разных республик нашей страны. В составе

группы были и мы с Беллой Еолян. Однако ни Берио с Берберян, ни ряд других известных композиторов в знак протеста против вторжения советских войск в Прагу не приехали. Тем не менее, фестиваль состоялся.

Каждый день проходили три концерта. Ультраавангардный обычно происходил в пять часов. После прослушивания произведений на одном из них Шнитке вдруг сказал:

– Так дальше продолжаться не может. Дальше – тупик.

Не скрою, это было неожиданно для меня, но приятно, так как отвечало и моим ощущениям.

Не могу не рассказать о трех мелких эпизодах. Они не имеют отношения к музыке, но примечательны каждый по-своему.

Г.В. Григорьевой приглянулась дамская сумочка, но цена показалась высокой. Однако мысль о ней ее не оставляла. Зашла в магазин второй раз и вновь подумала, что дорого. Но наконец все-таки решилась. Зашла вновь в магазин и попросила сумочку, дала деньги. Продавец часть денег возвращает.



Обсуждение впечатлений от концерта. Старе Място, Варшава.  
В центре – Альфред Шнитке, в глубине его жена Ирина

– Как же? Она стоила дороже!

И поражающий наше воображение ответ продавца:

– Пани приходит третий раз.

Сразу подумалось, сколько раз заходили бы в бутики наши модницы при таком принципе торговли.

Но что одна сумочка. В хозяйственном магазине мы обнаружили красные кастрюли разных размеров и форм, которые взволновали души всех хозяек. Многие уезжали, обогащенные красными кастрюлями. Три моих верно мне служат до сих пор. А без одной, самой маленькой, я, как князь Елецкий, «и дня не проживу».

И еще одно воспоминание, в котором сохранилось представление о впечатляющей рыцарственности наших грузинских коллег. Как всегда после вечернего концерта мы всей группой зашли в ресторан поужинать, но бедной Белле не повезло. Она приглянулась поляку, сидевшему неподалеку, и он постоянно приглашал ее на танец. Только она возьмет в руку вилку, он уже стоит со своим приглашением. После же ужина пошел рядом с ней с явным намерением проводить ее до номера.

Сзади шел Нодар Мамисашвили с кем-то беседуя, а я внутренне возмущалась, что он не собирается освободить Беллу от ее пылкого поклонника. Но не успели мы подойти к дверям, ведущим в отель, как Нодар спокойно вышел вперед и галантно открыл перед Беллой дверь. Поляк оказался понятливым и попросился. Это было сделано элегантно.

## Ирак. Сирия. 1969 год

В это, казалось, невозможно было поверить: поездка в страну, где сладкоголосая Шехеразада рассказывала сказки Гарун-аль-Рашиду, где бегал босоногий мальчишка «багдадский вор», распевая песенку, ставшую известной на всю страну, увидеть своими глазами легендарный Вавилон, в котором мечтала о своих горах красавица Семирамида и владычествовал царь с труднопроизносимым именем Навуходоносор. Руководителем нашей группы, в которую входили специалисты-востоковеды и милая девушка врач, был секретарь Союза архитекторов.

Характерный факт, о котором стоит упомянуть, так как, узнав о нем, возмутился даже атташе по культуре советского посольства в Багдаде: всем членам группы было выдано на каждую страну всего по десять рублей.

В Багдад, с которого начиналось наше путешествие, мы прибыли под вечер. Быстро оформившись в отеле, вышли в город. Он плохо освещался, народу на улице почти не было. Зато в разных местах, устроившись



Отдых под финиковой пальмой

Сидят: в черном свитере – *Татьяна Бальтерманц*, дочь известного фотографа, в центре – «русская Барби», вызвавшая ажиотаж на багдадском рынке, рядом – *Нона Шахназарова*, стоит с фотоаппаратом *Эльза Кильчевская*

удобно, курили кальян мужчины. А рядом на вертеле крутился цыпленок. Это был гриль, которого я до того не видела. Женщины, как нам сказали, вечером на улицу не выходят. Рискуют только «европейки», и то редко.

Утром город преобразился. Центр города пересекала финиковая аллея, а по ней шествовала женщина в черном абае с корзиной на голове. От невозможности склонить голову ее фигура приобретала особый горделивый абрис. Точно такая картина есть у Мартироса Сарьяна. Только у него изображена женщина в белом абае. Шла она одна и в окружающем ее пустом пространстве аллеи смотрелась особенно выразительно.

Нам показали потрясающий по богатству экспозиции музей, созданный немцами; мы полюбовались, конечно, самим Тигром, по берегу которого кучилась беднота. Город запомнился обилием магазинов и лавчонок, заполненных предметами древности. Член группы, востоковед, сотрудница нашего института, Эльза Кильчевская замирала от этих сокровищ. Дотрагиваясь до какой-нибудь очередной редкости в грязной лавчонке, с замиранием сердца спрашивала:

- Курды, XVI век?
- Да, – отвечали ей.



Мой рост – высота подлинной стены,  
окружавшей Вавилон. Все, что выше— новодел

Но купить почти ничего не могла.

Наконец, однажды не выдержала. Видя, что я ничего не покупаю, она попросила у меня мою десятку, с обещанием, что вернет ее мне в Сирии, что я, естественно, охотно сделала.

Но главной для нас была, конечно, поездка к развалинам Вавилона. Его окружала каменная стена. Тут я пригодилась в качестве мерил. Сохранившаяся с древности стена была чуть выше моего роста.

Остались от прежнего величия лишь развалины, однако производили они сильное впечатление. Тебя охватывает почти мистическое чувство, когда говорят, подведя к огромной яме:

– Вот здесь строилась Вавилонская башня, а вот эти ниспадающие ступени – Сады Семирамиды, развалины дворца Навуходоносора и других многочисленных строений.



В садах Семирамиды

Казалось, соприкасаешься с историей. Лично я – в буквальном смысле слова: подняла с земли осколок камешка, покрытого голубой эмалью (голубой – цвет Вавилона, лев – его символ).

Закончилось наше пребывание в Багдаде встречей с местной интеллигенцией. Представители всех видов искусств беседовали с коллегами, каждый в отдельности, по проблемам своей специальности. Примечательная деталь: на фронте мраморного зала, где происходила встреча, было выгравировано: «Это здание построено на средства Гюльбенкяна», известного армянского мецената.

Одно из ярких впечатлений от Багдада – его рынок (сук). Огромная площадь заполнена рядами товаров: с одной стороны – только туфли, с другой – только часы. В следующем ряду только золото, только ткани и т.д. Моя спутница-врач попросила помочь выбрать туфли. Ее появление

вызвало оживление продавцов – внешность «русской Барби», блондинки с голубыми глазами и румяными щечками не могла оставить их равнодушными, и со всех сторон приглашали ее:

– Мадам, сюда; мадам, сюда!

Наконец мы выбрали одного из молодых продавцов и получили в награду небольшой спектакль. Узнав, что мы из Москвы, он воскликнул:

– О, it is my country.

– Разве Вы не араб? – спросила я.

– Я араб, конечно, но так люблю блондинок с голубыми глазами.

– Приезжайте в Москву, их там очень много.

Но этот диалог был лишь прелюдией. Главное было впереди. Продавец не разрешил моей спутнице назвать размер своей ноги и, взяв с полок и отложив в сторону несколько образцов, сказал:

– Вот это Ваши.

И туфли сели как влитые! Это произвело впечатление. Изобразив горькую печаль по поводу нашего отъезда, он с сожалением отпустил нас.

Следующим пунктом была Басра. Наша поездка совпала с мусульманским постом, когда в Басре проходили шествия с громким оплакиванием имама Али. Самое страшное состояло в том, что по традиции, в религиозном экстазе, люди – участники шествия совершали обряд, избивая себя плетью по спине, идя окровавленными по улице. Нас предупредили, что в эти дни лучше не выходить из гостиницы, так как каждый неосторожный любопытный взгляд мог привести к трагическим последствиям. К счастью нам удалось избежать непосредственной встречи с участниками этого обряда (он называется «шахсей-вахсей»), но нас ожидали другие драматические события.

Наши архитекторы старались сфотографировать как можно больше зданий. Снимали стоя, лежа, на корточках, сверху – любимыми способами. Так было и в Багдаде, и в Басре. Здесь нам показали пальму, от которой отплывал Синдбад-Мореход. Оказывается, это тоже было правдой. Я и тут не удержалась и отколупнула кусочек. Если так же делали и другие туристы, то от подлинной пальмы уже ничего не осталось. Я это тоже учитывала.

В день отъезда из Басры наши два архитектора почему-то не явились на завтрак. Время шло, а их все не было. Вдруг распространился слух, что их арестовали. К сожалению, это оказалось правдой. Еще когда нам показывали город, они пытались сфотографировать здание, которое было военным объектом. Сторожевой офицер их остановил. Но желание было слишком велико. В шесть часов утра они вдвоем решили здание все-таки снять. Может быть, надеялись, что в это время стража спит. Но она не спала, и их препроводили в караулку. Ситуация возникла патовая: наши



не говорили по-арабски, стражники – по-английски. Объяснить, что они не шпионы, никто не мог. Наконец пришло начальство, вызвали советского консула и их отпустили. Они вошли в ресторан, где мы завтракали, бледные, с осунувшимися лицами, и молча отправились готовиться к отъезду в Сирию.

По сравнению с Дамаском Багдад нам показался провинцией. Дамаск – большой оживленный город, на улицах много народу, машин. Мы приехали в Сирию в самый пик Рамадана, месяца обязательного для мусульман поста. С шести часов утра, после призыва муэдзина к молитве мусульмане не имеют права пить и есть до первой звезды, то есть от восхода – до заката. И любопытно было наблюдать, как примерно с четырех-пяти часов город начинал пустеть: все торопились домой к окончанию установленного срока. Часов с семи город вновь заполнялся людьми – начиналась ночная жизнь.

Здесь нам бросилось в глаза этническое различие сирийцев и иракцев. Сирийцы не такие высокие, многие светлоглазые. Я спросила гида, почему, ведь они такие же арабы?

– Нас испортили французы, – ответил он.

Но при этом французы создали здесь музей, по богатству не уступающий багдадскому. И все же больше половины сокровищ находится в хранилищах: не хватает места для их экспозиции.

Одно из притягательных для туристов мест в Дамаске – знаменитая мечеть Омейядов.

Нас, к счастью, пустили туда. Сняв обувь и закрыв голову, мы вошли в огромное пустое пространство мечети. Абсолютно голые стены, декорированные цветной мозаикой. В углу, видимо, обращенном к Востоку, на молитвенном коврике, спиной к нам кто-то молился. Но один примечательный предмет в этой «пустыне» был – невысокий каменный постамент, оказавшийся жертвенником, оставшимся от языческого храма арамейцев. После него на этом месте был римский храм Юпитера, а с VII века – мечеть династии Омейядов, ставшая символом блеска и могущества этой династии и свидетельством их изысканного вкуса.

Конечно, в Дамаске тоже был сук (рынок). И, конечно, мы на него пошли вновь с моей багдадской спутницей. На этот раз она хотела купить модное тогда пальто из нейлона, имитирующего кожу. Здесь ее появление не вызвало почему-то такого ажиотажа, как на рынке в Багдаде. Но ждала неожиданность другая. Продавец, армянин, спросил, не русская ли моя спутница. И когда я подтвердила его предположение, вдруг сказал:

– Я встречал людей разных национальностей: французов, итальянцев, турок, англичан и других, но лучше русских нет никого. Поэтому

пусть она не берет то, что здесь висит. Я сейчас принесу ей новую модель.

И принес пальто под цвет ее глаз, но главное – на подкладке из натуральной шотландки. Стоило ей это около десяти рублей на наши деньги, так как сирийский фунт по отношению к рублю равнялся 32 копейкам.

Однако главным притяжением в Сирии был не Дамаск, а Пальмира, куда мы и направились. Приехали поздно вечером. Украшенное звездами небо позволило только рассмотреть силуэты колонн. Где-то раздавался вой – не то гиены, не то волка. Зато утром нам открылось это чудо во всей своей красоте. Пальмира хорошо сохранилась. Под синим небом стояли в ряд стройные колонны, видимо, предназначенные для шествий. Они были не белые, а чуть желтоватые. И это в сочетании с глубоким цветом неба создавало особый колорит.

Сохранились неплохо дворцы и места для захоронений: небольшие, выложенные камнем построения, каждое на три покойника (снизу вверх). Над надгробием указывалось имя покойного, год рождения и смерти. Архитектурный стиль близок греческой классике. Это подтверждали и остатки дворцов. Весь город был, видимо, прекрасным произведением архитектурного искусства.

Я, конечно, не удержалась и, рискуя, подобрала-таки осколок с какими-то письменами, возможно, подделка. Но сам камень был из песчаника. Посещение Пальмиры подтвердило справедливость образной характеристики Петербурга как «Северной Пальмиры», города, выросшего в пустыне, основанного на традициях классической архитектуры, вызывающего восхищение даже в своем теперешнем виде.

Яркие впечатления от Сирии оказались связанными не только с мечтью Омейядов и Пальмирой.

Здесь сохранились развалины многих замков крестоносцев. Разбросанные по пустыне, они стояли на холмах, далеко друг от друга. «Крак де шевалье» – так их здесь называют. В один из них нам удалось попасть.

Высоченные ворота крупной каменной кладки – ведь рыцари въезжали в замок в полном вооружении и на коне – вели к развалинам замка, хранившим память о былом величии и мощи. Я с легкой иронией спросила у гида, не замок ли это Ричарда Львиное сердце? И получила абсолютно серьезный ответ:

– Нет, это замок Танкреда. Но Ричард Львиное сердце у подножия этого холма сражался с Саладином.

Ирония оказалась не к месту.

Гроб Саладина сохранился с XIII века, стоит в усыпальнице, уже покореженный временем. А рядом – роскошный мраморный саркофаг, подарок

кайзера Вильгельма. Так что нам удалось прикоснуться к известным с детства реалиям рыцарских романов.

И еще одну интересную информацию мы получили от нашего гида. Оказывается, существует целая концепция, оправдывающая многоженство. Разговор об этом зашел во время одной остановки. Кто-то из группы критически отозвался об этом обычае. Гид, видимо, был готов к этому вопросу и изложил нам суть существующей концепции. Она такова. Если европеец разводится с женой, то она остается без мужа, ее статус в обществе снижается, ребенок остается без отца. Если же мусульманин полюбит другую женщину, он просто берет в дом другую жену. Таким образом, первая жена остается с мужем, ее положение в обществе сохраняется, ребенок не теряет отца.

– Даже французские юристы согласились с целесообразностью такого решения семейной проблемы, – прибавил он, сославшись на группу юристов, которые были в Сирии перед нами. О гареме он предусмотрительно умолчал.

Очевидно из его разъяснения, что положение женщины в обществе зависит от присутствия рядом с ней мужа. Интересно было бы узнать, как он теперь смотрит на роль женщины в обществе, когда она становится не только успешным бизнесменом, но даже избирается президентом страны.

Заключительный пункт нашей поездки – город Алеппо (Халеп по-арабски). Здесь создавался музей шумерской культуры. И мы уезжали под впечатлением от темнокожих голов с огромными черными, почти выпученными глазами.

Сейчас, когда я вспоминаю нашу поездку, меня охватывает чувство глубокой скорби от происшедших невосполнимых потерь: погибли огромные исторические ценности, потеряно для всех нас и будущих поколений то, что давало возможность проследить, как развивалось человечество, в том числе и в своих эстетических стремлениях. Я уж не говорю о смерти тысяч ни в чем не повинных людей, руками и талантом которых эти ценности создавались и были донесены до наших дней.

## Англия

Возможность побывать в Англии для меня имела особое значение. Значительную часть интеллектуальной атмосферы нашей семьи составляла англomanия. Носителем ее была папина сестра, которая самостоятельно выучила язык довольно оригинальным способом: заучивая наизусть

целые страницы текста. Владела языком она блестяще: работала переводчицей с английскими и американским инженерами, служившими на нефтяных промыслах Нобеля, готовилась ехать в Гарвард. Над ее письменным столом висел известный портрет молодого Байрона в красной бархатной курточке, сидящего, подогнув ногу. В доме звучало имя какого-то мистера Джаксона, которого я не помню, но от него осталась поздравительная открытка мне и моей сестре, Ире, написанная корявыми русскими буквами. Как молодой араб с багдадского рынка, могу поэтому сказать, что Англия – «is my country».

В Англии мне посчастливилось побывать трижды. И каждая поездка сопровождалась событиями, о которых, мне кажется, стоит рассказать. Поэтому я все три объединила в один очерк, каждый раз указывая год поездки.

#### ЭДИНБУРГСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ. 1973

Не удивительно, что когда я узнала, что в Союзе композиторов собирается группа на Эдинбургский фестиваль, сразу же в нее записалась. Терпеливо ожидала, что наконец увижу Лондон, и предполагала, что ничто не помешает мне наслаждаться этой поездкой. Но не тут-то было.

За два дня до отъезда мне неожиданно позвонила Н. Бродянская, сотрудник Иностранной комиссии Союза, и сообщила, что поездка под угрозой срыва. А. Арутюнян, который был назначен руководителем группы, вдруг отказался ехать в Эдинбург, намереваясь вместе с женой остаться в Лондоне, где жила его дочь, недавно вышедшая замуж за англичанина.

– Мы с Таней Гайдамович (виолончелисткой, которая участвовала при исполнении Трио Бетховена во время моего государственного экзамена на фортепианном факультете) перешерстили всю группу и решили, что руководителем, кроме тебя, быть некому.

Я остолбенела. Группа – 24 человека. Поездка в первую капиталистическую страну. Масса формальностей, в том числе и финансовых, в которых я ничего не понимаю.

Я никогда никем не руководила. Нет, я не могла на это согласиться. Тут началась обработка тактическая и стратегическая, обещания, что все формальности они вдвоем возьмут не себя, что оградят меня от всяких трудностей, что будут всегда рядом. Но я была тверда. Тогда был выдвинут последний аргумент – поездку придется отменить. Но ведь я сама тоже мечтала попасть в Англию. И крепость сдалась.

Сюрпризы началась уже в Москве. На следующий день к девяти утра я должна была быть на собеседовании в ЦК. В восемь утра мне позвонил мой друг, К. Рудницкий, и сообщил, что накануне вечером в ФРГ остался сотрудник нашего института, театровед В. Сечин.

Представить Сечина в ФРГ было трудно. Он занимался театрами среднеазиатских республик, регулярно участвовал в общегородском марафонском забеге, его образ в неизменной красной майке, простых сандалиях с гитарой в руках не вписывался в наше представление о ФРГ. Я решила, что это очередная шутка, и рассердилась: мне ехать в ЦК, а тут такие шуточки. Но он вновь повторил свежую новость, а когда я никак не верила, просто заорал:

– Ты должна это знать, так как сейчас можешь попасть в неприятную ситуацию.

И я осознала, что это действительно правда.

В ЦК мне задавали стандартные вопросы: знаю ли я группу, каков ее состав и т.д. Такое особое внимание к этой поездке, единственный раз за все мои другие поездки, объяснялось просто. Меня предупреждали, что ситуация в Англии сейчас напряженная, активно действует НТС (Народно-трудовой союз), который боролся за разрешение советским евреям возвращаться в Израиль; могут быть всякого рода провокации...

Я на все кивала головой и стремилась поскорее уйти. И уже, открывая дверь, вдруг услышала:

– А то вот вчера была такая неприятность: в ФРГ остался один театровед, между прочим, кандидат наук.

– Да, – сказала я, – действительно неприятно.

Быстро закрыв дверь, я мысленно поблагодарила Костю. Мое счастье, что сотрудник, с которым я говорила, не соотносил меня с институтом – ведь я оформлялась от Союза композиторов.

Перед Эдинбургом мы дня два провели в Лондоне. О нем я рассказывать не буду. Во-первых, там многие побывали, во-вторых, у меня еще будет возможность вернуться к Лондону в связи с двумя последующими поездками, когда и происходили разные приключения.

Скажу только, что здесь по прибытии состоялась встреча с культурным атташе советского посольства, опять были предупреждения о коварстве НТС и вопросы, уверена ли я в группе. Ни в одной другой поездке таких встреч не было.

Во время фестиваля мы жили, вернее, ночевали, – в Глазго (так как мест в Эдинбурге не хватало). Каждое утро нас отвозили в Эдинбург, а ночью возвращали в Глазго.

Эдинбург – город небольшой и уютный с центральной улицей, прелестно названной «Princess street». Выше над ней нависал замок «Holly-rood», где



Сотрудник Иностранной комиссии Союза композиторов СССР *Нина Бродянская* и преподаватель Московской консерватории виолончелистка *Татьяна Гайдамович* на фоне лондонского Парламента

провела годы заключения Мария Стюарт и где был убит ее возлюбленный Риччо.

Концерты проходили в огромном зале, программа, к сожалению, у меня не сохранилась. Но один знаменательный факт помню. В одном из концертов неожиданно для нас принимала участие Кети Берберян. Но не в своем амплу авангардной певицы, а почему-то в костюме дамы XVIII века и пела, видимо, что-то соответствующее. Я недостаточно хорошо знала язык, чтобы разобрать текст в пении, но там явно прозвучало имя П.И. Чайковского. Очевидно – с легкой иронией, потому что в зале засмеялись. Это заметил Ю.А. Левитин, который сразу повернулся ко мне и спросил, о чем она поет. Но ответить ему я не смогла.

Участие Берберян в концерте привело в ажиотаж армянскую часть нашей группы, особенно А. Арутюняна, который в Эдинбург все-таки поехал, и двух женщин-музыковедов, из которых одна была моей

близкой подругой. После концерта они решили поздравить Кети Берберян и попросили подождать их в автобусе минут пятнадцать.

Ждать опоздавших в автобусе всегда мучительно – пять минут ощущаются как пятнадцать. Наши пришли минут через двадцать. К тому времени атмосфера в автобусе уже была накалена. Они же пришли оживленные, радостно сообщили, что не только поздравили Кети, но и пригласили ее в Армению. Тут взорвался Ю.А. Левитин:

– По какому праву Вы приглашаете ее в Ереван? У вас нет таких полномочий!

Армяне не смолчали, и можно себе представить, что тут началось! И это в присутствии гида и шофера-англичанина. Я только тихо говорила:

– Прекратите.

Юрий Абрамович замолчал, извинившись передо мной, но у армян костер эмоций еще похлал, лишь постепенно затухая.

Когда подъехали к гостинице, я попросила всех четверых остаться, спросила, действительно ли они хотят больше за границу не выезжать, устроив такой спектакль в автобусе. Тут все эмоции и регалии Арутюняна обрушились на меня, но я напомнила, что в поездке нет лауреатов,



У собора Святого Павла в Лондоне

В темных очках – *Т. Гайдамович, Г. Григорьева*, рядом – *Н. Бродянская*, спиной на первом плане – *Наталья*, жена композитора *Левитина*, в глубине – *Н. Шахназарова*; мужчина в очках – узбекский композитор

депутатов, орденосцев. Есть руководитель группы, и он за все отвечает.

– Не будем подводить Нону, – сказал Арутюнян, и все наконец разошлись.

Окончился фестиваль знаменитым проходом по городу духового оркестра, известным «Military too – too».

Перед отъездом в Эдинбург я попросила гида устроить нам билеты на один из модных мюзиклов. Тогда шли «Волосы», «Иисус Христос суперзвезда», кажется, «Кошки». К сожалению, на эти спектакли билеты достать не удалось. Взамен нам предложили «О, Калькутта!». О нем никто ничего не знал, но мы решили пойти, не подозревая, что нас ждет. Правда, гид отвела меня в сторону и сказала, что спектакль довольно вольный по сюжету. Я ее успокоила:

– В группе уже все окончили среднюю школу.

И мы смело пошли на «Калькутту», надеясь полюбоваться индийской экзотикой.

Открылся занавес, но вместо индийских пейзажей и красавиц мы увидели актеров, одетых в белое, почти прозрачное трико, демонстрирующих половой акт во всех его деталях. В зале смеялись. Ко мне тут же повернулся разгневанный Ю.А. Левитин, который вместе с женой сидел передо мной:

– Нона, что это такое? Мы должны сразу же покинуть зал!

Я объяснила, что ничего о пьесе не знала, но устраивать демонстрацию не стоит. Уйдем после первого акта, что мы и сделали. Не скрою, удивилась, что остались только Б.Г. Ерзакович с женой и узбекский композитор (фамилию не помню).

Когда мы ехали в аэропорт, покидая Англию, один из сопровождавших нас англичан поинтересовался, что нам удалось посмотреть в театре. Я ответила, что, к сожалению, только «Калькутту». Он удивился, спросил о впечатлении. Я не считала нужным скрывать свое мнение, сказала, что думала:

– Наше уважение к англичанам не изменилось, но представление об их ханжестве расширилось.

Он просил не думать так об англичанах, этот спектакль – чисто американский. Для Англии он не характерен. На том мы и расстались.

Но с «Калькуттой» я столкнулась и в Москве. При отчете в Министерстве культуры инспектор спросила, видели ли мы какие-либо театральные постановки. Возможно, кто-то уже и «капнул». Узнав, что мы видели «Калькутту», у дамы расширились глаза:

– Разве Вы не знаете, что мы не рекомендуем нашим туристам смотреть этот спектакль?



Я сказала, что меня никто об этом не предупредил, а сама подумала, что наше государство, оказывается, следит не только за идеологическим, но и за интимно-нравственным воспитанием своих граждан.

В Институте я поинтересовалась у А.Г. Образцовой, специалиста по английскому театру, что это за «Калькутта» без Индии? Она расхохоталась:

– Название – искаженная французская фраза “О, кель кю т’а” – “О какой зад” (пишу в русской транскрипции, так как французского не знаю). Это веселый, с достаточной долей эротизма, водевиль, который с успехом идет во Франции.

До отъезда из Лондона оставалось два дня и казалось, что никаких новых происшествий уже не произойдет. Но я ошибалась: видимо, недостаточно хорошо знала своих соотечественников.

Накануне отъезда ко мне подошли несколько человек из армянской группы с просьбой разрешить им встретиться с приехавшим из Армении епископом, представителем Католикоса. Я, естественно, не возражала, но сама на встречу не пошла – считала это неудобным для руководителя группы. Накануне отъезда они сослались на просьбу епископа разрешить армянам вечером, после ужина, встретиться с ним, чтобы попрощаться. Я не видела оснований отказать, предупредила только просивших – Арутюняна с женой и двух Рит (Тер-Симонян и Рухкян) – выйти из столовой незаметно, чтобы не возбуждать ненужное любопытство. Они так и сделали. А нас ждал неожиданный сюрприз: при выходе из зала мы встретили группу театроведов из нашего института, которые только что прилетели на Эдинбургский фестиваль и шли на ужин. Приветствуя их, я не заметила, что в вестибюле стоит атташе по культуре посольства. Он окликнул меня, спросил, как проходит поездка, отметил, что в Эдинбурге все прошло спокойно (слава Богу, подумала я, никто не донес о скандале в автобусе) и вдруг, неожиданно изменив тему, спросил:

– А кто этот человек, с которым разговаривают Ваши товарищи?

Я стояла лицом к нему и спиной к двери. Обернувшись, увидела, что с епископом, конечно же, разговаривают мои друзья на виду у всех, хотя я просила их незаметно удалиться. Могла сказать в ответ только правду, сославшись на авторитет Католикоса, что и позволило мне разрешить встречу. И вдруг слышу:

– Да. Пусть встречаются. Мы его хорошо знаем. Он часто бывает в нашем посольстве.

Я поняла, что провокационный детектор лжи прошла благополучно. Государство не дремало.

К одиннадцати часам вечера все были в сборе, готовясь к отъезду. Не было, как вы могли догадаться, только четырех человек.

Сознаю, я человек беспокойный, особенно когда на мне лежит ответственность за всю группу. Языка ушедшие не знали, расположения гостиницы тоже. Где они могли быть? С половины двенадцатого я и верные Нина Бродянская и Таня Гайдамович стояли со мной на улице. В половине первого торжественно подъехал на такси Арутюнян.

– А где Риты? – спросила я.

– Они решили еще покататься по городу с епископом.

Тут я не выдержала, сердце отпустило и, произнеся слово, которое в ТВ обычно заменяется писком, пошла к себе. В семь утра ко мне в номер заходит заметно побледневшая Рита Тер-Симонян и приносит небольшой пакет – подарок епископа: такие он передал всем женщинам нашей группы. Я свой не открывала до Москвы, не хотелось даже дотрагиваться. А когда открыла, там оказалась блузка из шелкового трикотажа 54 размера, которую я тут же отдала своей знакомой. Всех ли женщин епископ представлял себе в таких размерах или меня одну, я так и не узнала.

Так закончился мой первый опыт руководства группой в зарубежной поездке, еще раз убедив меня в том, как важно сохранять в не очень простых условиях элементарное уважение к своим коллегам. Не знаю, чем я отличилась в этой поездке, но после нее меня еще несколько раз просили быть руководителем туристической группы. Отказываться было жаль – ведь иначе я вряд ли бы посетила столько стран.

Лондон. 1977

На этот раз поездку Союз композиторов организовал совместно с ВОКСом (Всесоюзным обществом культурных связей с зарубежными странами). От ВОКСа с нами ехал А.А. Аникст, известный шекспировед и почетный доктор Бирмингемского университета, мой коллега по институту.

Руководитель группы Карен Хачатурян, узнав, что с нами едет Аникст, слегка напрягся и спросил меня, не может ли Аникст остаться в Англии.

– Он мог это сделать десять раз в свои предыдущие поездки, – засмеялась я.

На этот раз поездка преследовала и научные цели. Я должна была выступать на своеобразном музыковедческом семинаре, А.А. Аникст – с лекцией в Бирмингеме. Мне вновь посчастливилось полюбоваться достопримечательностями Лондона: Букингемским дворцом с разводом караула, Вестминстерским аббатством, где мы почтили память



В Гайд-парке с А.А. Аникстом

похороненных там гениев, Гайд-парком, куда мы ранним утром заходили с Е. Андреевой любоваться плавающими уточками, памятниками Черчиллю и Нельсону, собором Святого Петра.

Походили по Пиккадилли. Впервые мне удалось повидать Оксфорд – нас туда повезли на полдня. Счастливый уголок для научной работы и свободного человеческого общения. Именно атмосфера, способствующая свободному проявлению личности, – вот что бросилось мне в глаза. К нашей группе присоединился молодой человек – Джеймс, интересовавшийся и русским языком, и русскими вообще. Очень приятный и деликатный в общении.

Однажды я обратила его внимание, что после моей первой поездки в Лондоне заметно увеличилось количество выходцев из азиатских стран.



Недалеко от Вестминстерского аббатства

Слева направо: *Н. Чалаева, Ш. Чалаев, В. Рубин, Н. Шахназарова, К. Хачатурян*

– После того, как распалась Британская империя, – ответил он, – правительство предложило жителям бывших колоний избрать любое место жительства в пределах бывшей империи. Большинство почему-то предпочли Англию.

Совершенно не помню темы состоявшегося семинара и даже собственного сообщения. Помню только, что у меня почему-то речь шла об Асафьеве и, видимо, его интонационной концепции. За понятие интонации быстро зацепился хорошо нам знакомый Милош Велимирович и «потрепал» меня, доказывая полную неопределенность самого понятия. Доклад читала спокойно – у меня был хороший перевод, но с вопросами приходилось иногда обращаться к помощи Аникста.

После доклада ко мне подошел Джеймс и спросил, где я изучала язык. Я честно призналась, что по-настоящему его не изучала, так – от случая к случаю.

– Меня поразил Ваш доклад. Великолепный язык, с такими тонкостями, которые не часто встретишь даже у англичан.

– Это мне очень приятно слышать, потому что перевод делал сын моей подруги, не только прекрасно знающий язык, но и образованный, вообще всесторонне талантливый человек. Я ему передам Вашу оценку. Да, – добавила я, – еще читала Агату Кристи.

– О, миссис Шахназарова, разве это английский язык? Читать надо Джейн Остин – чистый английский классический язык.

Я упоминаю об этом эпизоде, так как он имел продолжение в конце поездки.

Забавный случай произошел во время очередного обеда. Я сидела рядом с Кареном, и он спросил меня, как по-английски горчица. Я сказала, и он уверенно попросил официанта:

– Mustard, please.

Вернувшегося официанта Карен, продолжая демонстрировать свой английский, поблагодарил:

– Thank you, darling.

Официант с удивлением посмотрел на него, но молча пошел за следующим блюдом. Джеймс, который обедал с нами, улыбнулся. Вновь вернувшись, официант положил руку мне на плечо и сказал:

– Darling is she.

Тут Джеймс расхохотался. Оказывается, я этого тоже не знала, словом «darling» мужчина обращается только к женщине. Так я узнала еще одну тонкость обращения в английском языке.

Поучительной для меня оказалась поездка в Стратфорд. Дорога была довольно длительной, и гид попросила Аникста прочесть небольшую лекцию. В этот момент мы с ним о чем-то болтали. Прервав на середине наш разговор, он сел в первый ряд, взял в руки микрофон и в течение часа читал лекцию так, как будто не прерывал ее – без остановки, без повторов, строго логично по структуре, обогатив нас массой информации. Я была потрясена этим уровнем лекторского профессионализма и сказала ему об этом. Он засмеялся:

– Но ведь я читаю эту тему 20 лет.

– Но я тоже могу отличить просто хорошую лекцию, читанную 20 лет, от такого уровня лекторского мастерства, – ответила я.

Следующим пунктом нашего знакомства с Англией был Бирмингем – встреча с музыкантами и лекция Аникста.

В Бирмингеме мы разделились: Аникст пошел читать лекцию, на которую я, к сожалению, не смогла пойти, так как должна была состояться встреча с музыковедами.

На обратном пути гид предупредила, что нас ждет сюрприз: мы приглашены в частный английский дом. Хозяйка будет готовить сама и встретит нас в вечернем платье. Что касается готовки, это и мы умеем. А вечерних платьев у нас, естественно, не было, зато было оправдание: мы поздно вернулись из Бирмингема и не успели переодеться. Насколько мне известно, в те годы приглашение туристов в английскую семью было случаем уникальным.



Лондон, у отеля «Колумбия»

Слева направо: *Екатерина Андреева*, наш гид *Пнина Самойловна*,  
*Нона Шахназарова*, крайняя *Диля Сайдаминова*

На ступеньках милого коттеджа нас встретили хозяева. Жена действительно была в вечернем платье. Хачатурян как руководитель группы шел впереди. Поскольку с языком у него были затруднения, то он неожиданно вытащил международную русскую валюту – бутылку водки. Это сразу сломало тишину, со смехом хозяин пригласил нас во внутренний дворик. Кто бывал в Англии, знает эти дворики как продолжение дома, даже в центре города. Огороженные невысокой стеной, покрытые роскошной английской травой. В них ничего не растет, кроме деревьев. Место уединения и отдыха. Здесь деревьев было шесть – по числу детей. Мужчины уселись на траву, сразу создалась непринужденная обстановка. Через некоторое время нас пригласили в дом. Все не уместилось в гостиной, и группа, в которой были Карен Хачатурян, Владимир Рубин, я, Катя Андреева и еще несколько человек, устроились на кухне. Завязался интересный разговор. Оказалось, что хозяин и его старший сын – фанаты Шостаковича. Они собирают пластинки, литературу о Шостаковиче. Поэтому разговор шел в основном о нем.

Когда мы вошли в зал, все уже расселись вдоль стен. К этому времени к хозяину пришел и сосед с женой, чтобы познакомиться с русскими. Два

пожилых человека по внешнему виду напоминали о типичных образах Диккенса, особенно жена. Минуту все молчали. Вдруг Ширвани Чалаев подошел к роялю, взял два аккорда и неожиданно запел лакскую песню. Я очень люблю эти песни и то, как он их поет. В уютную английскую гостиную ворвался горный воздух, высокое небо, диковатый гортанный язык и экзотика Востока. Все замерли. Успех был огромный. Ширвани сменил грузинский композитор Лондаридзе, и все закружились в танце. Хозяйка размялась, переходя от кавалера к кавалеру.

К двенадцати часам стали собираться в гостиницу. Нас отвез сам хозяин в своем пикапе (все-таки, шесть человек детей). В гостинице нас ждал Аникст, общение еще немного продолжалось. Хозяин в полном восторге обещал нас проводить.

На следующий – последний – день состоялась встреча с музыкантами. Присутствовали композиторы – Алан Буш, один из лауреатов конкурса Чайковского (фамилию, к сожалению, не помню), еще ряд людей, которых я тоже не запомнила. Была полуофициальная беседа о разных проблемах современного музыкального искусства.

Выходя из зала, я увидела Джеймса. Он принес мне книгу Джейн Остин с очень теплой надписью.

По приезде в Москву мы с Катей Андреевой послали нашим хозяевам солидный комплект пластинок произведений Шостаковича. В ответ получили шесть гравюр старого Лондона и наивное предложение создать некое общество Шостаковича для дальнейших контактов.

Лондон. 1985

Эта поездка спустилась ко мне с неба. Я и мечтать не могла о еще одной поездке в Англию.

К нам на заседание сектора пришла Халида Дустовна Устабаева, тогда ученый секретарь института, и сказала, что срочно нужен кто-то, кто знает английский язык, для командировки в Лондон по линии «British Counsel». Мы все знали, что Марина Сабина увлечена Агатой Кристи и перечитала ее всю на английском. Естественно, сразу назвали ее. Она сперва согласилась, но через минуту решила отказаться: ехать надо было одной, практически без переводчика. Ее же язык был «глухой» – она хорошо читала, но говорить, общаться на языке не могла. Тогда вспомнили обо мне. Признаться, я сильно колебалась. Нужно было основательно подготовиться, чтобы ехать одной на десять дней, встречаться с музыкантами. Но Устабаева ничего слушать не хотела. Надо было решить проблему,

и она ее решила. «Поедет Нона», – решительно сказала она и предложила мне готовиться. Как потом оказалось, при всех сложностях, связанных с недостаточным знанием языка, это была потрясающая командировка.

Встретила меня пожилая женщина – Пеггин, видимо, сотрудница Совета. В Москве предупредили, что встретит меня человек, немного говорящий по-русски. Но, оказалось, что по сравнению с ее владением русским мой английский был, как минимум, на уровне Владимира Познера. Однако я так была ей рада, что сразу вывалила все свои сувениры. Кроме того, я надеялась, что она поможет мне выполнить одно важное поручение.

Перед отъездом Г. Фрид попросил меня купить несколько одноразовых шприцов для сотрудницы Союза, у которой дочка была больна диабетом, инсулинозависимым. У нас эти шприцы купить было невозможно, и она просила каждого из членов Союза привезти хотя бы один шприц. В первый же вечер я решила сделать это сразу же. Тем более, что около моего отеля видела аптеку. Показала аптекарше шприц и попросила продать мне несколько штук. Она вежливо мне отказала, упоминая о необходимости какого-то card, но какого, я не поняла. Видимо, речь шла о рецепте.

На следующий день я рассказала Пеггин о своей неудаче. Она попыталась помочь мне, но ей тоже отказали. Оказывается, чтобы купить такой шприц, нужен не просто рецепт, а рецепт врача-диабетолога. И она попросила помочь ей знакомого врача, а тот – знакомого диабетолога. В результате я сумела купить девочке десять шприцов. У меня вызвало огромное уважение такая готовность потратить столько времени только для того, чтобы помочь абсолютно незнакомой больной девочке. Так что за известной всем высокомерной сдержанностью англичан глубоко закрытана душа.

К сожалению, в следующий раз Пеггин я увидела только через несколько дней, но каждый день занудно спрашивала моего нового гида, когда я смогу передать Пеггин деньги за шприцы. По моим расчетам они стоили не меньше пятнадцати фунтов. Это большая сумма, и, сознаюсь, в первый момент у меня сердце сжалось. Но подумала о девочке и забыла об этих деньгах. Главное – передать деньги Пеггин. Это удалось сделать при встрече в самом Британском Совете. Я доставила и Пеггин, и ее коллеге массу удовольствия, так как шприцы стоили всего полтора фунта. Они долго смеялись над моими математическими расчетами.

В процессе нашей беседы почему-то зашел разговор о Гилельсе, и я призналась, что очень люблю его как пианиста и уважаю как человека. Буквально через два дня, там же в Совете, сотрудница передала мне вырезку из газеты: «Вы любите Гилельса и должны об этом знать». Это был короткий, но очень теплый некролог. Оказывается, Гилельс умер.



Я привезла эту записку и передала Дине Дараган, племяннице Э. Гилельса.

В первый же вечер я должна была присутствовать на концерте. Мне объяснили, как доехать до концертного зала. Концерт состоялся в помещении церкви Saint James. Я, волнуясь (первый день в Лондоне одна), отправилась в путь. Надо было доехать до Westminster square, там поймать такси и ехать в концертный зал, где меня должен был ждать молодой человек в голубых брюках. Брюки – опознавательный знак.

Первую часть пути я проехала благополучно, но с такси оказалась проблема. По наклонной улице сверху вниз мчались машины. Прохожие не обращали внимания на мою просьбу указать стоянку такси, «голубые брюки» постепенно уплывали от меня. Наконец кто-то, увидев мой отчаянный вид, остановил случайно проезжавшее такси, и я успела на свидание. «Брюки» меня ждали, но, оказывается, только для того, чтобы познакомиться с директором. Тот, в свою очередь, вежливо меня приветствовал и удалился. Молодой человек уютно уселся со своей девушкой.

В концерте исполнялось какое-то произведение молодого английского композитора, но перед этим была лекция П. Булеза. У нас в этом случае стоял бы, вероятно, милицейский кордон. Здесь же был полупустой зал. Но самое тревожное для меня началось после концерта. «Голубые брюки» удалились вместе с девицей, все остальные разошлись. Я стояла растерянная, не зная, где нахожусь, где найти такси. К счастью, задержался автор исполнявшегося произведения, с кем-то беседаю. Я рискнула подойти к нему и спросила, где можно найти такси.

– О taxi, moment.

Через несколько минут вернулся, сказал, что меня довезут его друзья.

Машину вела мадам, муж сидел сзади. Мы с ней беседовали, по мере возможности. Она спросила, в каком отеле я остановилась. Я спокойно отвечаю:

– Савой.

Она с некоторым удивлением:

– О, такой шикарный отель!

Я, с не меньшим удивлением, говорю, что, может быть, шикарный, но очень маленький. Она подвезит меня к многоэтажному зданию, сверкающему огнями сверху донизу, со всеми атрибутами пятизвездного отеля.

– Но это не мой отель, – говорю я.

– Вы сказали «Савой»?

Я достаю свою карточку. Там действительно указан «Савой», но рядом коварное словечко «court», которое я не заметила. Муж явно бурчал, но им, бедным, пришлось-таки довести меня в мой маленький отель, в переулке

на Оксфорд-стрит. Можете себе представить, какой стыд я испытывала. Так окончился мой первый день самостоятельной жизни в Лондоне.

На следующий день в фойе отеля, где я ждала Пеггин, ко мне подходит молодой человек, представляется:

– British council.

Я с удивлением спрашиваю про Пеггин, но он отвечает:

– Сегодня с Вами буду я.

Я намеревалась пойти в библиотеку Лондонского университета. По дороге заметила, что он открыл карту, чтобы объяснить мне дорогу. Я сразу же попросила его карту закрыть, так как все равно ничего в ней не пойму. Он удивился:

– Почему? Ведь это так просто.

Я объяснила, что у меня топографический кретинизм. «Topographic cretin». Слово ему понравилось. Я объяснила, что это с детства и абсолютно безнадежно. Он закрыл свою карту, и мы дошли до университета без нее.

Библиотека – огромный зал, при входе в который сидела немолодая леди. В зал заходили разные люди. Подходили сами к полкам, брали книги, возвращали их на место – ее это как будто не интересовало. Я обратила внимание на удивительную бедность русского отдела – в основном, книги, вышедшие в 1960-е годы, и труды более ранние. Вскоре дама ушла, а я, закончив работу, не знала, что делать с книгами. Сдавать некому, а просто оставить на столе я не решалась. Промучившись с полчаса, рискнула все-таки просто уйти. Я не знала, что там уже существовала практика отмечать все книги магнитом, и вынести их из библиотеки было невозможно.

К концу дня выяснилось, что гид, который привел меня в библиотеку, теперь будет со мной вместо Пеггин. Представился – Малколм Даглас. Потом оказалось, что он – актер радио и кино и время от времени работает в Британском совете, сопровождая его клиентов.

Дня через два, когда мы ехали куда-то в метро, он мне сообщает, что его разыскивал приятель. Спросил, с кем он работает на этот раз. Узнав, что с леди из Москвы, заинтересовался моей специальностью. Мой гид ответил:

– Она топограф.

Я чуть не свалилась с сиденья, чем доставила ему огромное удовольствие. И мне сразу стало ясно, что он человек живой и с юмором. Это облегчало наше общение.

На концерте в Алберт-холле исполнялись произведения Бриттена и Лигети. Я поинтересовалась, устраивают ли здесь концерты, посвя-

щенные только современной авангардной музыке, и как они посещаются.

– Нет, – ответили мне. – Мы обычно включаем одно произведение классика и одно – современного композитора. Так легче приучить публику к новой музыке.

Мне показалось это очень целесообразным.

Я постаралась посетить все интересные для меня учреждения. В музыкальной библиотеке BBC молодой человек, встречавший меня, вместо приветствия улыбнулся:

– О, Стравинский, Шёнберг, Хиндемит?

То есть назвал мою книгу десятилетней давности. Я от неожиданности даже ничего не спросила его, просто тоже улыбнулась в ответ и прошла дальше. Не скрою, было приятно это слышать, но я все-таки подумала: почему так бедна библиотека университета, а в памяти осталась именно эта книга, не самый капитальный труд советских музыковедов? Впрочем, ответ может быть только один – оценили первое уважительное отношение к поносимому у нас Шёнбергу и, может быть, первое описание пятой главы «Музыкальной поэтики» Стравинского о советской музыке, которую тогда обычно не упоминали. (Я получила полное издание с этой главой из подполья нотной библиотеки СК исключительно «по благу».)

Не буду рассказывать о многих других интересных встречах и событиях (например посещение прелестной галереи Тейт, которую открыл мне мой гид, просмотр фильма «Амадеус» и наш разговор о нем и о многом другом), но о двух-трех эпизодах я не могу не написать.

В один из первых дней нашего знакомства должна была состояться встреча с художественным руководителем оркестра «Лондон-симфонietta» Майклом Вайнером. Встреча состоялась в кафе. На столике – вино и какие-то орешки. Мой гид в этот единственный раз попросил позволения присутствовать при встрече, так как очень любил этот оркестр. Естественно, я согласилась.

Меня представили Майклу и сидевшему рядом молодому человеку. Я в ответ улыбнулась и вдруг слышу, он говорит своему соседу с удивлением:

– Она улыбается!

Уже прошло более шести лет после удивившей мир улыбки М.С. Горбачева, а мир еще не привык к тому, что мы умеем улыбаться!

Разговор сразу зашел о прошедшем концерте. Майкл спросил, понравилось ли мне произведение автора? Я честно сказала, что нет. Спросил, почему? Я попыталась объяснить, что такая музыка мне не близка, но при моем уровне знания языка убедительно объяснить было очень трудно.

После того как мы распрощались, мой гид спросил:

– Знаете, что о Вас сказал Майкл? Имейте в виду, что это большой комплимент.

Я тут же расправила крылья, уверенная, что он скажет, какая я умная. Но тут меня ждало разочарование.

– Он сказал, что 20 лет встречается с русскими, но второй раз встречается человека с таким чувством юмора.

– И это комплимент? – спросила я разочарованно.

– Это очень большой комплимент, – ответил Малколм.

Тогда я, вновь распустив хвост, спросила (извините, тут перейду на английский, иначе теряется интонация вопроса и ответа):

– And how is my English?

– Terrible, – спокойно ответил он.

Я сказала, что тогда больше вообще не скажу ни слова.

– O Nelly. Don't be too Russian!

Видимо, тронутый комплиментом Майкла, Малколм вдруг сказал, что хотел бы подарить мне что-нибудь специфически английское. Что я предпочту – мармелад или чай? Я, естественно, предпочла чай, и он обещал прислать его мне в Москву. Я, уверенная в том, что он забудет о моем существовании еще до того, как я сяду в самолет, удивилась, почему бы ему не купить этот чай в соседнем магазине и вручить мне. Но в Москве моя знакомая объяснила, что это проявление особой этики, какая-то тонкость отношений. Чай же я все-таки получила примерно через месяц.

На следующий день меня пригласил на ланч один из профессоров. Было очевидно, что для него это просто общественное поручение – накормить леди из Москвы. Сам же он очень занят и к пустым разговорам не расположен. Мы вошли в небольшое кафе, где нас встретил метрдотель явно восточного происхождения.

– О, – сказала я, – это что, армянское кафе?

Мой спутник не знал. Подойдя к столику, я увидела типичный восточный маринованный перец и вновь убедилась, что мы попали к армянам. Когда же он предложил мне на обед люля-кебаб, сомнения мои испарились окончательно. Видя, что этот вопрос меня интересует, профессор спросил подошедшего метрдотеля:

– Леди интересуется, не армяне ли вы?

– Передайте леди, что мы не армяне, мы курды. Единственное, что нас объединяет с армянами – ненависть к туркам.

Я поблагодарила его, вполне довольная полученной информацией.

Последним эпизодом, связанным с Дагласом, было посещение урока профессора Нимана. Как всегда, он проводил меня к классу. Здесь перед

прощанием постояли на лестничной площадке, где было очень холодно. Я спросила, не холодно ли ему (он был легко одет). Он ответил:

– Нет.

Я, не удержавшись, иронически спросила, не спортсмен ли он. Оказалось, действительно спортсмен и по моей просьбе назвал виды спорта, которыми занимался: верховая езда, фехтование, гольф и, к моему удивлению, охота с соколом. Я даже подумала, не аристократ ли мой гид?

Перед тем как распрощаться, я пожаловалась, что мне совсем не хочется проводить вечер с Ниманом. Что я буду с ним делать?

– Kiss him.

Я расхохоталась, поблагодарила его за приятную для меня помощь во время пребывания в Лондоне, и мы расстались.

На следующий день, накануне отъезда, меня сопровождал профессор каких-то наук (не спросила, каких). Он знакомил меня с английским шоу-бизнесом. В небольшой комнате с грохотом звучала музыка поп-рок-рэп или что-то другое, но слушать это было невозможно. Я подумывала, как бы поскорее уйти, но мне неудобно было перед моим спутником. Наконец решившись, я робко спросила его:

– Может быть, уйдем?

Оказалось, он, бедный, мучился не меньше меня, но стеснялся сказать об этом.

По дороге зашел интересный разговор о том, как портится английский язык от наплыва азиатов. Мой гид признался, что хотя преподавал не то в Оксфорде, не то в Кембридже, но сам теперь иногда не понимает собеседника.

– Но Вас я понимаю, – сказала я.

Он улыбнулся:

– Я говорю медленно.

Мне пришлось извиняться за свой английский, но он вежливо на это сказал, что я абсолютно «understandable». Не могу сказать, что это был комплимент моему английскому, но спасибо и за то, что он понимал меня.

Тем более, что у нас зашел серьезный разговор по поводу того, что англичане не изучают русский язык, даже если им это необходимо по специальности. Опять аргумент, что русский слишком труден для изучения. Тогда я ему выдала свою концепцию по этому поводу. Дело не в русском языке, сказала я, а в сложившемся исторически очень высоком самосознании англичан. Слишком долго вы были практически владыками мира. И сам факт, что Вы – англичанин, уже для вас основание, чтобы чувствовать себя самодостаточным и не тратить время на другие языки.

Он улыбнулся и сказал:

– Может быть, Вы правы.

Прощаясь, попросил не говорить никому, что он возил меня на своей личной машине. Оказывается, туристов могли возить только на общественном транспорте. Я естественно, обещала.

Уезжала я из Лондона в субботу и по дороге в аэропорт увидела длинную, наверное, в несколько километров очередь автомашин. Пробка при въезде в город. Я поразилась, а шофер с некоторой завистью сказал:

– Да, у Вас в Москве широкие улицы и такого быть не может.

Пишу это и улыбаюсь: очень захотелось пригласить его в Москву и устроить ему прогулку по городу в часы «пик» по таким «широким» московским улицам.

Италия. 1976

В Италию я вместе с В.Н. Егоровой попала по линии Общества дружбы с зарубежными странами. Собралась довольно большая делегация сотрудников Института им. Гнесиных, других учебных заведений. Мы прибыли на симпозиум по проблемам музыкального воспитания.

Запомнилась первая прогулка по Риму. Известный баянист Юрий Казаков всех удивил своим вопросом: «А есть ли в Риме своя консерватория?».

Мы были смущены, что музыкант-профессионал не знал о существовании консерватории Санта Чечилия в Риме. Но как только Ю. Казаков взял в руки баян и сыграл Баха, то стало ясно, что не обязательно знать ему про Санта Чечилию, ибо музыка живет внутри него и в минуту вдохновения являет нам всю глубину и мудрость.

Симпозиум по проблемам музыкального воспитания происходил в Пезаро, родине Дж. Россини. Вел его друг Луиджи Ноно – Луиджи Песталотца. Самое яркое впечатление у меня осталось не от содержания семинара, а от его организации. Куратором и главным выступающим от нас был Кара Караев.

Особенность организации этого семинара заключалась в том, что следование регламенту было весьма относительным. В первый же день, сразу после одного из выступавших, к столу председателя подошел какой-то человек (потом выяснилось: сенатор) и занял трибуну на час. Но нам было не скучно: он говорил в таком темпе, что бедная переводчица не успевала его переводить. Она зывала к нему на разных языках:

– Poco pesante, signore, poco pesante. Langsamer. Медленнее. O mamma mia! Ничего не понимаю! (с отчаянием).



Первая прогулка по Риму.

Слева направо: *Юрий Казаков*, в черном пальто – экскурсовод, рядом с ней – *Н. Шахназарова*. За ними стоят: *Гия Канчели* и *Джансуг Кахидзе*

Кульминационным моментом в этой неразберихе, из-за которой мы с В.Н. Егоровой не успели выступить, был последний день. Накануне Песталоцца попросил всех приехать вовремя, так как в час дня нас должен был принимать мэр. Мы приехали точно в назначенный час, и перед нами предстала выразительная картина. В абсолютно пустом помещении, где не было еще даже технических сотрудников, раздававших микрофоны, шагал взад-вперед одинокий Кара Караев. Минут через сорок стал собираться народ. Неторопливой походкой свободного человека в свободной стране появился Песталоцца, по дороге здороваясь, обнимая кого-то за плечи. Предупредил нас еще раз, что в час дня нас ждет мэр города, и поэтому, вероятно, не все смогут выступить. В результате никто, кроме Караева, если не ошибаюсь, выступить не успел, сдав свои тексты председателю.

Но для меня лично самой интересной была возможность не только побывать на родине Россини, но и посетить соседнее государство, что удавалось, вероятно, не многим. Я говорю о Сан-Марино. Неторопливо, пешочком прошли мы в другую страну, не озабоченные визами, страну, которую, наверное, можно пройти за два-три часа. Правят ею Два Капитана, существование страны, видимо, обеспечивали туризм и продажа сувениров. И, конечно, привлекали туристов природа, прекрасный климат и вся окружающая среда.

Всю остальную Италию мы проскочили, можно сказать, галопом: по полдня в каждом городе. И только два дня – в Риме. Как я уже предупреждала, моя цель не описывать красоты тех или иных стран, а просто рассказать о различных эпизодах наших поездок. Конечно, мы старались посетить все что возможно, но этого «возможно» было слишком мало. Правда, удалось увидеть лицо Папы во время его регулярного появления в окне на площади в Ватикане. Остальное – все достопримечательности итальянской столицы, которые всем хорошо известны. Хождение по итальянским улицам напоминало мне чтение партитур или каких-либо нот. Только и слышишь «molto pesante, signora» или «poco-poco allegro» и т.д. Особенно меня почему-то умилило, что остановка транспорта называется «fermata». Бросили, конечно, монетку в фонтан Треви. Впрочем – без надежды еще раз сюда вернуться.

Один из смешных, но для нас с горчинкой эпизодов о «наших за рубежом» рассказала переводчица. Во время одной из встреч мэров городов, которая происходила в Риме, мэр итальянской столицы спросил у своих гостей об их впечатлениях. Мэр города одной из среднеазиатских республик сказал об огромном впечатлении, прибавив:

– К сожалению, только у вас слишком много развалин.

Потрясенный мэр Рима ответил, что всё это не развалины, а сохранившиеся фрагменты Древнего Рима.

– Да, – сказал этот умник, – у нас тоже так было, но мы все уже убрали.

– Если бы переводила я, то нашла бы форму избежать неловкости, – сказала наша переводчица, – но переводил молодой человек, еще неопытный, и перевел все дословно...

Меня очаровала Флоренция, что не удивительно. В отличие от Маяковского, я хотела бы жить и умереть именно здесь.

Во Флоренции с нами произошел забавный эпизод. Мы с В.Н. Егоровой решили найти домик Данте. Но во Флоренцию мы приехали во второй половине дня, и смогли осуществить свою затею лишь к вечеру. Языка не знали, дороги тоже. Зато знали слова: «виа Данте Алигьери». И с этими словами кидались к каждому прохожему. В темноте второй раз столкнулись с солидной немецкой парой, которая в страхе отшатнулась от нас. Но «виа» мы все-таки нашли и постояли около домика в тишине. С тех пор «виа Данте Алигьери» часто вертится у меня в голове.

В Генуе показали домик, где родился Христофор Колумб, а у меня сразу возникла в памяти сценка из фильма «Вернись в Сорренто». В автобусе гид, показывая город, говорит туристам:



– Поверните голову направо, и вы увидите домик, где родился Христофор Колумб.

Маленький неприметный домик.

– Поверните голову налево, и вы увидите, что из этого получилось. Громадные небоскребы, упирающиеся в небо.

Закончилась поездка в Милане, который ошеломил своим собором и выставленной на всеобщее обозрение «Тайной вечерей». Облик города был иным, чем предыдущие – крупный деловой центр, вполне вписавшийся в современную цивилизацию.

### Румыния. 1978

В Румынию я ехала с одним из эстонских музыковедов. Задача была обычной – знакомство с музыкой, встреча с коллегами. Поездка планировалась на апрель, но именно в это время на Румынию обрушилось страшное землетрясение – такой силы и мощности, что отозвалось в Москве. Я помню, как к вечеру вдруг стала качаться люстра, но понять, в чем дело, не могла, пока по радио не сообщили о землетрясении. Естественно, поездку пришлось отложить, но она все-таки состоялась. В ноябре. Еще были заметны последствия страшного бедствия, ряд жителей Бухареста уехали, в том числе один из моих приятелей, с которым я надеялась встретиться. Тем приятнее была встреча с известным румынским композитором Анатолом Виеру и его женой Ниной, московским музыковедом, ученицей В.А. Цуккермана.

Послушали новые произведения Виеру, поговорили, конечно, о трагическом апрельском событии, пожалели, что среди уехавших были и музыканты.

Еще одна заметная встреча – с известным музыковедом, композитором, музыкальным деятелем (одно время – редактором журнала «Музыка») – Зено Ванча. Человек умный, острый в своих суждениях, он мне показался не очень добрым и даже желчным. К сожалению, произведений его послушать не удалось.

Поехали в город Клуж, ознакомились с достопримечательностями.

Вот, кажется, все, что осталось в памяти. Зато четко помнится наше возвращение в Москву.

Мы вылетали в праздничный день (кажется, 7 ноября), и туляки, летевшие с нами, надеялись успеть в Тулу, так как прилет в Москву планировался где-то около двух часов дня. Стюардесса нам все рассказала, что положено, а в конце ошарашила известием:

– Следующая остановка – город Будапешт.

В салоне началась паника: какой Будапешт, почему посадка, хотя рейс беспосадочный? Туляки понимали, что не успеют домой вовремя. Стюардесса нас успокоила: прилетим вовремя, только в Будапеште возьмем наших гимнасток, которым надо лететь в Лондон.

В Будапеште в салон вошли две девочки лет 12–14: знаменитые тогда гимнастки Мухина и Филатова. От их вида сердце сжималось: худенькие, никаких признаков женственности, квадратные плечи, бледные, почти зеленые, лица, видимо, до смерти усталые. Мне было безумно жаль их – слава доставалась ценой потери детства.

Около двух часов объявили о готовке к посадке и, как всегда, попросили пристегнуть ремни. Вот тут и началось самое интересное. Мы всё летим, летим, а о посадке ни слова. Мой спутник предположил, что мы повернули обратно. Наступили сумерки, потом вечер, а мы все летим...

Туляки уже поняли, что к празднику они домой не попадут. Наконец прозвучало долгожданное объявление:

– Самолет приземлился в аэропорту Борисполь города Киева.

Через несколько минут после нас в зале стали появляться столь милые нашему сердцу музыкальные инструменты: скрипки, виолончели и т.д. Оказывается, приземлился самолет с оркестром Д. Китаенко, который возвращался с каких-то гастролей и должен был лететь дальше, в Москву.

И вот в этот момент нас спасли наши гимнастки. Около трех часов ночи к нам подошел администратор и попросил незаметно выйти на летное поле. Девочки опаздывали на соревнование. Их нужно было отправлять незамедлительно. Так, с помощью наших спортсменов, мы оказались наконец в Москве. Хотя и часов в пять утра.

## Испания. 1979

Уже при посадке в самолет Испания подготовила нам три сюрприза.

Во-первых, с нами летели на свои первые зарубежные гастроли «Виртуозы Москвы» с В. Спиваковым. В этот раз состав оркестра был усилен включением в него квартета им. Бородина.

Во-вторых, выяснилось, что и они, и мы сразу из Мадрида разъедемся в разные стороны по стране. Но вот судьба – вернемся в Мадрид в один день, и именно в день концерта виртуозов в испанской столице.

В-третьих, Спиваков обещал нам оставить билеты на концерт, о чем договорился со своими хорошими знакомыми – четой Зивов, чья дочь, Наташа, училась когда-то вместе с ним.

Севиля – первый город, в который мы приехали, – сразу очаровала своим испано-арабским синтезом архитектуры и всеми аксессуарами быта. Так как я сравнительно недавно была в Сирии и Дамаске, мне очень интересно было наблюдать, как смягчаются некоторые чисто восточные черты, поддаваясь постепенно европейскому влиянию. Нам рассказали, как много было сделано в городе за почти четыре столетия халифата Аббасидов. Кстати, я впервые узнала здесь, что название реки Гвадалquivир – чисто арабского происхождения. Как и многое другое. В длинных, цыганского типа юбках, часто с вплетенными в волосы розами, ходят не только женщины, но и двух-трехлетние малышки. Всё вместе это придавало городу особый колорит. Писать о нем должен поэт. Я же назову только несколько примечательных деталей. Здесь находится могила Колумба, но похоронен он в Сан-Доминго. Севиля была центром конкисты. Здесь происходило бракосочетание Карла Пятого и Изабеллы Португальской, есть прекрасная пинакотека, статуя Богоматери, которую можно переодевать, и иконостас, в котором 45 ниш и 1300 мраморных фигур. Именно здесь три раза в году, в день карнавала, танцуют десять детей с кастаньетами и т.д., и т.д.

Здесь я узнала не только происхождение названия реки Гвадалquivир, но и перевод названия города Буэнос-Айрес – «Попутный ветер», так как отсюда отъезжали корабли Колумба во второе путешествие. Здесь же находится среди прочих чудес и трогательная Улица поцелуев.

Не помню, в каком из городов, может быть, и в Севилье, группа любителей острых ощущений оправилась на корриду. Вернулись, однако, усталые и расстроенные не корридой, а некоторым несоответствием своего, советского, и испанского, «капиталистического», представления о гостеприимстве, по поводу чего и устроили митинг прямо в холле отеля.

Оказывается, наш гид Хуан, который их сопровождал на корриду, покинул их и устроился со своей девушкой где-то далеко. Главное же, – даже не поинтересовался, как они доберутся домой. Пришлось напомнить им, что холл отеля, куда постоянно приходят люди, не место для митингов. И уже в своих апартаментах объяснить, что рабочий день Хуана заканчивается в пять часов, и после этого он не обязан тратить на нас свое время, а человечность, дружелюбие и подобные слова не имели никакого смысла для него. Ему платили за определенное время.

– Мы в капиталистической стране, – напомнила я им, – и здесь свои законы трудовой дисциплины.

Так я просветила их насчет оборотной стороны красот капитализма.

Гранада потрясла, прежде всего, знаменитым дворцом Альгамбра – сказочное архитектурное создание, которое связано у всех с детства

с неким волшебством. Оно тут и есть. Мне описать его невозможно – нужен художник-поэт. Назову лишь, что в ансамбль входит Дворец справедливости, Двор львов, комната для жен и для матери султана, двухуровневые садики и другие чудеса. Множество колонн имитирует пальмы.

Кордова – столица арабского халифата. Здесь главное чудо – кордовская мечеть. Построенная арабами, разрушенная в годы конкисты, она вместила в свои стены католический собор. И стоит это монументальное архитектурное сооружение как памятник единства и противостояния двух религий, двух цивилизаций, следы которых сохранились и во многих других строениях арабов, доставшихся испанским победителям (в частности элементы готики, появившиеся здесь за 200 лет до воцарения готики в Европе). Здесь есть Plaza de Yude, где жил известный поэт Моше бен Маймон, переводчик Аристотеля, которому в 1965 поставлен памятник, синагога XIV века и многие другие приметы богатства и, как видится сейчас, мирного существования разных культур и цивилизаций.

Как в сказке, проезжали мы города, каждый из которых был столь значим в истории культуры: гробница Колумба; естественный музей сталактитов; мост, сохранившийся со времен римлян; синагога XV века, оросительная система со времен рабства; мрачное величие Эскуриала и т. д., и т. д.

История раскрывалась перед нами в своем величии, богатстве и тех дарах, которые оставили по себе наши предшественники.

Незабываемое впечатление возникло от подъезда к Толедо: город внизу, а мы подъезжаем сверху. И перед нами в своей неповторимой красоте раскрывалась «вживую» известная картина Эль-Греко.

Главное в Мадриде для нас был музей Прадо. Мы старались проводить там столько времени, сколько возможно и даже невозможно. Войдя в зал Гойи, я как остановилась у «Капричос», так и стояла там, сколько могла.

Коварная Испания отвлекла меня все-таки от основной цели этого раздела, и я не смогла удержаться, чтобы не высказать свои собственные впечатления. Но сейчас вернусь к основной теме.

Как мы и договорились, Владимир Спиваков позвонил по возвращении в Мадрид и сказал, что билеты для группы находятся у него. Встреча – около девяти часов вечера у Королевского театра, где состоится концерт. Он честно подготовил двадцать четыре билета на всю группу. Приглашал он всех, естественно (или, вернее, для наших нравов неестественно), за свой счет. Но пришли только двенадцать человек.

Театр был полон, успех грандиозный. А у меня до сих пор, через столько лет, звучит в ушах потрясающее соло Валентина Берлинского, не помню только, в каком из исполненных квартетов.

С группой договорились, что шесть человек пойдут поздравлять и благодарить Спивакова, а остальные подождут на улице. Легко сказать – поздравить Спивакова. Очередь была, минимум, минут на сорок. Отовсюду восклицания: «Brilliantly! Marvellous!». А время – начало первого.

Наконец добрались до Спивакова и наши. Поздравили, поблагодарили. Он уговаривал нас остаться, но ждали коллеги на улице и мы, поблагодарив, отказались. Согласились только Зивы и В. Н. Холопова. К этому времени центральный вход театра был закрыт, выходили через служебный, и коллеги, дожидавшиеся нас у главного входа, ушли, решив, что мы остались на банкет.

Город жил полной жизнью. Всюду горели огни, полно народу, а мы стояли, не зная, куда идти. Кто-то из нас вспомнил несколько испанских слов. Подошли к торговке жареными каштанами. Назвали наш отель. Она сразу поняла и указала направление – пройти через Plaza Mayor. Но я, «великий топограф», была уверена, что эта площадь нам не нужна. Решили идти к метро. Проблема заключалась в том, что я потратила последние песо, купив имитацию оружия матадора, и потому должна была идти пешком. Кто-то поехал на метро, а Кира Кирина, музыковед из Казахстана, решила меня сопровождать.

Было уже больше часа ночи. Жизнь в городе постепенно затихала, гасли огни, меньше стало народу. Полицейский, который, по его словам, говорил по-английски, отвечал на вопросы или по-испански (*sí, señora*) или дополнял объяснение пластикой рук (*primo, secundo*).

В его объяснениях дороги возникла опять эта Plaza Mayor, которая, по моему твердому убеждению, лежала в стороне от нашего пути. Ведя напряженные переговоры со стражем порядка, я вдруг, не успев даже удивиться, услышала за нашими спинами чистую русскую речь.

– Что здесь происходит? – спросил мужской голос.

Мы обернулись. За нами стоял среднего роста мужчина, явно испанец, с дамой. Уже в Москве я узнала, что это был один из тех испанских детей, которых вывезли из Испании в 1936 году. Он в Москве вырос, учился. Много лет работал хормейстером в Институте им. Гнесиных и только месяц назад вернулся на родину. Звали его Хосе Петрович Филиппе. Был, как и мы, в концерте Спивакова. Он нам и подсказал дорогу, конечно, с Plaza Mayor, и мы благополучно добрались до отеля «Амбасадор», где жили.

Уходя на концерт, я договорилась с переводчицей, с которой разместились в одном номере, что она оставит ключ в дверях, чтобы я ее не будила. Однако ключа в дверях не оказалось. Пришлось стучать. Она тут же открыла. Оказывается, в двенадцать часов в дверь кто-то постучал.

Она, решив, что это кто-то из группы, открыла дверь, за которой стоял высокий чернокожий мужчина.

– Синьора, у Вас ключ в дверях.

Она ответила, что ждет подругу, а так как в английском «my friend» не обозначает пола, то он галантно предложил себя взамен. Она отказалась, заперла дверь и уже, конечно, не спала.

Франция. 1982

Поездка во Францию, как в прошлый раз в Англию, упала на меня буквально с неба, которое олицетворяла в этот раз ученый секретарь нашего института Халида Дустовна Устабаева. Но на этот раз все было более драматично.

В институте собралась группа для поездки во Францию. Я давно собиралась поехать за границу со своими, но не получалось. Во Францию я твердо решила ехать с ними, не поддаваясь ни на какие предложения Союза композиторов. Однако за два дня до отъезда мне позвонили из Союза со слезной просьбой возглавить на неделю группу, едущую в Португалию. Поездка должна была состояться в феврале, а во Францию – в мае. Две поездки в год не разрешались, и я с легким сердцем решительно отказалась.

Однако они были упорны: позвонили в Министерство культуры, узнали, что поездка в качестве руководителя группы считается командировкой, а не туризмом, и я могу спокойно ехать в обе страны.

О поездке в Португалию, которая принесла нам немало сюрпризов, я расскажу позже, пока же вернусь к Франции.

На одно из заседаний нашего сектора неожиданно пришла Х.Д. Устабаева и сказала, что срочно нужен сотрудник с французским или английским языком для деловой поездки во Францию.

Так как наша институтская группа выезжала на экскурсию во Францию примерно в это же время, документы у всех были готовы. Среди будущих экскурсантов наиболее приемлемой была кандидатура Марины Сабининой. Как я уже упоминала, Сабинина увлекалась Агатой Кристи, перечитала почти все ее книги, однако ее английский был в сущности пассивный. Нет ничего удивительного, что Марина от предложения отказалась. Тогда Устабаева опять направила на меня указующий палец и сказала:

– Тогда поедет Нона. После заседания срочно идите в Министерство культуры.

Я была так ошеломлена, что не могла даже что-то ответить. Ведь ехать приходилось одной, с французенкой-переводчицей, поскольку мой английский назвать блестящим никак было нельзя. Сумею ли я справиться – большой вопрос.

Однако выхода для института, видимо, не было, и меня уже не спрашивали.

После того как окончилось заседание сектора, мне предстояло отправиться в Министерство культуры для получения необходимых указаний. Наконец-то мне стало ясно, почему такая спешка и что вообще будет происходить во Франции.

Оказывается, в маленьком городке Конфолане ежегодно происходят фестивали народного искусства. В 1982 году отмечалась знаменательная дата – 25-летие существования этих фестивалей. Поэтому решено было подвести их итоги на специально организованном симпозиуме. Для этого нужен был теоретический доклад заместителя министра культуры СССР. Она поехать не смогла. Найти искусствоведа с оформленными документами не удалось, а время поджимало. Вот я и попала под руку, ведь и так собиралась в это время ехать во Францию в составе группы сотрудников института. Никакие мои аргументы, что я никогда не занималась фольклором, не помогли.

Дама, с которой я беседовала в министерстве, честно призналась, что другой отдел – культурно-бытовой – очень недоволен, что еду я, сотрудник института.

– Так пусть едут они, ведь это же не я просила вас послать меня!

Но нет, на этот раз им был нужен именно научный работник. Видимо, – для престижа симпозиума.

Во втором отделе меня встретил очень озабоченный молодой человек – из тех, которые только что приехали из Лондона и должны срочно лететь в Мадрид. Поэтому он просто вручил мне деньги и документы, предупредил, что меня встретит переводчица.

– А если не встретит, Вы берете такси, едете на вокзал Ватерлоо, но прежде чем сесть в поезд, звоните в Конфолан месье К., чтобы за Вами послали машину.

Я смотрела на него как на сумасшедшего.

– Как я все это сделаю, не зная ни слова по-французски?

– Это очень просто, а сейчас у меня больше нет времени. Вот все Ваши документы.

Я, расстроенная, вернулась в институт, надеясь отвертеться от заманчивой поездки, но «процесс уже пошел». Несколько дней я бегала по домам народного творчества, искала переводчика текста моего доклада для симпозиума на английский.

Но все-таки есть Бог на небе. Узнаю, что этим же рейсом мой брат должен был лететь в США и останавливается в Париже. Я раз пять напоминала ему передать в посольстве, чтобы они не закинули куда-нибудь телеграмму о моем приезде, тем более что я прилетала в выходной день. Брат обещал и, к счастью, не забыл. Меня у эскалатора аэровокзала встретил сотрудник посольства, а на улице – милая девушка с хорошо знакомым нам именем Одиль.

До отъезда в Конфолан оставалось часа полтора, и сотрудник посольства, узнав, что я не была в Париже, любезно предложил показать мне город. Доехав до Монмартра, он посоветовал мне выйти из машины на минутку:

– Чтобы Вы знали, что это действительно существует.

На начало фестиваля мы, конечно, опоздали, праздник был в полном разгаре. Наша полтавская группа встретила меня бокалами вина, но я, умирая от голода, попросила вначале кусок хлеба.

По регламенту работы часа в три дня состоялось так называемое матине (*matinée*) – выступления разных артистов из любых групп. Вечером – концерт: выступала по получасу каждая группа. Зрелище захватывало разнообразием форм фольклора, красочностью и своеобразием костюмов, наконец, тем, как проявлялся характер народа. Меня, например, поразила жесткость турецкого фольклора, в основе которого преобладает воинственность и соответствующие ей приемы выражения. Ни одного эпизода лирики, которая всегда присуща народному творчеству, здесь не было.

На официальном торжественном обеде руководителей групп меня посадили рядом с турком. Мы мирно беседовали о впечатлениях. Я, конечно, сказала свое мнение об особенностях турецкого фольклора.

– Да. Мы народ воинственный.

Интрига заключалась в том, что я знала, что мой сосед – турок, а он не знал, что я – армянка. В середине разговора спросил, русская ли я. Я вежливо, с лучезарной улыбкой ответила:

– Нет, армянка.

Он тут же, следуя правилам хорошего тона, повернулся к своему собеседнику, сидящему справа, и больше налево не смотрел. Наверное, это очень плохо, но маленькое удовлетворение от этой шутки судьбы я получила.

На заключительный концерт – это было выступление нашей группы, – конечно, приехали два молодых человека из посольства. Присутствовали они и на семинаре. Правда, не в зале: стояли в дверях. Естественно, их больше всего интересовала я. Могли не волноваться. На том фоне дилетантизма и просто пустых разговоров, шедших на симпозиуме, мой



доклад, который я так серьезно готовила, выглядел как сообщение, по меньшей мере, члена-корреспондента академии наук. Что подтвердили и два «знатока» из посольства, показав мне из-за двери большой палец.

Они меня даже подвезли на своей машине, что открыло мне неожиданную возможность. Из их разговора я поняла, что утром они собираются съездить в Лимож. Я даже подпрыгнула и переспросила:

– В Лимож?

– А Вы там не были?

Как будто Лимож – это подмосковная Малаховка. Видимо, в награду за выступление обещали взять меня с собой. Цели у нас были разные: у них – лиможская эмаль, у меня сам рынок. Но было раннее утро, ни рынка, ни Мусоргского там не было, но все-таки теперь я знаю, как Лимож выглядит.

Вообще по дороге в Конфолан не раз возникал в памяти Александр Дюма. Например городок Тур («Белошвейка из Тура»), а в самом Конфолане, – еще сохранившиеся черты быта времени трех мушкетеров. Так, мне каждое утро приносили таз, кувшин холодной воды и кружку для умывания. Были другие милые мелочи – домики, увитые цветами сверху донизу.

Перед прощанием с Конфоланом ко мне подошла дама, видимо, из министерства, и спросила мое мнение о симпозиуме.

– Сказать честно?

– Да, конечно.

– Я очень не люблю, когда нас за границей принимают за провинциалов, не понимающих подлинной ценности того или иного события. Скажу прямо: симпозиума не было. Был просто обмен впечатлениями.

– Я тоже так думаю, – сказала она. – Мы учтем все недостатки. Спасибо Вам.

Между тем сотрудники посольства, узнав, что в Париже я не была, обещали показать город перед отъездом, если мне разрешат переночевать в посольстве. Разрешили. И я уехала из Конфолана в четыре часа дня. Меня привезли к Нотр-Дам, и мы договорились, что к семи часам я пешком подойду к Триумфальной арке, где меня будет ждать машина.

Довольная, что они наконец оставили меня одну, я осмотрела собор, медленно побрела по направлению к Елисейским полям.

Разглядывая толпу и витрины, вдруг увидела открытые ворота Лувра и надписи на двух дверях: «Ришелье», «Мазарини». Этого я выдержать не могла. Тут же вошла в ворота, обошла двор. Подышала воздухом Дюма и вышла, оказывается, в другие ворота. А время поджимало. Ни один прохожий на мой английский не обращал внимания. К тому же, как оказалось,

у Триумфальной арки машинам стоять нельзя. Стою уже со слезами на глазах, увидев которые, подошла женщина. Я ей кое-как объяснила, в чем моя проблема. Она рассмеялась. Оказывается «Елисейские поля» на французском звучат не так, как я пыталась объяснить по-английски. Я просто вышла на параллельную улицу. Добежала наконец до машины и потом весь вечер просидела одна: посольство, провожая своего сотрудника в Москву, отмечало это событие. А утром вместе с ним вернулась домой.

### Португалия. 1982

Поездка по стране, как всегда, началась со столицы, о которой мы узнали много интересного и для нас нового. Например, что здесь был открыт первый университет в XIII веке, что почти до XX века страна находилась практически на положении колонии (арабов, римлян, испанцев). Нам рассказывали о трудных бытовых проблемах, об эмиграции населения, о миллионе людей, живущих в трущобах («бедонвиль») и многое другое. Нас интересовали и редчайшие исторические памятники, оставшиеся в Португалии: первый университет XIV века; библиотека XVIII века; Музей карет, который, к сожалению, мы не успели посмотреть (что стоило мне постоянной, на всю поездку головной боли<sup>1</sup>); сохранившийся со II века город Эвора – потрясающий памятник в стиле античных городов, и его храм Дианы.

В плане нашей поездки было обязательное посещение городка Марина Гранде, известного своей коммунистической ориентацией. Здесь находился стекольный завод. Нам предстояло его посещение, знакомство с особенностями производства и беседа с рабочими, чьи коммунистические взгляды не поколебали никакие события современного мира. Это было действительно интересно и поучительно. В подарок мы получили маленький стеклянный бюст Ленина, а также голову Ленина, вделанную в стеклянное яйцо.

<sup>1</sup> В нашей группе была одна женщина-композитор, которая поехала в Португалию специально, чтобы посетить Музей карет и Эворе. В Музей карет мы, как я уже писала, не попали, за что она меня просто извела и даже обещала написать жалобу в правление Союза по этому поводу. Я посоветовала ей еще несколько государственных инстанций, в которые она также может написать. Но приезд в Москву ее, кажется, несколько отрезвил.

Нам удалось посетить Коимбру, бывшую столицу Португалии, где сохранились упомянутые университет XIV века и библиотека XVIII века. Там нам удалось послушать песни, которые так очаровали меня, что я даже купила маленькую пластинку.

Конечно, мы не пропустили и таких двух чудес, как деревня Фатима, где крестьянской девочке утром явилось видение Богоматери, что сразу сделало Фатиму одним из туристических чудес, и знаменитый культурный центр Гюльбенкяна в Лиссабоне.

Напомню, что в Багдаде мы встречались с иракской интеллигенцией в роскошном мраморном дворце, построенном Гюльбенкяном (о чем свидетельствовала мраморная надпись над входом в зал). В Лиссабоне же на деньги миллионера был выстроен многофункциональный центр, объединивший в себе все виды искусства.

Не могу не привести факт, который доказывает нашу гордость и независимость от западного мира в ущерб интересам советских граждан. Когда в 1930-х годах Ереван превращался из затрапезного провинциального городка в столицу республики, Гюльбенкян обратился к правительству Армении с предложением выстроить за свой счет целую улицу, со всей инфраструктурой. Было только одно условие – назвать эту улицу его именем. Но чтобы в центре советской столицы была улица, названная именем армянского миллионера? Этого власть не могла позволить. У советских собственная гордость. Жители Еревана остались без одной благоустроенной улицы – уж, вероятно, она была бы не самой бедной. А у миллионера, тратившего свои капиталы на создание культурных учреждений и поддержку искусства, было только одно честолюбивое желание – чтобы на возводимых им зданиях музеев и школ стояло его имя. Думаю, на это он мог претендовать.

Заключительный аккорд нашей поездки оказался неожиданным. Группа португальских музыкантов решила «угостить» нас старинной музыкой. Квартет исполнил несколько произведений XVI века. Решив, что наша программа закончена, мы собрались уходить, как вдруг ко мне подошла наш гид: «А теперь давайте “Катюшу”». Я просто остолбенела. Пытаюсь объяснить ей, что наша группа состоит из серьезных композиторов, что петь «Катюшу» после музыки XVI века невозможно. Но она стояла на своем – «Катюшу» и все! Пришлось срочно вспоминать слова, просить певицу Валентину Загребельную, жену Г. Дмитриева, хотя бы прибавить нам немного голоса. А я, выходит, должна была быть запевалой. Что это было за пение – рассказывать не буду. Самое поразительное и трогательное было в том, что все португальцы, присутствовавшие в комнате, с явным удовольствием пели «Катюшу» на португальском, не запинаясь,

не забывая слов, все куплеты подряд. Так закончилась наша поездка – честным выполнением долга граждан советского государства.

Поскольку это был уникальный случай, я сочла необходимым лично доложить о нем на Правлении, вручив Т.Н. Хренникову два бюста Ленина и рассказав о пении «Катюши».

### Финляндия. 1983

В Финляндию яехала одна. Таково было условие этой поездки. Цель – небольшое местечко Кухмо, где собирались музыканты для музицирования и непосредственного общения. Этот своеобразный мини-фестиваль был за несколько лет до моего приезда организован финским музыкантом-энтгузиастом. Так как городок небольшой, приглашались только исполнители и по одному музыковеду из разных стран, которые и освещали это незаурядное музыкальное событие в прессе. До меня там был И.В. Нестьев, после должна была поехать, кажется, Р.Г. Косачева.

До поездки в Кухмо состоялась экскурсия по Хельсинки, и прошли два ярких музыкальных события.

При осмотре города меня больше всего поразило архитектурное решение церковных зданий. В нем очень силен элемент конструктивизма, каждая церковь имеет свое лицо. Одна из них показалась особенно интересной. Ее боковая стена была стеклянной, и через нее открывался прекрасный вид на зеленое пространство. Сопровождавший нас гид видел, что я купила одну из открыток с видом церкви (на большее не было денег). Когда мы продолжили экскурсию, он вдруг попросил шофера на минутку остановиться и вышел из машины. Возвратился с большим пакетом, который передал мне. Оказалось, в нем был том, посвященный истории финских церквей, их архитектурным особенностям. Я была необычайно тронута этим неожиданным подарком. По приезде в Москву передала А.И. Комечу, которому он был более необходим, чем мне.

Финны нас порадовали очень приятными музыкальными «подарками».

Во-первых, показали «Волшебную флейту» Моцарта на открытом воздухе. Декорациями в спектакле являлись развалины замка Савонлинны.

Во-вторых, угостили фортепианным концертом Брамса (к сожалению, не помню, каким из двух) в исполнении В. Ашкенази. Концерт проходил в одном из храмов. Рояль и оркестр стояли на полу, слушатели сидели на скамьях для прихожан. Я чуть опоздала, осталось лишь одно место в первом ряду, что позволило мне наблюдать одну неожиданную для меня особенность исполнительской манеры Ашкенази. Играл он прекрасно, но

в перерывах сольной партии, когда играл оркестр, с интересом оглядывал зал. В нужную минуту включался так, как будто и не отвлекался. После концерта, при выходе, я увидела его в сопровождении, видимо, агента. Подошла, поблагодарила за удовольствие, которое доставила его игра, сказала, что я из Москвы. И вдруг он мне говорит:

– А я Вас видел, Вы сидели в первом ряду.

Оказывается, углубленная вовлеченность в творческий процесс во время исполнения может не мешать и отвлеченным наблюдениям.

В Кухмо собрались замечательные музыканты. При мне там были Н. Гутман и О. Каган, В. Лобанов, И. Соколов, приехал грузинский квартет. Некоторые из них являлись постоянными участниками этих музыкальных собраний. Обстановка была свободной, dress code – без претензий. Ежедневно серьезные мини-концерты. Вечером – непринужденное времяпрепровождение, иногда с юмором, шутками и т.д. Среди исполненных произведений до сих пор сохранилось впечатление, в частности, от дуэта Н. Гутман и В. Лобанова. Если память не изменяет, они играли Рихарда Штрауса.

Я уезжала из Кухмо с чувством огромной благодарности организаторам этого музыкального праздника и постаралась выразить это чувство в статье «Семь дней в царстве музыки»<sup>1</sup>.

#### КУБА. 1984

В командировку для участия в конференции «Искусство и идеология» нас послали от института вдвоем: меня и Аниса Хабибовича Вафу, сотрудника сектора стран Востока. Мы были колоритной парой – худой, очень худой, высокий, очень высокий Вафа, и я, которую ни худой, ни высокой назвать нельзя. Прилетели на Кубу где-то поздней осенью и прямо в настоящее лето. Температура воды в океане – 25 градусов. Но, как оказалось, у них наступил уже зимний сезон, купаться, увы!, нельзя. Хотя об этом мы узнали позже. Пока же выяснилось, что нас никто не встретил, хотя и приехали мы по приглашению кубинцев. Так и остались мы сидеть в пустом маленьком здании аэропорта вдвоем, в компании со сторожем, без возможности с кем-либо связаться. Сторож был внешне приветлив, но неумолим: к телефону Вафу, у которого были телефоны посольства, не подпускал. По-английски он не говорил, мы не говорили по-испански. Так и ждали не меньше часа, пока Вафа каким-то образом не соблазнил

<sup>1</sup> Шахназарова Н. Семь дней в царстве музыки // Советская музыка. 1984. № 1. С. 107–117.

сторожа папиросами, благодаря чему сумел все-таки добраться до телефона и дозвониться в посольство. Там никто не взволновался, сказали, что приедут за дипломатической почтой и нас заберут.

Мы прилетели утром в начале восьмого. В посольстве атташе появится только часов в девять, сказали нам, посоветовав пока погулять по Маликону. Маликон – набережная вдоль океана. Он, безусловно, красив, но нам после утомительного перелета было не до красот.

Появившийся наконец-то атташе не выразил желаний извиниться, не говоря уже о чашке кофе, и попросил подождать переводчицу, которая должна была скоро прийти. Так нас встретил «наш друг Куба». Но, как оказалось, нас ожидало и более драматическое проявление «уважительного» отношения кубинцев к советским друзьям. Об этом я еще скажу. Пока же – коротко о самой Кубе.

Остров создан Богом для отдыха, наслаждения красотой природы, для любви и увлекательных романов. Народ – для радости, танцев, пения, ярких экзотических аттракционов типа тропиканы. К сожалению, реальные условия жизни Кубы того времени не вдохновляли на это. Магазины были практически пусты, мы не сумели приобрести ничего более или менее интересного. Причины известны: трудное экономическое положение; необходимость быть готовыми к отражению враждебных действий со стороны США и т.д. Тем не менее нам удалось побывать в роскошном, рассчитанном на богатых туристов курорте Варадеро, то есть, конечно, не в самом здании, пустом в это время года. Видели мы только его внешний вид, свидетельствующий о роскоши и богатстве. Были и на пустом прекрасном пляже, где я, невзирая на зимнюю температуру воды, «едва» достигавшую 25 градусов, все-таки смочила ноги в океане.

Побывали мы и в квартире Хемингуэя, куда нас пустили в порядке исключения, так как обычно разрешают осматривать ее только через окна.

Посмотрели на лодку, которая перевозила в 1959 году бойцов Фиделя Кастро, на знаменитую яхту «Гранма», на которой прибыли на остров смельчаки, воевавшие против режима Батисты, и т.д.

На небольшом рынке Вафе удалось купить экзотическую куклу-кубинку, а мне, неожиданно, – очень милое ручной вязки белое платье. В тот день, страшно довольные, мы вернулись в гостиницу, где нас и ждали упомянутые выше драматические события.

Сперва мы не могли открыть дверь в номер Вафы. В длинном, абсолютно пустом коридоре не было никаких следов горничной. К счастью, на горизонте появился молодой человек, к которому я обратилась по-английски. Он нам помог открыть дверь, и я сказала Вафе:

– Оказывается, так просто.

И вдруг кубинец на чистом русском языке спрашивает нас:

– Так вы русские? Что же говорите на английском? Я учился у вас в Советском Союзе.

Посмеялись, открыли дверь комнаты Вафы и увидели пустое помещение. Никаких вещей Вафы нет. Мы в полном недоумении подошли к моей комнате, открыли дверь и перед нами – еще более удивительная картина: горничная спокойно укладывает мои личные вещи в чемодан. Я, потрясенная также и прикосновением чужих рук к моим вещам, спрашиваю ее, что она здесь делает. Она не говорит по-английски и посылает нас к администратору. Выясняется, номер наш был зарезервирован только на несколько дней, и никто не позаботился срок проживания продлить. Поэтому мы должны были освободить оба номера еще утром. Мы пытались убедить администратора, что на следующий день, с утра, придет переводчица и уладит все проблемы. Но администратор не хотела ничего слушать, и нам пришлось все свои вещи спустить вниз, сесть на виду у всех, рядом с ресепшн, со своими пальто, ботинками (мы же выехали из Москвы осенью), чемоданами и всем другим скарбом.

Вокруг ходили люди, с любопытством оглядываясь на колоритную картину. Однажды прошел метрдотель местного ресторана, где мы обедали, симпатичный человек, похожий внешне на Луи де Фюнеса. Увидел нас, молча прошел мимо, а возвращаясь обратно, подошел к администратору и долго с ней разговаривал. Явно о нас. В результате нам разрешили вернуться в номера до восьми часов утра.

Ровно в восемь утра спустились вниз, через несколько минут появилась наша переводчица, с макияжем и железной улыбкой на устах.

– Доброе утро, как спали?

– Вы еще улыбаетесь? – спросила я довольно жестким тоном.

– А что случилось?

– Только то, что нам чуть не пришлось ночевать на этой скамейке.

Тут, естественно, были предприняты все усилия, нас оставили в наших номерах до конца срока пребывания на острове, но осадок от странного гостеприимства Кубы, которую наша страна с таким энтузиазмом поддерживала, остался.

Греция. 1986

В Грецию мы с Людмилой Зиновьевной Корабельниковой попали случайно. В туристической группе ВТО, которая собиралась ехать в Грецию, недоставало двух человек для «необходимого комплекта». Знакомые

театроведы пригласили нас присоединиться к ним, и мы охотно согласились.

Вылетели в ноябре, противной осенью, а приехали в жаркое лето. И я на Акрополе сразу же сняла с себя пальто, за что расплатилась этим же вечером простудой с высокой температурой. И только блестящий французский прононс Милы, которым она очаровала портье, помог ей добыть несколько таблеток байеровского аспирина, что помогло мне вынести десятидневную поездку по разным городам, оглашая весь автобус громким кашлем, закончившимся в Москве пневмонией. Но Греция того стоила.

Рассказывать о Греции я, конечно, не собираюсь. Даже малообразованным людям известно, что эта маленькая страна – основа всей европейской культуры, что здесь жили известные всему миру философы, что здесь есть Олимп, где живут боги во главе с Зевсом-громовержцем, Акрополь с красавцем Парфеноном, прекрасная Афродита, хитроумный Одиссей, ставший героем эпической поэмы Гомера, и его верная супруга Пенелопа....

Поэтому я хочу рассказать о другом – о том открытии, которое я сделала для себя и о котором до того не знала.

Подъезжая к городку Метеоры, я вдруг увидела в ярко-синем небе храмы. Это зрелище потрясло меня. Несколько маленьких храмов висели в воздухе. Разумная мысль, что они на чем-то держались, видимо, на каких-то холмах, пришла потом, после первого потрясения. Позже нам рассказали и историю этих храмов, где спасались священники от врагов. Добраться в монастыри при этих храмах было невозможно, пищу и воду монахам поднимали в корзинах. Сейчас к храмам и монастырям проведены дороги. Мы, конечно, поднялись туда и пережили удивительное чувство, находясь в маленьком, на несколько человек, храме прямо в центре неба. Так близко к Богу мы никогда еще не были.

#### Соединенные штаты Америки. 1988

В США от Союза композиторов поехали пять человек: А.П. Утешев (от Санкт-Петербурга), Г.В. Григорьева, И.Е. Попов, женщина-музыковед из Белоруссии (к сожалению, запомнявала ее фамилию) и я.

Рассказывать о достопримечательностях страны бессмысленно – наши граждане, кажется, знают Америку лучше, чем собственную страну. Поэтому расскажу лишь о двух-трех эпизодах, которые нам – и мне лично – были интересны.

Меня поразил Манхеттен. После всего, что я читала об узких темных улицах и прочих страстях этого района, он вдруг показался мне интересным



и архитектурным сочетанием каменных домов разной конфигурации, и общим мощным обликом, целостностью при разнообразии, напоминая некую каменную симфонию. Вероятно, это чисто индивидуальное восприятие, возникшее при первом впечатлении, но оно было очень отчетливым. Удалось побывать в Вашингтоне, к счастью, всего 2–3 часа, так как выдержать дикую влажность воздуха летом там практически невозможно. Хотя мы зашли и в здание Конгресса, подержались за спинки стульев, на которых сидят конгрессмены, выносящие судьбоносные для планеты решения.

Первое впечатление от Белого дома – колоритная картинка: свободно развалившийся на траве, прямо рядом со зданием Белого дома, чернокожий гражданин Америки. И это абсолютно никого не волновало – свобода, не включавшая в себя понятия об элементарной этике.

Нас троих – Утешева, Григорьеву и меня – волновало кое-что другое: мы хотели обязательно встретиться с нашим, в разной степени, другом Генрихом Орловым, петербургским музыковедом, эмигрировавшим в США.

Нам удалось отделиться под каким-то предлогом от спутников, созвониться с Генрихом, договориться о встрече. Перед его отъездом в Америку я слушала его блистательную лекцию на тему «Пространство и время в музыке». Он рассчитывал заинтересовать этой темой и американское студенчество в университете, куда был приглашен. Ехал в Америку «на белом коне». Его там уже знали по работам.

К сожалению, к концу года выяснилось, что американских студентов мало интересует тема «Пространство и время». Они больше заинтересованы в земных проблемах – в частности, как преследуют людей в Советском Союзе, почему у нас отсутствует демократия и т. д.

Генриху через год пришлось уйти из университета, пережить нелегкие времена. В результате он оказался на радиостанции «Голос Америки», которую так упорно и безрезультатно у нас пытались заглушить. Именно сюда Орлов нас и пригласил.

Мы смогли увидеть, как, в каких условиях работают американские журналисты. Длинная комната, во всю длину которой стоял стол. Стол был перегороден на маленькие секции, отделявшие людей друг от друга. Верх каждой секции был открыт. В самой секции оставалось место только для компьютера, тумбочки для бумаг, стула – кажется, был еще один свободный.

У меня возникло чувство нереальности от мысли, что я сижу в том самом центре, откуда рвется в нашу страну активная антисоветская пропаганда; центре, к голосу которого так стремятся прислушаться наиболее думающие наши сограждане.

С горечью Генрих показал нам рукопись своей книги, которую тогда так и не сумел издать. Немного поговорили, пришло время нам уходить. Но мы были рады, что эта встреча состоялась.

После перестройки всё наладилось. Насколько я знаю, Генрих приезжал в Питер, у нас стали вновь публиковать его статьи.

Мне удалось встретиться и со своей соученицей по фортепианному факультету консерватории, что также было очень приятно. Встретились мы в Бостоне, самом европейском городе США. Своим обликом и атмосферой, как показалось, он заметно отличается от других городов Америки.

Балтимор, последний пункт нашей американской командировки, оказался интересным, прежде всего, состоявшимся там своего рода съездом американских музыковедов. Недолгий симпозиум (даже не помню его темы), а после – некое явление, которое можно назвать своеобразной биржей труда музыковедов. Каждый год музыковеды съезжаются в Балтимор, чтобы найти работу или заменить старую на новую. Здесь же организуется и выставка книг.

И еще одна примечательная особенность города – грандиозный аквариум, расположенный прямо на улице, в котором на глазах у прохожих плавают огромные акулы. Культ обитателей моря в городе подчеркнут регулярно проводимым crab-fest'ом.

Уже накануне отъезда, часов в десять вечера, у себя в номере я взяла справочную книгу и из простого любопытства решила узнать, есть ли в ней фамилия двоюродного брата моего отца, семья которого эмигрировала в Штаты после геноцида армян в 1918 году. Мы долго ничего о них не знали, кроме того, что один стал певцом, а второй художником. От него у меня остался карандашный автопортрет. Переписка закончилась в 1930-е годы, когда закрыты были все каналы связи с заграницей. Но в 1970-х годах вдруг появилась первая весточка. Последнее письмо от них отец получил незадолго до своей смерти, в 1974 году. И вдруг в справочной книге я увидела фамилию брата отца: «Мелик Сос», телефон, адрес. Очень хотелось позвонить, но был уже поздний вечер, утром мы уезжали, увидеться не удалось бы. И не позвонила. А месяца три тому назад мне показали вырезку из американской газеты, где сообщалось о смерти художника Соса Мелика, ряд картин которого представлен в Национальной галереи Америки. А я и не знала, что он был художником, видимо, достаточно высокого уровня, если выставлялся в Национальной галерее.

Я попыталась коротко описать некоторые события – комические и поучительные, которые сопровождали наше открытие мира через одно из окон Вселенной. Но Вселенная безгранична, и окон в ней много. И мне

случилось – бывают же такие повороты в жизни – в те же 1970–1980-е годы, заглянуть в другое окно, где представился облик, полярно противоположный уютной, обаятельной Европе, которой мы обязаны превращением нас из дикарей в цивилизованных *homo sapiens*. Речь идет о Русском Севере.

В те же годы, каждое лето моя подруга совершала двухнедельные поездки по северным рекам России. Уговаривать меня присоединиться к ней не было необходимости – я с радостью сразу согласилась. Ни разу не пожалела – передо мной открылся новый мир.

Сюрпризом стала поездка в поезде до Красноярска, откуда отчаливал по Енисею теплоход «Валерий Чкалов». В дороге мы заметили, что на каждой станции наш вагон встречают военные с букетами цветов, предназначенные для кого-то в одном из купе. Явно это была дама, но она не выходила из вагона, зато появлялась ее спутница. В случайном разговоре выяснилось, что с нами едет инкогнито на тот же корабль, по приглашению капитана, вдова Валерия Чкалова.

Новый сюрприз, на этот раз неприятный, ожидал нас в самом Красноярске. Мы прибыли за несколько часов до отплытия и решили познакомиться с городом. Любезный таксист по ходу экскурсии спросил, откуда мы приехали. Мы спокойно ответили, что из Москвы. Его голос сразу переменялся, из любезного став жестким.

– Ах, из Москвы? Это на вас вся страна работает?

Мы от неожиданности съезжились, испугались, что он нас просто высадит посреди города. Но, к счастью, хватило совести довести до пристани. Так нам дали наглядный урок социальной несправедливости страны, в которой мы живем.

А дальше – мужественный, мощный Енисей, свободно перекатывающий множество бревен, которые почему-то, вместо пункта назначения в СССР, попадали в конце концов к нашим ловким зарубежным северным соседям.



Ранний автопортрет *Соса Мелика*



Енисей. Теплоход «Чкалов»

Стоят: вторая слева *Н. Деруни*, в центре – вдова Валерия Чкалова *О.Э. Чкалова*, ее сестра – вторая справа. Внизу *Н. Шахназарова* с подругой

Следующая поездка – по реке Лена, «жены» Енисея. Женственная и мягкая, она спокойно катила свои волны. И была бы поистине прекрасна, если бы ее не портили берега, наглядное пособие нашего трагического прошлого: брошенные сторожевые вышки, металлические ограды концентрационных лагерей.

Еще во время поездки по Енисею нам подробно рассказали про Норильск. Припоминается, что мы в свое время хвалились созданием города за Полярным кругом. Действительно, мы увидели нормальный город на сваях, была даже парикмахерская «Локон». Но бросились в глаза другие, более страшные особенности города. Города без единой травинки (хотя рядом находится роскошный лесной массив), города, в прекрасном Дворце культуры которого, Дворце, созданном ленинградцами в память о своих согражданах, на огромном стенде с фотографиями бывших норильчан стояли даты рождения и смерти. Последние все заканчивались 1930-ми годами.

Нам показали маленький деревянный домик, в котором размещалась экспедиция, возглавляемая *Н.Н. Урванцевым*, открывшим норильские

месторождения, за что его через несколько лет отправили туда же, но уже как заключенного.

Самое поразительное, что бывшие заключенные откликнулись на 60-летие Норильска, прислав письма, открытки, в той или иной форме проявив свое внимание к городу. Приехал, выступил по телевидению и бывший заключенный, врач, известный тем, что сумел найти средство для борьбы с цингой. Его встречала у ворот норильского телевидения такая толпа, что сотрудники долго не могли выйти из здания.

Вернувшись в конце рейса в Красноярск, мы решили, что быть вблизи Байкала и не «навредить» его, – «неприлично», пользуясь словами Бориса Пастернака. Недолго думая, четыре женщины поехали в Иркутск, забросили свои вещи в камеры хранения и, к счастью, успели на корабль «Комсомолец» (типа нашей «Ракеты»), который отправлялся по Байкалу до Бухты Песчаной. Он прибывал туда к девяти вечера, а в одиннадцать шел в обратный рейс, возвращаясь в Иркутск к девяти утра.

С нами ехала группа пионеров и группа архитекторов. Последние искали возможность создания в этом районе туристического комплекса. И не удивительно: красота вокруг была такая, что казалось «преступным» не воспользоваться ею, чтобы создать туристические базы и отели.

Но, к сожалению, на это у власти не нашлось ни времени, ни желания. Решили лучше построить целлюлозно-бумажный комбинат, чтобы кристальную чистоту воды Байкала превратить в застойную лужу. Прошло немало лет, прежде чем чиновники одумались, и, насколько я знаю, комбинат собираются теперь окончательно закрыть.

Когда стемнело, Байкал явил нам одно из своих чудес. Вдруг оказалось, что Большая Медведица, чье место традиционно находится в середине небосвода, оказалась на горизонте и как будто тихо качалась в водах Байкала. Это было так неожиданно и так прекрасно, что можно было только молча созерцать эту картину и тихо восхищаться.

Прибыв на место, мы попытались остаться здесь хотя бы на одну ночь. Удалось: одна из групп туристов пошла в поход, и палатка была свободна. «Только без еды», – предупредил нас директор базы. А нам она была и не нужна. Утром нас покормили добрые поварахи с задней двери кухни гречневой кашей, а днем пригласили к костру «дикие» туристы и тоже подкрепили. И мы, счастливые, вернулись в палатку отдохнуть перед ночной поездкой. Но, увы, мы не знали норова Байкала.

Не успели уютно устроиться, как раздался громовой шум и вой ветра. Мы выскочили из палатки, и нам открылась устрашающая картина: еще недавно спокойное, зеркало Байкала превратилось в клокочущий и ревущий котел. Задул «верховик», который мог продолжаться и час, и день,

и неделю. Об отъезде не могло быть и речи. Байкал бушевал всю ночь. В шесть утра я увидела свою подругу, у которой заканчивался отпуск, стоящей одиноко, как Ярославна, на берегу беснующегося озера.

К счастью, к середине дня буря стала стихать, а к вечеру и вовсе прекратилась, хотя внутри озера все еще бурлило. Наш мужественный «Комсомолец» пришел вовремя. Навстречу ему поднялись почти все обитатели бухты. Пропустив вперед детей, они бросились штурмовать трап пароходика – дощечку с редкими поперечными ступеньками. И тут я на себе убедилась, чем был homo до того, как стал sapiens. Тебя могли столкнуть в воду, задавить, уничтожить, лишь бы взобраться на борт. Как мы на него влезли, я до сих пор не понимаю. О сидении не могло быть и речи. И девять часов я держалась на уголке одной двадцать четвертой части своего тела, предназначенной для сидения. Зато мы видели Байкал.

Я не буду рассказывать о множестве новых сведений, полученных от этой поездки (например про драгу с пятиэтажный дом – обогатительную фабрику, где женщины руками через сетку отмывают последние крошки породы, чтобы получить чистый алмаз; про центр холода и про многое другое). Закончу лишь тремя эпизодами, оставившими также сильное впечатление, но другого характера.

Первый – посещение Соловецких островов, СЛОНа. Мы были там до того, как они привлекли внимание туристов, начавших азартно осваивать эти земли. При нас еще казалось, что только что в этих каменных пещерах, закоулках, на фоне прекрасной природы ходили несчастные измученные непосильным трудом люди. И никакие самые гениальные книги не заменят того ощущения живого прикосновения к страшной и трагической странице истории, что родилось у нас в те дни.

Второй эпизод – Валаам. Невозможно было без сердечного спазма, опять-таки среди красивого острова, наткнуться на молодых безногих калек, которым мы все обязаны нашим спасением во время войны и которых власти убрали подальше, чтобы цивилизованное общество не оскорблялось видом людей, обеспечивших так торжественно праздную нами победу.

А напоследок – эстетический сюрприз. Ранним утром наш теплоход приближался к острову Кижы. И вдали, в розово-синеватом свете пробуждающегося дня, перед нами все более подробно стали вырисовываться немислимой красоты многоглавые церкви. Тут можно было только молча замереть. Что я и делаю...

## В ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Девятого февраля 1960 года я вошла в здание Института истории искусств<sup>1</sup>, куда меня пригласил на работу Б.М. Ярустовский, ставший директором института после смерти И.Э. Грабаря (об этом упоминалось в очерке «История одной диссертации...»). Я не очень ясно представляла себе свою работу, мало знала о самом институте и тогда не могла даже предположить, что этот день изменит всю мою жизнь. Понимание этого пришло ко мне гораздо позже, когда я уже вошла в коллектив, узнала людей и их труды. А пока мне предстояло знакомство с сектором эстетики, куда я была определена дирекцией.

Институт создавался как горизонтально-вертикальная структура – по горизонтали сектора монопрофильные (музыки, театра, кино, изобразительных искусств), по вертикали – сектора комплексные, объединяющие искусствоведов различной специализации<sup>2</sup>. Сектор эстетики и был одним из таких комплексных секторов. Он включал философов (эстетика относилась к философским дисциплинам), искусствоведов, театроведов, музыковедов (кроме меня из музыковедов там работал И.Я. Рыжкин), киноведов, архитекторов. Состав его время от времени менялся. Так, в секторе несколько лет работали С.С. Аверинцев и А.В. Михайлов, тогда еще молодые кандидаты наук; некоторое время сектор удостаивал своим присутствием даже мэтр философии М.А. Лифшиц, вошедший

<sup>1</sup> Институт истории искусств в 1992–1994 годы назывался Российским институтом искусствознания, с 1995 года – Государственный институт искусствознания.

<sup>2</sup> Так стало уже в 1960-х годах, а с 1944 года это был Институт музыки, театра, архитектуры и живописи.



У входа в институт. Эдуард Алексеев и Григорий Головинский

в состав сотрудников вместе с С.Н. Плотниковым и И.И. Виноградовым. Были и другие составы сектора. Но основной его костяк оставался до 1968 года – года расформирования сектора – стабильным. Руководил сектором Г.А. Недошин, который благодаря присущей ему мудрости, такту и терпимости, прекрасно управлял своими молодыми темпераментными коллегами. Этим он отличался от М.А. Лифшица, выступления которого при обсуждениях значительностью тона и общей манерой давали понять присутствующим, что выступает мэтр. Правда, на нашу молодежь, которая трезво относилась к любым авторитетам, включая Маркса, этот «мэтризм» не действовал.

Приняли меня доброжелательно, но я первое время чувствовала себя не очень уверенно. Новая проблематика (хоть и была кандидатом философских наук, но я-то знала, что только по чистой случайности: стать философом, прочитав за месяц почти всю философскую классику, невозможно даже при известной склонности к философии), талантливые, научно оснащенные коллеги. К тому же – открывшаяся возможность (1960-е годы!) ревизовать те основы философии, на которых зиждилась наука в течение десятилетий. Предметом обсуждения и критического осмысления становились теперь ранние работы Маркса, эстетические



проблемы русской культуры 1920-х годов (например «теория жизнестроения»), определение смысла категории эстетических качеств и т.д. Дискуссии были бурными, заинтересованными. Часто обсуждение плановых работ оказывалось таким насыщенным идеями, что забывалась и формальная цель заседания.

Атмосфера свободной мысли, не скованной никакими догмами, дискуссии по новым (или старым, но забытым) идеям увлекала, но первые годы и угнетала меня – я чувствовала себя не подготовленной к такой напряженной и захватывающе интересной интеллектуальной работе, в которой участвовали не только члены сектора, но и люди «со стороны»: к нам приходили из Института философии, МГУ, других организаций. Иногда по два-три человека сразу. Сектор эстетики был единственным в институте, где шла такая активная, я бы сказала, бурная интеллектуальная жизнь. Ведь все тогда были молодыми, всем казалось, что в стране наконец-то открылась возможность бесцензурного высказывания по глобальным философским проблемам. И эта возможность использовалась в полной мере.

Недошивин не препятствовал ни свободной работе мысли, ни присутствию посторонних на заседаниях. В эти годы наш сектор стал своего рода центром, куда стремились попасть молодые философские силы. После перехода Недошивина в сектор современного западного искусства руководство принял Ю.Н. Давыдов, незадолго до того ставший сотрудником сектора. И это отнюдь не уменьшило, наоборот – усилило интеллектуальную и эмоциональную атмосферу, царившую на секторе.

Всему конец пришел в памятном 1968 году. Многие члены сектора были активными членами диссидентского движения, играли в нем заметную роль. Другие их поддерживали, каждый в меру своих возможностей и доброй воли. В результате некоторые сотрудники были переведены в профильные сектора (я – в сектор музыки); понижены в должности. Б. Шрагин же, Л. Пажитнов, Ю. Давыдов, Л. Белова, подписавшие очередное антиправительственное письмо<sup>1</sup>, вообще оказались перед угрозой исключения из партии и увольнения из института.

Перед тем, как передать их дела в райком партии, свое решение должно было вынести партийное бюро института. Цель нашего заседания заключалась в том, чтобы принять постановление, которое не давало бы оснований для исключения названных сотрудников из партии. Мы эту задачу решили. Правда, ничего более нелепого я в своей жизни не читала.

<sup>1</sup> Речь идет об одном из очередных протестных писем, посланных, кажется, за рубеж, под которыми, среди прочих, стояли подписи Шрагина, Пажитнова, Давыдова и Беловой.

Присутствовавшая на бюро инструктор райкома, конечно, поняла, какую липу мы ей предлагаем. Надо признать, что директор института, присутствовавший на заседании, В.С. Кружков честно сказал, что он против, но главное – он «не капнул» в ЦК.

Как и следовало ожидать, всех четверых – Шрагина, Пажитнова, Давыдова и Белову вскоре вызвали в райком. Потребовали и присутствия представителя партийного бюро. Ю.А. Дмитриев тогда был секретарем партийного бюро, и на его долю выпала трудная и практически невыполнимая задача – попытаться избежать решения бюро горкома об исключении названных сотрудников из партии. Но в тех условиях, когда параллельно происходили события в Праге, осуществить это было невозможно. Дмитриеву удалось только сохранить в этой ситуации достойную позицию, которая, конечно, дорого ему стоила.

В райком он послал меня, что было справедливо:

– Вы их защищали, Вы и идите.

Я, естественно, пошла и пережила со всеми четырьмя ситуацию не только драматичную, но, как оказалось, неожиданную для нас с точки зрения нравственности. Фамилии называть не буду. Прошло тридцать лет, каждый прожил их как сумел.

На заседании бюро райкома первым вызвали Пажитнова. Через несколько минут он вышел, почему-то без очков, от чего лицо его приобрело выражение некоторой растерянности. Он подошел к нам и тихо сказал:

– Требуют назвать фамилию человека, кто давал письмо для подписи. Я не сказал. Меня исключили из партии.

Следующими были Шрагин и Белова, которые вышли из кабинета с тем же результатом.

Давыдову дали строгий выговор с занесением в личное дело и перевели в другой сектор с понижением в должности. Пажитнова и Шрагина тут же исключили из института<sup>1</sup>.

Нас, друзей Людывы Беловой, особенно беспокоила ее судьба. Прошедшая добровольцем войну, награжденная орденом Красной звезды, она жила в коммунальной квартире с больной матерью и школьником сыном.

<sup>1</sup> 17 апреля 1968 года был утвержден «Приказ по институту истории искусств Министерства культуры СССР, № 58-к». Он гласил: «Ввиду несоответствия требованиям, предъявляемым к научным работникам идеологического характера, освободить от работы в Институте с 22 апреля с.г. старшего научного сотрудника Пажитного Л.Н. и младшего научного сотрудника Шрагина Б.И. с выплатой двухнедельного выходного пособия. Директор института В.С. Кружков» // Архив ГИИ. Оп. 2 лс. Ед. хр. 167. Л. 22.

Исключение из партии было для нее крахом. С волчьим билетом ее бы никуда не взяли на работу.

Мы пытались уговорить ее написать в горком партии хоть какое-нибудь заявление о пересмотре дела. Но она была тверда. Наконец кто-то предложил абсолютно нейтральную формулировку: «Меня исключили из партии. Прошу рассмотреть». И она написала.

А я со своей стороны решила на крайнюю меру. Никому ничего не сказав, встретила со своим двоюродным братом, Георгием Хосроевичем Шахназаровым, который работал в аппарате ЦК, чтобы с ним посоветоваться. Ни до того, ни после я к нему не обращалась с просьбами. Но ради Люды на это пошла. Он сразу мне сказал, что вряд ли удастся что-нибудь сделать. На этом разговор закончился.

Через некоторое время Люду вызвали по ее заявлению на бюро горкома. От партбюро послали с ней меня. Ей задали только один вопрос:

– Кто дал Вам подписать письмо?

Она однозначно отвечала:

– Это не имеет значения. Я его подписала добровольно.

Интрига заключалась в том, что они знали ответ, но им надо было сломать человека, как они пытались сломать Шрагина и Пажитнова. Не добившись ничего, обратились ко мне как к представителю партийной организации. Представитель им не помогла. Дала характеристику Люды, обрисовала ее положение и просила учесть ее добровольное участие в войне.

– Интересно рассуждает представитель парткома. Надо бы узнать подробнее, что у них за организация, – услышала в ответ.

Однако Люду все-таки не исключили, дали строгий выговор с занесением в учетную карточку.

Для нас этого было достаточно. Брат мне не позвонил, и я забыла о нашем разговоре. Но месяца через два, у него дома, я вдруг вспомнила про Люду и сказала ему, что дело, к счастью, кончилось благополучно. И вдруг слышу в ответ:

– Да, я тогда сказал Андропову, что так мы оттолкнем от себя всю интеллигенцию.

И я поняла, почему мы так легко отделались. Поблагодарила его, и больше мы к этой теме не возвращались. Правда, сперва я удивилась, что он мне не позвонил, но потом поняла, что и сам мог не знать результата: вряд ли Андропов сообщил ему, что заброшенная братом мысль его зацепила.

Я никому в институте об этом не рассказала – ни Люда, ни мои ближайшие друзья об этом не знали. Только сейчас, когда писала эти воспоминания, сочла справедливым ради брата об этом написать.

Исключен был из партии и института известный в стране и за рубежом активный участник оппозиционного движения Л.З. Копелев. Здесь я позволю себе небольшое отступление. Речь пойдет об одном случайном разговоре, о котором вряд ли кто знает в институте, кроме меня и Марины Сабининой. О разговоре, который даст более точное представление о личности и нравственных устоях Копелева, чем любые книги.

Незадолго до его окончательного отъезда из СССР, после которого его лишили советского гражданства, мы с Мариной Сабининой оказались одновременно с Копелевым в Рузе: мы в музыкальном Доме творчества, он в Малеевке, недалеко от нас.

Узнав о том, что Копелев отдыхает рядом с нами, решили зайти к нему, чтобы попрощаться перед его отъездом. В завязавшемся разговоре речь зашла и о годах его пребывания в тюрьмах. Как известно, первый раз его посадили за выступление против мародерства советских солдат на фронте. Причину второго ареста (вместе с А. Солженицыным) не помню. Точно лишь, что в «шарашке» они работали над каким-то секретным устройством для подслушивания. Парадокс, но вместе с ними работали и пленные немецкие офицеры.

В один из дней Копелев, придя на работу, обратил внимание на отсутствие немцев. Оказалось, что их отправили на родину. Возмущению Копелева не было границ.

– Как? Мы же делали секретное устройство.

И тут же написал рапорт начальству. Результат предугадать нетрудно. Потрясенная, я спросила его:

– Какое Вам было дело до немецких офицеров? Вы же уже сидели!

– Но ведь я был патриотом, – спокойно ответил он.

Ответить мне было нечего.

Не могу не рассказать о той трогательной деликатности, которую проявил Ю.С. Калашников при моем переводе из сектора эстетики в сектор музыки. Не желая, видимо, акцентировать момент расформирования сектора эстетики, он сказал:

– Мы решили укреплять профессиональные сектора и потому перевести Вас в сектор музыки.

Чтобы не рассмеяться, я только улыбнулась:

– Кто кого будет укреплять в секторе музыки? Я сектор или сектор меня? Скажите уж прямо, что реформируете сектор эстетики и понятно, почему.

Он понял, что его деликатность не была оценена по достоинству, и промолчал.

Сменили руководство, направление деятельности сектора эстетики. Он стал одним из типичных для института секторов академического плана.

Не могу забыть о том, как бережно Ю.А. Дмитриев отнесся к К.Л. Рудницкому, которому тоже грозило исключение. Особый драматизм ситуации в данном случае был в том, что прошедший всю войну от Москвы до Монголии, награжденный разными орденами, Рудницкий уже исключался из партии во время кампании борьбы с космополитизмом. В этом случае Дмитриев сам пошел в райком с Рудницким. А мы с его женой, Таней Бачелис, сидели на каменном ограждении известного кафе «Синяя птица», чтобы издали уже определить, с каким результатом они возвращаются.

Я назвала здесь последствия активной диссидентской позиции сотрудников сектора эстетики и ряда сотрудников института других секторов. Были и многие другие, которые свою поддержку выражали не столь явными поступками. Вообще ситуация этого периода и роль в нем института, позиции дирекции и партийного бюро требуют специального серьезного анализа, который не вписывается в контекст настоящих воспоминаний. Но должна покаяться в одном. До сих пор не могу забыть некоторых сочувствующих, которые оценивали действия каждого из членов бюро. Они считали возможным упрекнуть того или иного члена бюро, например А. Аникста, за то, что он поднял руку при голосовании по какой-то ничтожной даже для горкома резолюции. Эти «сочувствующие» ничем не рисковали, не пережили трагедии людей, уже вышвырнутых с работы в годы космополитизма. Им не приходилось выслушать ироническую реплику, брошенную в адрес орденосного фронтовика Аникста: «Не в Ташкенте ли Вы заработали эти ордена?», и не имевшего возможность вlepить толстомордому партийному начальству заслуженную оплеуху. Каждый поступок этих людей стоил им в 1968 году незаурядного мужества, так как они знали, чем рискуют. И это надо было ценить.

Приход в институт неожиданно поставил передо мной новую проблему. Через несколько дней, вскоре после памятного мне 9 февраля, меня вызвал к себе Б.М. Ярустовский и предложил должность ученого секретаря института вместо работавшего в этой должности Г.А. Хайченко. Я сразу поняла его цель: нужен свой человек. После того как я когда-то выразила ему свою благодарность за записку во время болезни, он, видимо, именно так воспринимал меня. Согласиться на это предложение я не могла, сославшись на недавнее заболевание. Ярустовский был недоволен: он, человек опытный, понял неубедительность приведенной мною причины. Однако от своей мысли не отказался. Через некоторое время вновь вызвал меня и предложил должность ученого секретаря сектора эстетики.

– Тут Вы не можете сослаться на здоровье, – сказал он.

Я представила себе реакцию сектора и не ошиблась. Как только выяснилось, что ученого секретаря, А.А. Карягина, снимают, а меня назначают вместо него, Карягин подошел ко мне и сказал, что сектор с симпатией относится ко мне, но «Вы понимаете, что это назначение означает, что Вы – человек Ярустовского». Я ему объяснила, что все понимаю, но, к сожалению, на этот раз ничего сделать не могу, рассказав о предыдущей попытке с Хайченко.

Продолжалось, однако, мое секретарство недолго. Во-первых, в конце первого года сместили Ярустовского, не выбрав его в партийное бюро. А это означало, что он не мог оставаться директором института, чего и добивался коллектив. Как мне рассказывали, заседание в присутствии Д.А. Поликарпова, зав. Отделом культуры ЦК, продолжалось около шести часов, но наши не сдавались. Кстати, в этом – главная причина перевода института из системы Академии наук в ведение Министерства культуры.

Во-вторых, я сама вдруг надумала уходить из института. Все-таки чувствовала себя на секторе эстетики не очень комфортно, так как понимала, что философская проблематика – не то, что нужно мне. Это был не мой профиль. А тут еще продолжалась активная пропаганда со стороны.

В свое время К. Сакве не удалось уговорить меня остаться в издательстве. Теперь за дело взялась Е. Грошева, главный редактор журнала «Советская музыка», убеждавшая меня, что я должна работать с людьми, что нужно переходить в журнал. К ней присоединилась Л. Генина.

Учитывая ощущение некоторой неопределенности своего положения в философском, по сути, секторе, они заставили меня задуматься. И я решилась.

К этому времени только что прислали нового директора, В.С. Кружкова. На второй или третий день его работы в институте я принесла ему заявление об уходе.

– Я пока человек новый, должен посоветоваться с сотрудниками, приходите завтра, – ответил он.

– Я поговорил с некоторыми людьми, – сказал Кружков на следующий день. – Они не советуют Вас отпускать. Вы твердо решили уходить?

– Да.

– Ну что ж, я не имею права Вас задерживать. Приходите завтра за приказом в отдел кадров.

С кем он разговаривал, кто ему не советовал, я не могла догадаться. Ведь меня, кроме нескольких музыковедов, еще никто не знал.

Когда я пришла за приказом, Кружкова на месте не оказалось. Меня послали к его заместителю Ю.С. Калашникову.

– Собрались уходить в журнал, – спросил меня Калашников, бывший главным редактором журнала «Театр». – Знаете ли Вы, что такое журнал?

И минут пятнадцать он раскрывал мне все тайны журнальной жизни.

– Я Вас убедил?

– Нет.

Тогда он порвал мое заявление и бросил его в корзину.

– А теперь идите и подумайте.

Я, совершенно ошеломленная, вышла из кабинета и в дверях встретила Веру Андреевну Васину-Гроссман. Она, увидев мое «перевернутое» лицо и узнав, чем дело, сказала:

– Нона, не делайте этого. Вы потом очень пожалеете.

Так я и осталась в институте, испытывая до конца чувство глубокой благодарности к Калашникову и Вере Андреевне. Как после этого можно сказать, что нашей судьбой никто не управляет? Ведь Кружков мог быть на месте, и моя жизнь потекла бы по другому пути.

Через четыре года Калашников подарил мне свою монографию о Станиславском с примечательной надписью: «Уважаемой Ноне Григорьевне, чтобы не забывала, что не зря она дерется, не жалея живота своего, за наше искусствovedческое благополучие».

Это был 1965 год.

А позднее, в день его юбилея, я зашла к Калашникову, напомнила, как собиралась уходить из института и сказала, что благодарность за этот его поступок у меня сохранится до конца жизни. В его автографе меня особенно тронул глагол «дерется», вызывающий в памяти яркий, но не очень привлекательный для научного работника образ. Но, в принципе, он был прав – я упорно сопротивлялась всяким комиссиям, будучи в составе партийного бюро.

Должна признаться, что в течение многих лет моя жизнь так была «переплетена» с жизнью института, что, к сожалению, моя фамилия встречается в этих воспоминаниях чаще, чем мне того хотелось. Но я действительно передаю только факты, надеюсь, читатель поймет меня правильно.

Попала я в партийное бюро, как попадала и в разные комиссии Союза композиторов, не совсем обычным образом. Такое могло быть, вероятно, только в нашем коллективе, где задача партийного бюро виделась главным образом в оппозиции дирекции.

До поступления в аспирантуру я не собиралась вступать в партию. И мысли такой не было. Была я обычной комсомолкой. Однако поскольку аспирантура по эстетике считалась, по номенклатуре, идеологической,

партийность была одним из обязательных условий для абитуриентов. Не скрою, мне хотелось попасть в аспирантуру, но не хотелось вступать в партию. Однако всякие мои жалкие отговорки, вроде того, что «я еще не готова», никакого значения не имели. И я сдалась, успокаивая себя тем, что в конце концов буду по возможности поступать, как велит мне совесть. И, придя в институт, не задумывалась над партийными проблемами – сидела себе тихо на секторе. Но на очередном партийном собрании, на котором выбирали партийное бюро, в докладе нового директора о планах института прозвучала мысль о том, что нам не нужны такие исследования, как «Ранние балеты Стравинского» (книга, которую писала И. Вершинина). В зале сидели сотрудники сектора музыки, но ни один из них не возразил директору. Я же, не член сектора, согласиться с этим не могла, тем более что автором была талантливый музыковед. Она трудно писала, но в результате появилась книга, о которой Стравинский сказал, что это лучшее из написанного о нем. Короче говоря, я встала и сказала, что не могу согласиться с исключением этой работы из плана и объяснила, кстати, кто такой Стравинский в контексте музыки XX века.

На меня обернулись, спрашивая, кто это такая, что не помешало тут же выбрать меня в состав партбюро, – безошибочно почувствовали оппозиционный потенциал. Так началась моя вторая жизнь в институте, о которой я нимало не жалею, потому что она позволила мне сделать несколько добрых дел, помочь выходу ряда книг, практически непроходимых, и познакомиться детально с изнанкой работы партийных функционеров разных рангов.

О том, что меня не только выбрали в состав партийного бюро, но и назначили заместителем секретаря бюро (С.И. Фрейлиха), я узнала дня через три, встретив в Рузе на прогулке К.Л. Рудницкого, так как при распределении обязанностей между членами бюро присутствовать не могла. Обычный прием: тебя нет, ты не можешь сопротивляться, потому тебя и выбирают.

Писать воспоминания об институте трудно. В разделе о Союзе композиторов мне легко было перечислять события, со мной связанные или со мной происходившие. Здесь такой принцип невозможен. Слишком интенсивной, несущей в себе заряд ценных инициатив, требующих не только знаний, но и борьбы за их осуществление, была жизнь в институте. Поэтому попробую определить основные особенности его деятельности, как они мне видятся сейчас, через полувек работы в нем.

Как мне рассказала Л.З. Корабельникова, при оформлении своих дел в райкоме партии нашего района ее сразу предупредили, что она поступает в очень трудный коллектив. Трудным коллектив действительно был, но для райкома партии.



Уже партийное собрание, на котором меня так стремительно выбрали в партийное бюро за возражения директору, давало основание думать, что коллектив в целом готов биться за свои убеждения. И когда я узнала людей лучше, – поняла, почему.

Институт собрал у себя специалистов высокого класса, людей ярких и талантливых. Многие из них прошли суровую школу Отечественной войны, значительная часть почувствовали на себе трагические последствия борьбы с космополитизм. Они пришли в институт, чтобы внести свой вклад в освобождение искусствоведческой науки от застывших идеологических догм. Отсюда их упорное сопротивление дирекции в любых ее попытках влиять на свободное, по возможности, выражение собственных идей и мыслей.

Парадокс заключался в том, что союзником коллектива в этом было партийное бюро. До моего прихода семь лет секретарем бюро была Анна Георгиевна Образцова. Думаю, именно она сумела создать особую систему взаимоотношений бюро и дирекции, и эта традиция оставалась несколько лет после ее ухода, вплоть до разгрома сектора эстетики и всех других событий 1968 года.

Не афишируемой, но отчетливо выраженной тенденцией в работах сотрудников было стремление, воспользовавшись известными возможностями наступившей идеологической оттепели, высказать свои взгляды на то, что замалчивалось в течение десятилетий, пересмотреть некоторые положения истории искусства прошлого, изменить негативное отношение к искусству современному, поддерживавшееся государством как основа концепции культурной политики. Чем кончилось для сектора эстетики это стремление, я уже писала. Но театроведы, киноведы, искусствоведы продолжали делать свое дело, упорно стараясь вынести на свет из долгих лет небытия лучшие произведения искусства советской эпохи, открыть мир современного художественного мышления, оставшийся для советского человека все еще *terra incognita*.

Наиболее активно эта тенденция обозначилась в секторах театра, кино (сектор кино существовал в институте до образования самостоятельного института кинематографии, основой которого и стал наш сектор), образительного искусства. Много делалось и в музыкальном секторе. Так, была начата работа по подготовке к изданию полного собрания трудов Б.В. Асафьева, были изданы книги об А. Берге, Б. Бартоке. Предпринимались попытки обосновать новую концепцию современной истории и теории искусства в семитомном труде «Музыка XX века», коллективном труде «Русская музыка и XX век» и т.д.

Театроведы подготовили первую монументальную монографию о Мейерхольде, киноведы – книгу о Дзиге Вертове, о современном зарубежном

киноискусстве, монографию о Феллини, вышла в свет многострадальная книга о ранних балетах Стравинского, работы о Пикассо...

За многие из них приходилось бороться, в том числе и с прямым вмешательством высоких инстанций.

Так, назначенную и объявленную в прессе защиту докторской диссертации о Мейерхольде К. Рудницкого неожиданно отменили, и пришлось предпринять усилия, чтобы через некоторое время защиту все же разрешили. Очень непросто проходил ставший знаменитым 10-й том истории русского изобразительного искусства, посвященный первому десятилетию русского искусства («Бубновый валет» и др.). Против публикации статьи Б.И. Зингермана о С. Беккете резко возражал директор В.С. Кружков, обратившийся на этот раз за поддержкой к партбюро. Попросил меня (я тогда была секретарем бюро) прочесть статью и высказать свое мнение. На очень острую в те годы тему Б. Зингерман сумел написать статью в академическом спокойном стиле, которая не давала никакого повода к ней придраться. Я предложила Кружкову прочесть статью самому. Отказался:

– Нет, я Вам доверяю.

Статья вышла в сборнике «Современный зарубежный театр» и через несколько дней удостоилась, как и весь сборник, рецензии в «Правде».

Чтобы поддержать книгу Т.И. Бачелис о Феллини, пришлось прибегнуть к авторитету С.А. Герасимова.

Я столкнулась с такой же ситуацией в начале 1970-х годов, когда директором института был уже Ю.Я. Барабаш, а краткий период оттепели остался лишь в памяти.

Новый директор института получил верстку моей книги о Стравинском, Шёнберге и Хиндемите и вызвал меня к себе. Высказал ряд замечаний, а потом сказал главное:

– Я просил бы Вас снять главу о Шёнберге.

Я могла только улыбнуться:

– Это невозможно, так как ради этой главы написана вся книга.

– Тогда снимите хотя бы заглавие (глава называлась «Арнольд Шёнберг. Стиль и идея». Я писала по английскому оригиналу).

– Какой смысл? Ясно же, о чем глава.

Он помолчал.

– Ну что ж, не я эту книгу подписывал, не могу настаивать.

О дальнейших попытках ее задержать писать не буду. Но когда Барабаш случайно увидел у меня в руках изданную работу, не удержался:

– Так все-таки она вышла?

– Как видите, – не без некоторого злорадства ответила я.

Таких примеров я могла бы привести немало. Назвала только несколько, чтобы позволить себе высказать мысль, возможно, спорную. Сотрудники института стремились максимально использовать краткий, как оказалось, период оттепели, чтобы успеть внести новую струю в советское искусствознание. В этом они видели свою миссию, как и все «шестидесятники».

Я уже упоминала о традиции взаимоотношений партийного бюро и дирекции, сложившейся в институте еще со времен А.Г. Образцовой, о доверии к бюро и его активности в решении сложных проблем институтской жизни. Такова, с моей точки зрения, была одна из особенностей общественной жизни института периода 1960-х – начала 1970-х годов, которая отличала его от других институтов такого же профиля. Это признал и Ю.Я. Барабаш, может быть, сам того не сознавая.

Приглашая к себе для беседы разных сотрудников института, он прямо сказал Рудницкому:

– Вы же понимаете, что в нашей стране не может быть оппозиционного института, – тем самым официально подтвердив место нашего коллектива в идеологической ситуации того периода.

В разговоре со мной вопрос был поставлен иначе:

– У вас работают талантливые ученые, выпускают интересные труды. Почему же после выхода каждой книги тут же появляется статья в «Правде»?

– Видимо, потому, что ситуация изменилась, а мы остались прежними, – ответила я.

– А когда изменилась ситуация?

– В 1968 году.

– Нет, раньше, гораздо раньше, – ответил он.

А мы-то, наивные, думали, что оттепель только-только кончилась...

Через год я столь же неожиданно стала уже секретарем бюро. Вполне естественно, что С.И. Фрейлих не собирался тратить на партийную деятельность свою жизнь, отдал себя «на заклятие» лишь для подготовки нового секретаря. Поработав со мной год, решил, что я вполне для этого годюсь, так и не спросив об этом меня.

Став секретарем партийного бюро института, я едва ли не сразу почувствовала, чем это чревато.

Через несколько дней после моего избрания ко мне подошла А.Г. Образцова с просьбой выяснить в выездной комиссии горкома партии, почему ее вдруг перестали выпускать за границу.

– Ты новый человек, может быть, тебе удастся узнать.

Я узнала причину и считаю достойной о ней рассказать, чтобы знали и помнили, как наши специалисты попадали за рубеж.

Образцова занималась английским и американским театром, в частности творчеством Лилиан Хелман. О том, чтобы попасть в Америку обычным путем, тогда интеллигентам нечего было и думать, поэтому она подключилась к группе колхозников, которые в это время посылались в США. Наблюдатель за идеологической стойкостью туристов был рад, что с ним едет такой проверенный товарищ, а Образцова, со своей стороны, обещала ему помогать.

В день, когда в театре шла пьеса Хелман, Образцова предупредила руководителя, что она не пойдет осматривать устройство свиной фермы (по плану поездки), а пойдет в театр, ради чего приехала в США, заплатив немалые деньги. Но бдительный руководитель запретил ей, пригрозив, что иначе ее больше никуда не выпустят.

– Посмотрим еще, кого не выпустят, – ответила Образцова в стиле институтских традиций и пошла в театр.

С тех пор на последней стадии, с уже оформленными документами, на всех ее заявлениях выездная комиссия ставило свое вето. Так сорвались уже две поездки.

В выездной комиссии горкома со мной были безукоризненно вежливы и на мой настойчивый вопрос честно ответили: «Замечание по Америке». Мне пришлось потратить время и долю темперамента, чтобы объяснить молодому чиновнику, что специальность Образцовой не проблема роста свиноводства в стране, а творческий метод известного американского драматурга, и менять специальность, которую ей дал советский вуз, потратив на это определенную сумму, она не собирается. В конце концов мы нашли разумное решение. Он предложил Образцовой съездить в одну из социалистических стран. Тогда в ее заявке на очередную поездку последней будет не капиталистическая, а социалистическая страна. Так просто. Оказывается все можно, надо только уметь. Запрет был снят, и она могла ездить, куда хотела. Так изощренно и так просто работал закон о выезде.

Буквально через несколько дней мне пришлось заняться гораздо более серьезным делом. Г.А. Недошивин познакомил меня с новым заведующим сектором изобразительного искусства Григорием Юрьевичем Стерниным и попросил помочь ему в разрешении конфликта, возникшего в секторе в связи с подготовкой 10-го тома русского изобразительного искусства. Конфликт возник по поводу кандидатуры автора, который должен был писать об объединении художников «Бубновый валет». Стернин предложил кандидатуру автора, которая могла бы дать характеристику творчеству этих художников с позиций искусства XX века. Директор же

настаивал на кандидатуре, опиравшейся на сложившейся в советском искусствоведении оценке этой группы с позиций советской идеологии. Я обещала, что мы рассмотрим этот вопрос на партийном бюро. Проблема была принципиальной для современного советского искусствоведения.

На следующий день при случайной встрече Кружков, между прочим, сказал мне о конфликте, который вряд ли стоит специального рассмотрения.

– Почему? Будем разбираться.

– Ах, будете разбираться? Ну-ну.

В голосе и интонации явно слышалось обещание будущих неприятностей для меня, что и произошло.

Бюро, как и следовало ожидать, поддержало кандидатуру, выдвинутую Стерниным, и 10-й том вышел так, как был им задуман. С этого момента в институт зачастили комиссии по проверке работы партийного бюро. В основном это были представители Академии художеств.

Закончилось тем, что меня и Кружкова вызвали в горком партии, и здесь обнажилась мелочная мстительность директора. К самому концу разговора он вдруг выдал, вероятно, главный свой козырь:

– Секретарь партийного бюро поручила беспартийному Стернину донести до сектора решение бюро.

Тут уж я не выдержала:

– Вы, старый коммунист, так долго держали этот камень за пазухой, чтобы бросить его в меня здесь в горкоме вместо того, чтобы поправить мою ошибку – неопытного секретаря – прямо на месте? Хороша же Ваша принципиальность.

Кажется, даже члены бюро горкома поняли всю мелочность человека, казалось бы, внешне и по всем регалиям столь импозантного.

Я привела только два примера, свидетельствующие об особой позиции партийной организации. А так шла обычная, как и в других организациях, рутинная работа с собраниями, семинарами и т.д.

Одну из особенностей общественной жизни института я определила бы как артистизм. Мне трудно более или менее точно разъяснить, что я имею в виду, употребляя такое понятие в данном контексте, но попытаюсь его как-то объяснить. Сотрудников института в большинстве отличали внутренняя свобода, отсутствие того «мэтризма», о котором я говорила, какого бы ранга ученый ни общался с вами и, конечно, чувство юмора. Одну из характерных черт общения в институте, как ни странно, точно определил десятилетний мальчик.

В один из приездов в Москву для работы над диссертацией мой аспирант из Эквадора попросил разрешения привести с собой ко мне домой своего десятилетнего сына, которого негде было оставить. Я дала мальчику

бумагу и карандаш по его просьбе, усадила за стол, а мы с его отцом начали работать. В один момент я случайно обернулась и увидела, что мальчик ничего не делает, а смотрит на нас и в глазах его читается вопрос. Заметив, что я обернулась, он не выдержал и обратился к отцу по-испански. Тот засмеялся и сказал:

– Спроси сам, ты же говоришь по-русски.

И мальчик спросил:

– Вы, правда, профессор?

Я подтвердила, что да, профессор.

– А что, не похоже?

– Нет, – честно ответил он.

– Почему? Потому что я маленького роста?

– Нет – простая.

Вот главное слово, которое определило форму общения наших сотрудников в коллективе – простота ученых любого ранга.

Познакомившись с работами одного из самых уважаемых наших ученых Бориса Робертовича Виппера, я была так пленена простотой и в то же время красотой классического академизма (не говорю уже о содержании), что, встретив его, неожиданно для себя подошла к нему и выразила свое восхищение.

– Но я всегда так пишу, – просто ответил он.

Эта простота свидетельствовала о естественной интеллигентности и создавала общую атмосферу – строго научную, но комфортную для коллектива.

Но это все как бы второстепенные слагаемые понятия. Главное было в другом. В большинстве наших сотрудников оказалось счастливое сочетание художественного таланта и яркой человеческой индивидуальности. Такое не всегда встречается. А когда встречается, тогда и возникает ощущение элементов артистизма.

Нина Александровна Дмитриева. Хрупкая маленькая женщина, такая, что, как она сама говорила, одежду покупает в школьном отделе. Внешней красотой не выделялась. Но каким обаянием женственности наградила ее природа! Приятно было смотреть, как она сидит, как говорит, как курит, как пишет. Да и в ее книгах, непонятно в чем, ощущается этот отблеск женственности в ее высоком смысле. Мне еще в аспирантуре попала книга Дмитриевой. Как она говорила, популярная – «О прекрасном». Я была так очарована ею, особенно на общем фоне эстетической литературы, что мечтала познакомиться с автором.

Герман Александрович Недошивин, один из самых авторитетных ученых института. Ученый энциклопедических знаний, готовый ответить на

любой вопрос, человек редкой доброжелательности и высоких этических принципов.

«Звездная пара»: Константин Лазаревич Рудницкий и Татьяна Израилевна Бачелис. Рудницкий меня всегда поражал богатством своего художественного языка. Фундаментальная монография Рудницкого о Мейерхольде потрясает и сегодня точностью, образной конкретностью описания всех спектаклей режиссера<sup>1</sup>. Бачелис поражала сочетанием внешней красоты с глубиной и силой интеллекта, отразившихся, в частности, в написанной ею монографии о Федерико Феллини.

Архитектор Вигда Хазанова, удивлявшая статьёю, броской южной красотой и подчеркнута упорным сохранением своего dress-coda, всегда черного, на протяжении всего нашего знакомства.

Аркадий Николаевич Анастасьев, наверное, имел в роду богатырей. Большой, высокий, неизменно дружелюбный, самый неудобный для меня собеседник. Я всегда просила его сесть – иначе шея болела, будучи долго вытянутой вверх.

Татьяна Михайловна Родина, изящная, сохранившая во внешности и поведении все признаки, дающие основание называть ее «Дамой». Ее так и называли.

«Молодой красавец Аникст», – так назвал много лет назад свою статью об Аниксте Г.Н. Бояджиев. Красота чуть поблекла, но не ушла совсем, и Аникст привлекал к себе не только внешностью, чувством достоинства, но и умением смеяться так, что освещалось все лицо

Борис Иосифович Зингерман, чью человеческую глубину и мудрость, место в современном театроведении А.М. Смелянский в кратком некрологе определил четырьмя словами: «Ребе умер. Замены нет».

Светлана Петровна Батракова – сейчас старый больной человек, но с тем же ярким дарованием и светлым умом выпускает книгу за книгой. За каждой не только талант мыслителя, но и грандиозный труд.

Я бы могла назвать и другие фамилии, но и этого достаточно, чтобы получить представление о многообразии талантливых людей в коллективе института и о сочетании художественного таланта и яркой индивидуальности лица, им обладающего.

Но вершиной проявления артистизма в атмосфере институтской жизни были знаменитые капустаники. Я позволила себе слово «знаменитые», так

<sup>1</sup> Монография Рудницкого о Мейерхольде была написана вне плана института, и атмосфера оттепели сказалась в том, что Ю. Калашников решил дать ей институтский гриф. Это было до подписанства.

*Прим. О.М. Фельдмана.*



После капустника. Слева направо: *О. Фельдман, Е. Борисова, Т. Шах-Азизова, В. Хазанова*

как довольно скоро они действительно привлекли внимание театральной общественности.

Капустник был особым событием в жизни института. Со второй половины января к нему начиналась подготовка. Он происходил всегда 31 января: «Каждый год на месяц позже здесь справляют Новый год», – как пелось в песенке, открывающей представление. С энтузиазмом к нему готовились не только научные сотрудники, но обслуживающий персонал. Даже заместитель по хозяйственной части, с которым у нас постоянно возникали конфликты из-за его полковничьих претензий (он был в чине полковника), не чурался черной работы и, забыв о своем обычном апломбе, таскал стулья, двигал столы, делая все это с явным увлечением.

Держался капустник на трех столпах. Первый – неизменный режиссер, Олег Максимович Фельдман, руководитель тогда группы, а позже сектора Мейерхольда. Именно ему предстояло создать более или менее целостное драматургическое действие из массы идей, предложений, задумок коллективного творчества, которое ему предлагали. И делал он это виртуозно. Второй столп – впрочем, неверно назвать его вторым, ибо на нем держалась вся музыкальная структура капустников, может быть, наиболее ценная его часть – Людмила Зиновьевна Корабельникова, ведущий научный сотрудник сектора музыки. Она показала себя тапером высочайшего класса. Абсолютный слух помогал ей «держат в узде» неопытных певцов, в случае необходимости менять тональность, ловить пропуски и т.д.





После капустника. Слева направо: *Е. Борисова, Т. Шах-Азизова, В. Хазанова, Г. Бочаров*

Однако главным столпом капустников был, безусловно, «наш Шекспир», как его окрестили участники спектакля, доктор искусствоведения Константин Лазаревич Рудницкий, создатель подавляющего количества песенок, пронизывающих драматическое действие. Шлягерами их не назовешь – уж очень высок был их уровень: стилистически безупречны, по содержанию точно направлены, образно выразительны<sup>1</sup>. Его жена, Татьяна Бачелис, рассказывала, как он работал над этими, казалось, пустячками. Сам же он говорил, что спокойнее относится к критике своих крупных работ, но болезненно переживает неудачу «капустных» опусов. Впрочем, неудач не было. Они сразу становились популярными.

Капустники выявили и артистические таланты ряда сотрудников. Запомнилась трогательная музыкальность Марины Свищерской, сейчас уже доктора искусствоведения, выразительные образы, созданные А. Вартановым, Г. Бочаровым, Е. Куриленко, ножки которой ловко мелькали над столом, и других.

О значении капустников в жизни института говорил их бренд – «Аникст и дети». Аникст торжественно, в черном костюме, при бабочке неизменно

<sup>1</sup> В 1980 году на капустнике пели следующую песенку К. Рудницкого:

Партбюро, партбюро, ты куда же теперь подевался?

Партбюро, партбюро, от тебя так не много осталось!

– Прим. О.М. Фельдмана.

открывал капустники. На них, как правило, присутствовали директора. Узнав об уходе Ю.Я. Барабаша, артисты проводили его песней с припевом «Чאו, Барабаш», в котором не нашлось места ноткам сожаления.

Традиции капустников возникли еще при Грабаре, и говорят, что в них блистал в свое время академик Д.В. Сарабьянов. Они давали возможность вынести на публику потенциальную творческую энергию, удовлетворив свою потребность публичного выступления.

У меня тоже была своя роль в капустниках – на вид очень скромная, так как никакими артистическими талантами я не обладала, но роль не простая. Я должна была переворачивать страницы Людмиле Зиновьевне. Это требовало максимальной концентрированности, так как тексты были на разных кусочках, их легко было перепутать. Однажды удалось выступить и в роли концертмейстера, вспомнив свое фортепианное прошлое – на этот раз Мила солировала как певица. Волновалась я ужасно – еще бы, выступала перед публикой последний раз полвека назад<sup>1</sup>.

Нарушая чиновничий этикет – начинать перечисление в любом случае с начальства, – я именно начальством и закончу. Не потому, что не уважала наших директоров – из последующего будет ясно, что это не так. А потому, что имидж института, его авторитет определялся после Грабаря не директорами, а коллективом, его талантом, влияющим в той или иной степени на развитие искусствоведческой науки.

Скажу сразу: с директорами нам, в целом, повезло. Некоторые исключения не портят общей оценки.

Игорь Эммануилович Грабарь являлся директором института с 1944 по 1960 год. Первым директором после Грабаря стал Борис Михайлович Ярустовский (с 1960 по 1961 год). Хоть и пришел он из ЦК, но был воспринят коллективом, в целом, положительно: известный искусствовед, свой, коллега. Однако очень скоро обнаружилось, что многолетнее пребывание в партийном аппарате оказало свое влияние на его представления о методах руководства таким институтом, как наш, которые он и попытался в него ввести. Они были противоположны заложенным Грабарем традициям. И тогда начался затяжной конфликт коллектива с директором, который, как ни странно, возглавило партийное бюро. Его секретарь,

<sup>1</sup> Нона Григорьевна скромно упоминает о своей роли в капустниках. Роль ее была много значительнее – она стала освобожденным парторгом капустника и именно в этом качестве руководила тапером Корабельниковой, умевшей, как всем известно, играть сходу всё на свете, но никогда не знавшей, что за чем следует по сценарию. – *Прим. О. М. Фельдмана.*

А.Г. Образцова, насколько мне известно, дошла до уровня секретаря ЦК Н.А. Мухитдинова. Закончился конфликт шестичасовым заседанием партийного бюро, на котором, как уж упоминалось, присутствовал зав. Отделом культуры ЦК Д.А. Поликарпов. Но даже это не помогло. В партийное бюро Ярустовского не выбрали. Поэтому директором он далее быть не мог. Поликарпов нам этого не простил и – опять-таки, как я уже упоминала, по слухам именно он нас перевел из Академии наук в ведение Министерства культуры. За точность не ручаюсь, но это прочно утвердилось в сознании сотрудников.

Ярустовскому мы, впрочем, должны быть благодарны за то, что он привлек в институт трех ярко талантливых сотрудников, оставшихся в то время без работы: В.Д. Конен, ставшей жертвой борьбы с космополитизмом, И.В. Нестьева, за то же «прегрешение» потерявшего место профессора консерватории, и М.Д. Сабину, которая ушла из журнала «Советская музыка» в знак протеста против снятия главного редактора журнала Ю.В. Келдыша, и, следовательно, также оставшуюся без работы. Почему я попала в этот звездный список – не знаю. У меня почти не было еще никаких работ, диссертация «О национальных особенностях искусства» не опубликована. Думаю, понадобилась национальная проблематика.

С Министерством культуры, в ведение которого нас перевели, довольно долго были отношения напряженные. Ему не приходилось до того руководить научным институтом такого профиля, поэтому чиновники не могли простить нам, что мы не сидим положенные восемь часов в институте и – больше того – можем приходить туда не каждый день. В конце концов, напряжение разрядилось скандалом, довольно колоритным.

Однажды, ровно в девять часов утра Е.А. Фурцева, тогда министр культуры, хорошо проинформированная подчиненными, в окружении своих заместителей явилась в институт. Он, естественно, был абсолютно пуст. Его представляла только наша гардеробщица Настя. Фурцева спросила, как пройти к директору. Настя, не зная, кто перед ней, спокойно ответила, что директор так рано не бывает – он приходит часов в одиннадцать. Зная темперамент Фурцевой, можно себе представить, что за этим последовало. Но Настя не дрогнула:

– А Вы, гражданка, здесь не кричите. Владимир Семенович хоть и приходит поздно, но и сидит в институте или у себя в кабинете до позднего вечера.

На шум вышел зам. директора по хозяйственной части. Увидев Фурцеву, он шепнул Насте:

– Это министр.

– Ну и что, что министр, – смело ответила Настя.

Фурцева не стала вступать в спор с представителем пролетариата, повернулась и ушла со всей своей свитой. Зато через некоторое время прибыла очередная многолюдная комиссия. А Настя стала местной героиней. Почти Жанна д'Арк, только ее не успели сжечь.

Постепенно отношения с министерством наладились, мы уже стали подумывать, что переход из Академии наук оказался в ряде отношений даже полезным.

Владимир Семенович Кружков (директор в 1961–1973 годах), сменивший Ярустовского, тоже пришел из ЦК, но с более высокой должности. Он был заместителем зав. отделом агитации и пропаганды, и в результате довольно громкого скандала, связанного с зав. отделом Г. Александровым, переведен в наш институт.

Случилось так, что в день его первого появления в институте мы с ним одновременно подошли к гардеробу. Передо мной стоял человек небольшого роста, довольно скромного вида. Подойдя к Насте, поздоровался, сказал:

– А я ваш новый директор. Зовут меня Владимир Семенович. А Вас как зовут?

Настя ответила.

– Ну, вот и познакомились.

Настю этим он покориł раз и навсегда. И в этом состоянии она находилась до его ухода из института.

На протяжении первых дней работы Кружкова в институте состоялся еще один эпизод, который позволял представить себе характер нового директора.

Незадолго до его вступления в должность вышла в свет небольшая по объему, но насыщенная новым для нас материалом книга Аникста и Бояджијева «Шесть рассказов об американском театре». Собралась группа сотрудников послушать рассказ Аникста о его впечатлениях после поездки. Пришел и Кружков, который только-только приступил к работе. В ярком, интересном рассказе Аникста расставленные акценты в оценке виденного вряд ли могли удовлетворить бывшего сотрудника центрального партийного аппарата, тем более в ситуации, в которой Кружков был послан в доставлявший столько тревог партийному руководству институт. Поэтому, естественно, он выступил с замечаниями, характер которых можно было от него ожидать. В заключительном слове Аникст, возмущившийся идеологическим аспектом директорского выступления, в выражениях не стеснялся, сразу же спросив, по какому праву Кружков, не искусствовед, позволяет себе выступать с критикой авторов, имена которых известны далеко за пределами страны. Я передаю не точный текст, а смысл его

горячей речи, в которой автор открыто выразил свою позицию, отрицавшую догматическую официальную концепцию современного искусства. Кружков сразу взял слово и сказал следующее (учтите, что это было первое выступление нового директора перед коллективом):

– Александр Абрамович, если я Вас обидел, то прошу меня извинить, я не хотел этого. Просто высказал свою точку зрения по поводу оценки ряда явлений западного искусства.

Зал замер, а Аникст, который, оказывается, сидел рядом со мной (я не знала его в лицо), пробормотал:

– Кажется, я погорячился.

Я привела эти два эпизода, которые свидетельствовали о стремлении Кружкова входить в новый коллектив спокойно, не стремясь к конфликтам и идеологическому давлению. В сущности, мой опыт общения с ним в качестве руководителя партийного бюро это впечатление подтвердил. Он был упрям, от своих позиций не отказывался, но и никогда не использовал своих прошлых партийных связей, не любил ходить в партийные органы и заставить его позвонить, например, М.А. Суслову, как я пыталась однажды сделать по какому-то необходимому для института вопросу, было невозможно. Думаю, что об этом свидетельствует и такая деталь, как передача на рецензию статьи Б.И. Зингермана о Беккете мне, а не Кеменову, в оценке которого можно было не сомневаться.

– Я Вам доверяю, – сказал он на мое предложение прочесть статью самому.

И в других случаях, когда приходилось отстаивать свою позицию, я чувствовала его внимательное отношение к моим аргументам. Когда пришел срок перевыборов бюро, он вдруг обратился ко мне с просьбой остаться еще на один – третий – срок.

– Мы могли бы даже сократить Вам научный план.

Но я сразу сказала, что партийную карьеру могла бы сделать и в другом месте, а сюда пришла заниматься научной работой. Когда он уходил, оставляя институт, я случайно встретила его в дверях и он, остановившись на минуту, вдруг сказал:

– Много мы с Вами спорили, но я никогда на Вас не обижался – знал, что Вы болеете за дело.

Это тоже характеристика человека.

Думаю, что есть все основания справедливо оценить его поведение в самый трудный для института период, в 1968 году. Он был членом партийного бюро и, как я уже писала, честно отказался голосовать за принятую нами действительно весьма уязвимую с точки зрения элементарной логики резолюцию бюро. Но не совершил ни одного поступка, который на

его месте сделал бы любой партийный чиновник, хотя, думаю, прекрасно понимал, чем ему лично грозит позиция, занятая партийным бюро.

Был один срыв, о котором мне всегда напоминают, когда я утверждаю, что с Кружковым нам, в общем, повезло. Это неожиданный запрет докторской защиты Рудницкого, на которую была представлена его капитальная монография о Мейерхольде. Причем защиту сняли уже после того, когда было дано объявление о ней в газете «Вечерняя Москва». Правда, через некоторое время защита состоялась, но неприятный резонанс остался надолго. Я-то уверена, что инициатива исходила из Министерства культуры или ЦК. Ведь так же в свое время пытались запретить печатание моей книги, где была глава о Шёнберге.

Кружков оставался директором института в течение почти десяти лет. Это были самые трудные для коллектива годы. Поэтому я до сих пор думаю, что, учитывая общую ситуацию в стране в те годы (события в Праге и их отклик в нашей стране), Владимир Семенович был далеко не худшим директором. Достаточно сравнить его с Юрием Яковлевичем Барабашем (1973–1975), который сменил его.

Образованный литературовед, Барабаш достаточно долго работал в аппарате ЦК, и, к сожалению, эти годы сказались отчетливо на его стиле руководства институтом.

Сдержанный, закрытый, никогда не позволяющий себе выразить эмоциональную реакцию на слова собеседника и сам не произносивший ни одного лишнего слова, он был опытным аппаратным работником и в институт пришел, представляя заранее свои задачи. Главная из них заключалась в том, чтобы нейтрализовать влияние партийного бюро, его роль, которую оно столько лет играло в жизни института. С этого и начал.

Мы это понимали и поэтому при составлении списка нового состава бюро учитывали, представив ему соответствующие предложения. Согласовать с ним список членов бюро поручили мне. Барабаш внимательно прочитав его, вдруг спросил:

– Почему я не вижу здесь фамилии Шахназаровой?

Я, поддерживая его игру, ответила, что устала за многие годы. И вдруг новый, в продолжение игры, вопрос:

– А что скажет народ?

– Так я ведь сама ухожу, не Вы меня исключаете.

Игра была окончена, список представлен на утверждение бюро. При этом тоже было кое-что интересное. В обсуждение вступил Г.И. Куницын. О нем стоит сказать несколько слов.

Коренной северянин, родом из города Кемь (аббревиатуру не раскрываю, иначе вместо названия, данного городу Петром I и добавившей мягкий

знак Екатериной II, пришлось бы ставить много точек-умолчаний) работал инструктором ЦК. Как-то раз Куницын выступал у нас с лекцией, объясняя вредительскую деятельность давно и хорошо нам известных Синявского и Даниэля, назвал их псевдонимы и среди них еще незнакомую нам фамилию «Тарсис». На это сразу же откликнулся из задних рядов Копелев:

– Тарсис. Я знаю, я его читал.

– Твое несчастье, Лева, что ты слишком много читаешь, – упрекнул его из другого конца зала К.Л. Рудницкий.

И без того не очень серьезная атмосфера зала стала еще более свободной.

Куницын был, как мне кажется, из тех людей, которые, если верят в какую-либо истину, то готовы за нее драться. Но если убедятся, что истина оказалась ложной, с таким же темпераментом будут ее отрицать. Как он попал в ЦК, не знаю. Но там не задержался, что и следовало ожидать. Пришел в наш сектор эстетики, был выбран в партийное бюро. Получил поручение вести партпрос в секторе кино. Месяца через два Фрейлих мне рассказывал:

– Когда он ведет занятия, мне кажется, что институт уже окружают войска.

При представлении списка нового партийного бюро Куницын сразу вскинулся:

– А почему в списке нет Недошивина, Шахназаровой?

Видимо, имел в виду и себя.

– Георгий Иванович, разве Вы не понимаете, что происходит? – спросила я.

– Нет.

– Очень жаль.

Барабаш сидел молча, не сказав ни слова. Был, видимо, уверен: с очевидной оппозиционностью в институте ему удастся справиться.

Ситуация в институте действительно вскоре приобрела новый характер: одну из своих основных задач новый директор решил.

Личность Барабаша, формы его общения с собеседником можно представить по краткому колоритному диалогу с Ю.А. Дмитриевым. Диалог этот особенно интересен, так как разговаривали два абсолютно разных по своим эмоционально-психологическим характеристикам человека.

Дмитриев, человек импульсивный, живой, спросил у Барабаша:

– Говорят, что вы уходите от нас?

Ответ Барабаша:

– Мне об этом ничего не известно.

– Значит, Вы не уходите?

- Я Вам этого не говорил.
- Но Дмитриеву нужна ясность:
- Так Вы уходите или не уходите?
- Юрий Арсеньевич, Вы же опытный человек!
- Понимаю, понимаю...

Я не присутствовала при этом разговоре, знаю о нем со слов других, но даже если бы его не было, его стоило придумать – так ясно он определяет характеры обоих персонажей.

По институтским делам мне не пришлось тесно общаться с Барабашем. Но совершенно неожиданно, не знаю, почему, он вдруг выбрал меня и М.Г. Бархина в компанию для поездки в Прагу.

Не помню, по какому поводу была поездка. Но мне повезло, так как специально для директора института устроили трехдневную экскурсию по маленьким чешским городам. Это было очень интересно и приятно попасть вдруг в атмосферу Средневековья, в городки, где сохранился архитектурный облик и особая атмосфера многовекового быта. В поездке немного открылся и Барабаш. Оказывается, он специально интересуется историей религий, а главное – любит цирк. Это было неожиданно.

Мне пришлось столкнуться с еще одним его поступком, для меня необъяснимым. В гостинице одного из городков, когда нам вручали ключи, оказалось, что один из номеров был одиночный, а два других, тоже одиночных, объединялись одной ванной. Я, естественно, сразу нацелилась на одиночный номер, но Барабаш вдруг воспротивился:

- Зачем? Раз уж так случилось, пусть так и будет.

Я не стала с ним спорить, но это стоило мне двух дней напряжения. Что заставило Барабаша возражать против естественного распределения номеров – для меня загадка до сих пор. Общению это не способствовало. А неудобству – в большой мере. Зато я получила неожиданный комплимент – о «присущей Ноне Григорьевне деликатности». И для этого надо было подвергать меня такому испытанию?

Барабаш пробыл у нас недолго, но, уходя, оставил нам ценный подарок – Мелитину Петровну Котовскую в качестве директора института (1976–1993). Она оказалась именно тем директором, который в этот период был нужен израненному 1968 годом коллективу.

Честно признаюсь, я вначале не очень верила, что это был удачный выбор. Но очень скоро убедилась, что глубоко ошибалась. Она оказалась руководителем умным, женственно-чутким, спокойным и в то же время дипломатичным в решении многих сложных вопросов. Один из ее мудрых шагов в качестве директора – она не изменила стиль своего общения с сотрудниками. Ее не шокировало, когда мы по-прежнему называли ее



по имени, просто «Мила». Но как-то незаметно ощущалась тонкая грань, отделяющая прежнюю Милу от директора института.

Второй мудрый шаг – подчеркнутое уважение к старшему поколению сотрудников. И в решении сложных для нее вопросов обращалась к ним. Выбирала очень точно того, кто ей в данной ситуации был нужен.

Именно так случилось со статьей С.И. Савенко о Штокхаузене для второго сборника серии «Кризис буржуазной культуры и музыка», который мы готовили вместе с Л. Дьячковой из Института им. Гнесиных. Как один из редакторов сборника я присутствовала при заслушивании рецензии на сборник и, в частности, на статью о Штокхаузене, у Котовской. Войдя в кабинет и увидев, кто был рецензентом, оценила точность директорского выбора. Более удачного рецензента, чтобы заручиться статьёй и сборником, выбрать было трудно: человек, давно работавший в институте в секторе современного западного искусства, бывший сторонник музыкального авангарда, последние годы неожиданно уверовавший в толстовскую теорию искусства... Кандидатура, против которой возражать было невозможно, как невозможно было возражать и против выстраиваемых им аргументов. Это был умный ход.

Я, сожалению, не удержалась и на некоторые замечания заметила, что ничего эпатажного в обсуждаемой работе нет, «просто надо уметь читать». И получила отповедь директора Котовской:

– Почему Вы считаете, что только Вы умеете читать?

Вопрос был решен, сборник не вышел. Удалось его издать лишь через некоторое время и, если не ошибаюсь, в Институте им. Гнесиных, так как вторым редактором сборника была Людмила Сергеевна Дьячкова.

Впрочем, «спектакль», умно срежиссированный Котовской, не помешал нашим отношениям. Через несколько дней после обсуждения сборника, встретив директора и увидев на ней оригинальное украшение, я тут же его оценила. Она чисто по-женски сказала, что это подарок мужа.

– Удачно вышли замуж, – ляпнул грешный мой язык, не оценив двойной смысл этого замечания. На следующий день она мне рассказала, что передала мои слова мужу. Его реакции я не знаю.

В этом сочетании директора и откровенной женственности тоже был один из удачных козырей Котовской как директора. И человечность, желание и умение помочь сотруднику в трудных обстоятельствах. Самый яркий пример – ситуация с Зилей Имамудиновой.

Аспирантка М.Е. Тараканова по сектору музыки, Зиля удачно защитила диссертацию, мечтала остаться в институте. Для этого готова была устроиться на любую работу в институте. Но, приехав в Москву из Башкирии, не имела прописки, мучилась с жильем и даже умудрилась в течение

нескольких лет удачно обводить вокруг пальца нашу доблестную милицию. Но это сказывалось на ее здоровье. Котовская, видя такое упорство молодого исследователя, пошла на то, чтобы без прописки, под свою ответственность, зачислить ее в штат института. И не ошиблась. Мы надеемся скоро получить автореферат докторской диссертации Зили.

О том, как оценили в коллективе период директорства Мелитины Петровны, убедительно доказала ее панихида. Пришли почти все, и не по обязанности, а по порыву сердца. Искренность в такой ситуации трудно смоделировать. Академик Челышев, рядом с которым я стояла, сказал своему соседу:

– Первый раз вижу, чтобы коллектив так провожал своего директора. Ему можно верить. Ему приходилось провожать многих.

Своеобразие директората в нашем институте, и это тоже отличало его от других аналогичных учреждений, – заключалось в том, что в наиболее важной функции директората такого института значительную роль, а в некоторых областях, смею сказать, решающую, играл человек, который по своему положению, казалось, внешне никак себя не проявлял. Я имею в виду заместителя директора по научной работе Юрия Сергеевича Калашникова (в институте 1956–1973)<sup>1</sup>. Только работая над этими воспоминаниями, я осознала, что за полвека, проведенные в институте, я ни разу не слышала ни одного выступления Калашникова – ни на собраниях, ни на Ученом совете. Зато в любой день и в любой час, постучав в дверь его кабинета, вы слышали «Войдите» и убеждались в том, что «в кабинете, как на портрете, опять Калашников сидит, монументальный и inferнальный, глазами ясными глядит», как идеально точно описал его Рудницкий в популярной «капустной» песенке.

Калашников любил институт искренне и бескорыстно. Он единственный из состава дирекции был на месте каждый день с утра и до конца рабочего дня. Он не ездил ни в какие командировки – ни по стране, ни за рубеж. Внимательно следил за работой секторов. Именно он старался, чтобы институт осуществлял свое непосредственное назначение – создание работ комплексного характера. По его инициативе был осуществлен труд «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века» (в 4-х томах). Он первый почувствовал оживление научного интереса

<sup>1</sup> Юрий Сергеевич Калашников скончался в 1988 году, из института он был изгнан в 1973 году за то, что подписал характеристику в туристическую поездку Васе Сечину, который из нее не вернулся. Последние 15 лет Калашников проработал в комиссии по наследию К.С. Станиславского, был главным редактором журнала «Театр». – Прим. О.М. Фельдмана.

к национальной проблематике – был инициатором создания комплексного сборника «Интернациональное и национальное в искусстве», много-томных изданий «Истории искусства народов СССР» по профильным секторам и ряд других трудов.

Последние годы он был сломлен смертью сына. Но так же каждый день находился на своем посту и был готов к решению трудных творческих проблем.

Алексей Ильич Комеч, директорствовавший с 1994 по 2006 год – первый руководитель «из своих», воспитанный институтом, прошедший с ним путь от младшего научного сотрудника до директора. Ученик В.Н. Лазарева, заставший еще тех ученых, которых собирал Грабарь, и сумевший воспринять традицию непосредственно из их рук, имевший опыт (что немаловажно) руководящей работы в институте сходного профиля, первый директор, соответствующий «родовым особенностям» нашего института.

Уже отмечалось, что после Грабаря никто из директоров не предложил коллективу исследовательскую тему, которая объединила бы всех его членов и соответствовала бы значимости института как комплексного научного сообщества. Комеч именно с этого начал – с идеи создания комплексной «Истории русского искусства». Можно спорить о том, в какой мере она осуществима современным составом коллектива. Но идея была именно такой, которой и должен был заниматься наш институт. За недолгий, к сожалению, срок директорского служения, отпущенный ему коварной судьбой, он проявил и незаурядную, осуществляемую в достойной форме способность публичной защиты ценностей русской культуры.

Когда отмечалось его семидесятилетие – скромно, в узком кругу, так как он был уже тяжело болен, – я вынуждена была уйти с банкета, не успев сказать того, что хотела. Но посчитала важным для него услышать эти слова. Поэтому позвонила ему под Новый год и сейчас приведу дословно то, с чем его поздравила:

– Когда младший научный сотрудник становится доктором наук, это не просто, но случается. Когда доктор наук становится директором института, это бывает реже, но все-таки бывает. Но когда ученый, далекий от пиара и публичных телевизионных выступлений, берет на себя смелость и для защиты объекта русской культуры выходит на миллионную аудиторию потребителей телевизионных программ с серьезной научной темой, делает это спокойно, уверенно, покоряя эту аудиторию достоинством и точной аргументацией, с таким фактом я лично сталкиваюсь впервые. С чем Вас и поздравляю.

Я не знаю, говорил ли ему кто-нибудь об этом, возможно, что говорил, но мне очень хотелось, чтобы он об этом услышал. А через несколько дней он умер.

К сожалению, ничего не могу сказать о преемниках – Дмитрие Владимировиче Трубочкине (директор в 2007–2012 годах) и Наталье Владимировне Сиповской (с 2013) – из-за отсутствия личного опыта общения с ними. Последние годы я по состоянию здоровья бываю в институте только в дни заседаний сектора, и то не всегда. И никаких личных контактов у меня с ними не было.

В 2013 году заканчивается 53 год моей жизни в институте. Я не ошиблась – именно жизни, так как я никогда не считала институт только местом работы. Здесь протекала практически вся моя жизнь. Для меня были важны все проблемы, с которыми институт сталкивался, и я старалась помочь, где могла. Здесь встречалась с вновь обретенными друзьями, которые приняли меня и одарили своей дружбой. В институте я попала в коллектив, в атмосферу, которые мне были близки.

Закончив сборник, я впервые представила себе панораму моей жизни в целом и поняла, что первые пять лет в консерватории, счастливые и беспроблемные, были лишь предисторией моей жизни. Ее настоящая история началась с 1960-х годов, со вступления в Союз композиторов и прежде всего – в Институт истории искусств. Расширился горизонт, жизнь предстала во всей ее сложности, обнаружились проблемы, о которых я не подозревала и еще менее предполагала, что придется участвовать в решении некоторых из них. Жизнь открыла не только свое лицо, но и свою изнанку. И у меня сложилось впечатление, что какая-то неизвестная мне сила оторвала меня от, казалось, утвердившегося моего будущего на фортепианном факультете и, перевернув мою жизнь, через препятствия, трудности, часто болезненные, упорно вела меня туда, куда мне, наверное, было предназначено, о чем мечтала в школьных планах – в Институт истории искусств, аналоге таинственного ИФЛИ. И все без моей инициативы, без моего участия, к чему я не приложила никаких усилий, покорно следуя неведомой силе. Может быть, действительно существовала такая сила?

Но всему приходит конец, и предистории, и самой истории. И этот сборник его обозначает.

## СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ Н.Г. ШАХНАЗАРОВОЙ

### КНИГИ, БРОШЮРЫ

*Шахназарова Н.Г.* О национальном в музыке. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963; 2-е изд. испр. М.: Музыка, 1968. – 91 с.

*Шахназарова Н.Г.* Интонационный «словарь» и проблема народности. М.: Музыка, 1966. – 76 с.

*Шахназарова Н., Головинский Г. С.* Баласанян / Под ред. В.С. Виноградова. М.: Советский композитор, 1972. – 187 с., ил. Рецензия: *Сирис Ф.* Художник глубоко национальный // Советская музыка. 1974. № 9. С. 130.

*Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М.: Советский композитор, 1975. – 237 с. Рецензия: *Резников А., Фарбитейн А.* Композитор – эстетика – творчество // Советская музыка. 1978. № 9. С. 111–115.

*Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. – 152 с. Рецензии: *Галицкая С.* Сложная, интересная проблематика // Советская музыка. 1984. № 9. С. 72–74; *Якубов М.* Восток – Запад: изменяющееся двуединство // Музыкальная жизнь. 1984. № 18. С. 74.

*Шахназарова Н.Г.* Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. М.: Музыка, 1987. – 92 с.

*Шахназарова Н.Г.* Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Композитор, 1992. – 187 с. Рецензия: *Янов-Яновская Н.* Современность, становящаяся историей... // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 46–49.

*Шахназарова Н.Г.* Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. М.: ГИИ, 1997. – 134 с.

*Шахназарова Н.Г.* Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. М.: Индрик, 2001. – 128 с.

*Шахназарова Н.Г.* Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Очерки. М.: КомКнига, 2007. – 224 с.

#### СТАТЬИ В КОЛЛЕКТИВНЫХ ТРУДАХ И СБОРНИКАХ

*Шахназарова Н.Г.* Арам Хачатурян и музыка Советского Востока // Музыка и современность. Вып. 2 / Сост. Т.А. Лебедева: Сборник статей. М.: Музгиз, 1963. С. 218–240.

*Шахназарова Н.Г.* Музыка и народ // Искусство и народ. Сборник статей. М.: Наука, 1966. С. 152–175.

*Шахназарова Н.Г.* Философская симфония и современная музыка // Реализм и художественные искания XX века. М.: Искусство, 1969. С. 208–226.

*Шахназарова Н.Г.* «Авангард» в современной западной музыке // Современное западное искусство: идейные мотивы. Пути развития. М.: Наука, 1971. С. 275–315.

*Шахназарова Н.Г.* Введение // История музыки народов СССР. Т. III (1941–1945) / Гл. ред. Ю.В. Келдыш; отв. ред. В.А. Васина-Гроссман. М.: Советский композитор, 1972. С. 5–38.

*Шахназарова Н.Г.* Зарождение и развитие симфонизма и музыкально-сценических жанров на основе освоения национально-художественных традиций республик Советского Востока // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973. С. 170–183.

*Шахназарова Н.* Об эстетических взглядах А. Шёнберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. С. 169–214.

*Шахназарова Н.* О динамике национального в музыке // Интернациональное и национальное в искусстве. М.: Наука, 1974. С. 121–140.

*Шахназарова Н.Г.* Арам Хачатурян // Музыка республик Закавказья. Тбилиси: Хеловнеба, 1975. С. 99–118.

*Шахназарова Н.* О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада // Музыкальная трибуна Азии (Алма-Ата, 1973) / Ред. И.Р. Еолян, Н.Г. Шахназарова, Б.М. Ярустовский. М.: Советский композитор, 1975. С. 82–90.

*Шахназарова Н.Г.* О взаимосвязи музыки и философии // Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978. С. 257–260.

*Шахназарова Н.Г.* Б. В. Асафьев. Теория интонации и проблема музыкального реализма // Художники социалистической культуры. Эстетические концепции / Отв. ред. М.Н. Бойко, А.Я. Зись. М.: Наука, 1981. С. 269–304.

*Шахназарова Н.Г.* К вопросу о системе методологических подходов // К вопросу о предмете методологии искусствознания. М.: ГИИ, 1981. С. 30–37.

*Шахназарова Н.Г.* О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1981. С. 16–23.

*Шахназарова Н.* Предисловие // Советская музыка на современном этапе. М.: Советский композитор, 1981. С. 3–6.

*Шахназарова Н.* К проблеме европоцентризма в современном музыкознании // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент: изд. Фан Узбекской ССР, 1983. С. 36–40.

*Шахназарова Н.Г.* Арам Хачатурян // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. Кн. 4 (1917–1945) / Ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. М.: Музыка, 1984. С. 115–141.

*Шахназарова Н.Г.* Музыкальная культура союзных республик // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. Кн. 4 (1917–1945) / Ред. Д.В. Житомирский, Л.Н. Раабен. М.: Музыка, 1984. С. 154–199.

*Шахназарова Н.* Национальная традиция и композиторское творчество (Об эволюции национального в армянской музыке) // Музыкальная культура Армянской ССР. Сборник статей / Сост. М. Берко. М.: Музыка, 1985. С. 3–34.

*Шахназарова Н. Г.* Массовое музыкальное сознание и проблема оценки музыки // Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура / Общ. ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1986. С. 59–64.

*Рудницкий К.Л., Зоркая Н.М., Шахназарова Н.Г.* Искусство, рожденное Революцией // Страницы истории советской художественной культуры. 1917–1932. М.: Наука, 1989. С. 29–60.

*Шахназарова Н.Г.* Феномен традиции в западном музыкальном искусстве XX века (К постановке проблемы) // Западное искусство: XX век: Классическое наследие и современность / Редкол.: А.В. Бартошевич и др. М.: Наука, 1992. С. 5–30.

*Шахназарова Н.Г.* Стилевые искания западной музыки в социокультурном контексте XX века // На грани тысячелетий. М.: Наука, 1994. С. 5–31.

*Шахназарова Н.Г.* Музыкознание и музыкальная критика // История музыки народов СССР (1968–1977). Т. VI. Кн. 1 / Отв. ред. И.В. Нестьев. М.: Композитор, 1996. С. 218–237.

*Шахназарова Н.Г.* Музыкознание // История музыки народов СССР (1978–1987). Т. VII. Вып. 2. Отв. ред. Г.Л. Головинский. М.: ГИИ, 1997. С. 116–150.

*Шахназарова Н.Г.* Советская музыка за 70 лет. Опыт осмысления истории // История музыки народов СССР (1978–1987). Т. VII. Вып. 3 / Отв. ред. Г.Л. Головинский. М.: ГИИ, 1997. С. 211–252.

*Шахназарова Н.* Поэтика и этика // Наука о культуре: итоги и перспективы. Вып. 2. Науч.-инф. сборник РГБ. М.: РГБ; Информкультура, 2000. С. 42–47.

*Шахназарова Н.* К вопросу о «советском стиле» в музыке // Мир искусств. Альманах. Вып. 4. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 102–130.

*Шахназарова Н.Г.* Музыка была смыслом его жизни // Григорий Головинский. Статьи. Воспоминания. М.: Композитор, 2005. С. 289–294.

*Шахназарова Н.* Национальная традиция и национальная школа: диалектика взаимодействия // Келдышевские чтения–2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева: Доклады, сообщения, статьи. М.: Ленанд, 2008. С. 5–10.

*Шахназарова Н.* История одного романса // Владимир Зак. Человек и музыкант. Статьи. Воспоминания. Материалы. Boston; New-York, 2009.

*Шахназарова Н.* Воспоминания // Памяти М.С. Друскина. Воспоминания: в 2-х кн. Кн. 1. СПб.: Аллегро, 2009. С. 208–210.

*Шахназарова Н.Г.* Оперная классика в современной режиссуре. Проблемы интерпретации // Западное искусство. XX век. Судьбы классики в современном искусстве. Сб. статей. М.: Рос. академия театрального искусства – ГИТИС, 2010. С. 265–285.

*Шахназарова Н.* Самосознание национальной музыкальной традиции – важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества // Научный вестник Московской консерватории. М.: изд. Московской консерватории, 2012. № 4. С. 10–15.

#### СТАТЬИ В ЖУРНАЛАХ

*Шахназарова Н.* Популярные брошюры о музыке // Советская музыка. М. 1952. № 5. С. 101–103.

*Шахназарова Н.* Заметки об азербайджанской декаде // Советская музыка. 1959. № 8. С. 99–106.

*Шахназарова Н.* Несколько мыслей об армянском симфонизме // Советская музыка. 1959. № 11. С. 30–34.

*Генина Л., Шахназарова Н.* Размышления об Азербайджанском пленуме // Советская музыка. 1960. № 3. С. 33–37.

*Шахназарова Н.* О национальном своеобразии музыки // Советская музыка. 1960. № 6. С. 23–30.

*Шахназарова Н.* В творческих поисках. Произведения композиторов Закавказья // Баку. 1963. 12 августа.

*Шахназарова Н.* Сплав величия и простоты [О Эдгаре Оганесяне] // Комсомолец (Ереван). 1963. 28 августа.

*Шахназарова Н.* Больше инициативы [рецензия на книгу: Музыка и современность. М.: Музгиз. 1962. – 474 с.] // Советская музыка. 1964. № 1. С. 124.

*Шахназарова Н., Головинский Г.* Музыка Средней Азии и Казахстана сегодня // Советская музыка. 1961. № 3. С. 54–62.

*Шахназарова Н.* Армянское музыкознание сегодня. Впечатления участника пленума // Советская музыка. 1961. № 8. С. 101–104.



*Шахназарова Н.* Книга о Кара Караеве (Карагичевой) // Советская музыка. 1961. № 8. С. 135.

*Шахназарова Н.* Внимание музыкальной эстетике // Советская музыка. 1961. № 12. С. 11–19.

*Шахназарова Н.* Итоги и перспективы [Пятый съезд композиторов Армении] // Советская музыка. 1962. № 5. С. 39–45.

*Шахназарова Н.* Художник мира [о творчестве А. Хачатуряна и общественном резонансе его музыки] // Советская музыка. 1963. № 6. С. 37–42.

*Шахназарова Н.* Своей дорогой [Э. Мирзоян] // Советская музыка. 1965. № 3. С. 22–28.

*Шахназарова Н.* Симпозиум в Берлине // Советская музыка. 1965. № 11. С. 104–109.

*Сабинина М., Шахназарова Н.* Народная драма о революции [«Виринея» С. Слонимского на сцене театра им. Станиславского] // Правда. 1967. 23 ноября.

*Шахназарова Н.* Композитор, фольклор, современность // Правда. 1967. 1 сентября.

*Геодакян Г., Шахназарова Н.* Сила любви [Балет Оганесяна «Вечный идол» на сцене ереванского театра им. Спендиарова] // Правда. 1968. 12 мая.

*Шахназарова Н.* И вновь интересные встречи [с композиторами Армении – А. Тертеряном, А. Аджемьяном, Э. Мирзояном, Л. Сарьяном, А. Арутюняном, А. Бабаджаняном] // Советская музыка. 1968. № 3. С. 27–35.

*Шахназарова Н.* Музыкант солнечной земли [к 100-летию со дня рождения Комитаса] // Труд. 1969. 26 октября.

*Шахназарова Н.* Армянские композиторы – Ованесу Туманяну // Советская музыка. 1970. № 2. С. 38–44.

*Шахназарова Н.* Эдуард Мирзоян. К 50-летию со дня рождения // Музыкальная жизнь. 1971. № 10. С. 17.

*Шахназарова Н.* 50 лет пути (публицистические заметки) [о понятии «советская музыка»] // Советская музыка. 1972. № 12. С. 65–73.

*Шахназарова Н., Головинский Г.* Сергею Баласаняну – 70 // Музыкальная жизнь. 1972. № 18. С. 18.

*Шахназарова Н.* Музыкальные барельефы Армении [концерт армянских композиторов] // Советская культура. 1973. 23 февраля.

*Шахназарова Н.* О трех аспектах реализма (к анализу интонационной теории Б.В. Асафьева) // Советская музыка. 1979. № 5. С. 5–15.

*Шахназарова Н.Г.* Многонациональное единство // Советская музыка. 1981. № 1. С. 14–17.

*Шахназарова Н.Г.* Музыкальный профессионализм в контексте культуры [в проблематике Востока и Запада] // Советская музыка. 1981. № 7. С. 7–17.

*Шахназарова Н.* Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс // Советская музыка. 1982. № 11. С. 6–17.

*Шахназарова Н., Меерович М.* Действительность превзошла все ожидания. Португалия // Советская музыка. 1983. № 1. С. 122–123.

*Шахназарова Н.* Идеи Маркса и некоторые проблемы современной музыки // Советская музыка. 1983. № 6. С. 3–5.

*Шахназарова Н.* Музыка с нами. К 80-летию А. Хачатуряна // Правда. 1983. 6 июня.

*Шахназарова Н.* Семь дней в царстве музыки [оперный фестиваль в Финляндии] // Советская музыка. 1984. № 1. С. 107–117.

*Шахназарова Н.* Московская осень–83: проблемы, мнения, перспективы // Советская музыка. 1984. № 4. С. 20–21.

*Шахназарова Н.* Массовое музыкальное сознание и оценка музыки // Советская музыка. 1985. № 3. С. 94–96.

*Шахназарова Н.* Новые проблемы музыкальной науки // Советская музыка. 1985. № 11. С. 38–39.

*Шахназарова Н.* Композитор в контексте национальной культуры [Эдгар Оганесян] // Советская музыка. 1987. № 5. С. 23–29.

*Шахназарова Н.* В борьбе за общие идеалы [к 70-летию Октября, с трибуны совещания руководителей музыкальных журналов] // Советская музыка. 1987. № 11. С. 131–139.

*Шахназарова Н.* С вершины юбилейных дней // Советская музыка. 1987. № 11. С. 22–23.

*Шахназарова Н.* Новая книга по музыкальной эстетике // Музыкальная жизнь. 1989. № 10. С. 32.

*Шахназарова Н.* Проблемы национального и интернационального // Советская музыка. 1989. № 5. С. 5–11. Рецензия: *Зачесова А.* Интернациональное как общечеловеческое // Советская музыка. 1989. № 11. С. 11–12.

*Шахназарова Н.* Хотелось бы большей точности [ответ на рецензию А. Зачесовой «Интернациональное как общечеловеческое»] // Советская музыка. 1989. № 11. С. 12–13.

*Шахназарова Н.* Трудности, с которыми приходится сталкиваться [о фестивале «Московская осень – XIII»] // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 82–83.

*Шахназарова Н.* История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 71–74.

*Шахназарова Н.* Музыка, помогающая выжить [к 90-летию А. Хачатуряна] // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 53–54.

*Шахназарова Н.* Прощальное слово [Памяти Авета Тертеряна] // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 221.

*Шахназарова Н.* Запомним ее живой [о Изабелле Рубеновне Еолян] // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 233.

*Шахназарова Н.* Современность как традиция // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 3–14.

*Шахназарова Н.Г.* 30-е годы. Мифология? Утопия? Магия страха? // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 72–84.

*Шахназарова Н.* О Марине, какой я ее знала // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 47–49.

*Шахназарова Н.Г.* Израиль Нестьев: многогранность творческого дара // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 54–55.

*Шахназарова Н.* К проблеме «прошлое» и «настоящее» в музыке // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 31–32.

*Шахназарова Н. Г.* Музыка была смыслом его жизни // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 131–132.

*Шахназарова Н.Г.* Гиви Орджоникидзе // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 95–98.

*Шахназарова Н.Г.* Несвоевременные размышления // Музыкальная академия. 2006. № 4. С. 8–19.

*Шахназарова Н. Г.* Оперная классика как объект режиссерского самовыражения // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 1–5.

#### ИЗБРАННЫЕ РЕДАКТОРСКИЕ РАБОТЫ

*Николаева Н.С.* Симфонии П.И. Чайковского. М.: Госмузиздат. 1958. – 298 с.

*Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 1-е изд. М.: Госмузиздат, 1958. – 201 с.

*Рославлева (Ренэ) Н.П.* Английский балет. М.; Л.: Госмузиздат, 1959. – 168 с., [36] л. ил.

*Дельсон В.* Владимир Софроницкий: М.: Музгиз, 1959. – 88 с.

*Тигранов Г.* Александр Афанасьевич Спендиаров. 1-е изд. М.: Музыка, 1959. – 325 с.

Античная музыкальная эстетика / Вст. очерк и собрание текстов проф. А.Ф. Лоцева; предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Госмузиздат. 1960. – 304 с.

Музыка Советской Армении. Сборник статей / Редкол.: Р.А. Атаян, Н.Г. Шахназарова и др. М.: Музгиз, 1960. – 352 с.

Искусство и народ. Сборник статей. / АН СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР; отв. ред. В.И. Тасалов, Н.Г. Шахназарова. М.: Наука, 1966. – 286 с.

Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. и вст. ст. В.П. Шестакова; ред. Н. Г. Шахназарова. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. М.: Музыка, 1966. – 574 с.

Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В.П. Шестакова. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. М.: Музыка, 1967. – 414 с.

Вопросы эстетики. Сборник статей. Вып. 9 / Отв. ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Искусство, 1971. – 303 с.

Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост., переводы и общая вст. ст. А.И. Рогова; ред. Н.Г. Шахназарова, В.П. Шестаков. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. М.: Музыка. 1973. – 244 с.

Музыкальная эстетика Франции XIX века / Сост. Е.В. Бронфин; ред. В. Шестаков, Н. Шахназарова. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. М.: Музыка, 1974. – 328 с.

Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. / Составление А.В. Михайлова и В.П. Шестакова; ред. Н.Г. Шахназарова. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. Т 1–2. М.: Музыка, 1981–1982. – 414 с.

Некоторые актуальные проблемы искусства и искусствознания: Сборник статей / Редкол. Н.Г. Шахназарова, Г.А. Хайченко, А.Д. Чегодаев. М.: ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР, 1981. – 250 с. – Ротапринт.

Советская музыка на современном этапе: Статьи и интервью / Сост. Г.Л. Головинский, Н.Г. Шахназарова; ред. Н. Шахназарова. М.: Советский композитор, 1981. – 406 с.

Методологические проблемы музыкознания: Сборник статей. ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР / Редкол.: И.В. Нестьев, Ю.И. Паисов, Н.Г. Шахназарова, Д.В. Житомирский. М.: Музыка, 1987. – 231 с., нот.

Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. Сб. статей / Отв. ред. Н.Г. Мелик-Шахназарова, М.Е. Тараканов. М.: ВНИИ искусствознания, 1987.

*Бобровский В.П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1 / Редкол.: Е.И. Чигарева, Г.Л. Головинский, Ю.И. Паисов, Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1989. – 272 с.

Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи и интервью / Сост. и ред. Н. Шахназарова, Г. Головинский. М.: Советский композитор, 1989. – 389 с., нот., ил.

История музыки народов СССР. Т. 6. Кн. 1–2 (1968–1977) / Отв. ред. И.В. Нестьев; ред. Н.Г. Шахназарова и др. М.: Композитор, 1996. – 400 с. (1), 358 с. (2).

История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 1–3 (1978–1987) / Отв. ред. Г.Л. Головинский; ред. Н.Г. Шахназарова и др. М.: ГИИ, 1997. – 240 с.

Мир искусств. Альманах. Вып. 4 / Редкол. А.В. Бартошевич, Е.А. Борисова, М.А. Бусев, Н.Г. Шахназарова и др. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

*Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / Ред. Н.Г. Шахназарова. А.А. Баева, Р.Э. Берченко. М.: Композитор, 2003. – 238 с.

Григорий Головинский. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. И. Головинская, М. Капнист, Н. Шахназарова. М.: Композитор, 2005. – 328 с.

Келдышевские чтения–2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева: Доклады, сообщения, статьи / Сост. Н.Г. Шахназарова; ред. С.К. Лашенко. М.: Ленанд, 2008. – 256 с.

История русской музыки: В 10 т. Т. 10В: 1890–1917. Хронограф / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева; редкол. Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, Е.М. Левашев, М.П. Рахманова, Н.И. Тетерина (ученый секретарь); ред. Н.Г. Шахназарова. Кн. 1–2. М.: Языки славянских культур, 2011. – 968 с. (1), 1232 с. (2).

## АСПИРАНТЫ И ДОКТОРАНТЫ, ЗАЩИТИВШИЕ ДИССЕРТАЦИИ ПОД РУКОВОДСТВОМ Н.Г. ШАХНАЗАРОВОЙ

### КАНДИДАТСКИЕ:

КЛОТЫНЬ АРНОЛЬД ЭРНЕСТОВИЧ, «Эволюция идейно-эстетической интерпретации фольклора в творчестве композиторов Советской Латвии. 1940–1970 гг.» (научное руководство Н.Г. Шахназаровой совместно с М.Г. Таракановым), 1975.

ГЕЙЗЕР ЭРНА РОБЕРТОВНА, «Национальное и интернациональное в инструментальной музыке таджикских композиторов», 1984.

ЦЫРУЛЬНИК ЕЛЕНА СЕМЕНОВНА, «Восток во французской музыке XIX века», 1985.

ПЕТРУШАНСКАЯ ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА, «Инструментальная музыка на телевизионном экране: (Эстетические проблемы адаптации)», 1987.

ВОБЛИКОВА АЛЛА БРОНИСЛАВОВНА, «Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры», 1989.

АЯЗБЕКОВА САБИНА ШАРИПОВНА, «Музыкальная традиция этноса и ее роль в формировании композиторского мышления (на примере оперного творчества Г. Жубановой)», 1990.

ГЕРШТЕЙН ЭЛИНА ГЕОРГИЕВНА, «Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока», 1995.

ПШИЗОВА РОЗА ХАЛИДОВНА, «Музыкальная культура адыгов: Народно-песенное творчество: жанровая система», 1996.

**КАРИМОВА САИДА ЮСУФОВНА**, «Камерно-вокальный цикл башкирских композиторов: жанр, драматургия, композиция», 1998.

**ГРИХАЛЬВА ДИЕГО ФРАНСИСКО** (Эквадор), «Симфоническое творчество Л.У. Сальгадо: композитор в контексте национальной культуры», 1999.

**БАТАГОВА ТАТЬЯНА ЭЛЬБРУСОВНА**, «Осетинская симфоническая музыка 20–80-х годов XX века (Национально-характерное в становлении и развитии композиторского творчества)», 2004.

**ДОКТОРСКАЯ:**

**БАТАГОВА ТАТЬЯНА ЭЛЬБРУСОВНА**, «Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов», 2012.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Герман 49  
Абукова Фатима Азретовна 155  
Абуладзе Тенгиз Евгеньевич 20  
Аверинцев Сергей Сергеевич 66, 68, 76–77, 319  
Агаева Хуршид Гасан кызы 80  
Аджемян Александр Вартанович 353  
Аджубей Алексей Иванович 238–239  
Айтматов Чингиз Торекулович 20  
Аксюк Сергей Васильевич 220  
Аладов Николай Ильич 171  
Аладова Радослава Николаевна 155  
Александров Анатолий Николаевич 181  
Александров Георгий Федорович 37, 340  
Алексеев Эдуард Ефимович 211, 320  
Альмухаметов Газиз Салихович 174  
Аль-Фараби 77  
Амиров Фикрет Мешади Джамиль оглы 82–83, 86–87, 171  
Анастасия Дмитриевна 339–340  
Анастасьев Аркадий Николаевич 335  
Андерсен-Нексе Мартин 162  
Андреева Екатерина Владимировна 283, 286–287  
Андроников (Андроникашвили) Ираклий Луарсабович 243  
Андронов Николай Иванович 237  
Андропов Юрий Владимирович 323  
Аникст Александр Абрамович 282–285, 287, 325, 335, 337, 340–341  
Анненков Юрий Павлович 159  
Апресян Грант Захарович 5, 26, 188–190, 250  
Апресян Цогик Гегамовна 189  
Аравин Петр Васильевич 197  
Арановский Марк Генрихович 176, 182  
Арапов Борис Александрович 222  
Аристакесян Эмин (Эмиль) Аспетович 241  
Аристотель 300  
Армянян Геворг Арташесович 227  
Арутюнов (Арутюнян) Дэвиль Амаякович 103, 106  
Арутюнов Л.В. 18  
Арутюнян Александр Григорьевич 122, 146, 171, 214, 276, 278–281, 353  
Асафьев Борис Васильевич (Игорь Глебов) 54, 57, 63, 97–99, 108–109, 112, 117–118, 164–165, 177, 329, 350–351, 353  
Аствацатрян Левон Абрамович 146, 227  
Атаян Роберт Аршакович 104–105, 227, 355



- Ауэзов Мухтар Омарханович 13  
Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна 237  
Ахметели (Сандро) Александр Васильевич 13  
Ашкенази Владимир Давидович 308  
Ашрафи Мухтар Ашрафович 87  
Аязбекова Сабина Шариповна 358
- Б**  
Бабаджян Арно Арутюнович 135, 143, 182, 242, 353  
Баева Алла Александровна 356  
Байрон Джордж 276  
Бакушинский Анатолий Васильевич 13  
Баланчивадзе Андрей Мелитонович 102, 171, 182  
Баласаян Сергей Артемьевич 87–88, 112, 173, 182, 209, 349, 353  
Бальтерманц Татьяна Дмитриевна 269  
Барабаш Юрий Яковлевич 330–331, 338, 342–344  
Барбер Сэмюэл 99  
Барсова Инна Алексеевна 176  
Барток Бела 47, 111, 119, 122, 126, 135, 137–138, 183–184, 200, 210, 329  
Бартошевич Алексей Вадимович 351, 356  
Бархин Михаил Григорьевич 260, 344  
Бархударян Сергей Васильевич 225–227  
Батагова Татьяна Эльбрусовна 1, 359  
Батракова Светлана Петровна 335  
Бах Иоганн Себастьян 28, 64, 70,  
Бахор (Ахмедов) Фируз Хаджиевич 30, 90  
Бахтин Михаил Михайлович 69  
Бачелис Татьяна Израилевна 239, 325, 330, 334–335, 337  
Беккет Сэмюэль 330, 341  
Белова Людмила Ивановна 321–322
- Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 158  
Белый Виктор Аркадьевич 96, 241, 265  
Беляев Виктор Михайлович 51, 173  
Берберян Кети 266–267, 278–279  
Берг Альбан 135, 329  
Бердяев Николай Александрович 158–159  
Берио Лучано 183, 266–267  
Берко Марина Александровна 351  
Берлинский Валентин Александрович 300  
Берлиоз Гектор 28  
Бернштейн Борис Моисеевич 20  
Берченко Роман Эдуардович 356  
Бетховен Людвиг ван 118, 180, 195, 276  
Блантер Матвей Исаакович 243, 254  
Блок Александр Александрович 159  
Бобровский Виктор Петрович 176, 232, 356  
Богатырев Семен Семенович 38–39, 136  
Бойко Мариэтта Николаевна 350  
Борисова Елена Андреевна 336–337, 356  
Бородин Александр Порфирьевич 47, 210  
Бородин С. 32  
Бочаров Анатолий Георгиевич 15  
Бочаров Генрих Николаевич 337  
Бояджиев Григорий Нерсесович 335, 340  
Бражинскас Альгис 224  
Бражников Максим Викторович 176, 198  
Брамс Иоганнес 308  
Брект Бертольд 200  
Бриттен Бенджамин 290  
Бродянская Нина Петровна 276, 278–279, 282

- Бромлей Юлиан Владимирович 19, 27  
Бронфин Елена Филипповна 160, 356  
Брюсов Валерий Яковлевич 76, 131, 148, 225  
Буланже Надя 47  
Булгаков Михаил Афанасьевич 85, 159–160  
Булез Пьер 183, 289  
Бурханов Муталь (Мутаваккил) Музаинович 182  
Бусев Михаил Алексеевич 356  
Буш Алан Дадли 287  
Бэлза Игорь Федорович 258
- Вагнер** Рихард 180, 262  
Вазген, католикос 227, 281  
Вайль Курт 200  
Вайнер (Уиннер) Майкл 291  
Валла Лоренцо 70  
Ванча Зено 297  
Вартанов Анри Суренович 337  
Василенко Сергей Никифорович 113, 180  
Васина-Гроссман Вера Андреевна 37, 169, 327, 350  
Вафа Анис Хабибович 309–311  
Веберн Антон 90, 135  
Велимирович Милош 195, 284  
Веприк Александр Моисеевич 174  
Вериковский Михаил Иванович 173  
Вёрфель Франц 256  
Вершинина Ирина Яковлевна 328  
Ветлицына Ирина Михайловна 195  
Виеру Анатолий 297  
Виеру Нина 297  
Вильгельм II 275  
Виноградов Виктор Сергеевич 51, 163  
Виноградов Игорь Иванович 320  
Виппер Борис Робертович 334  
Владышевская Татьяна Феодосьевна 197
- Вобликова Алла Брониславовна 358  
Волконский Андрей Михайлович 231
- Габяши** Султан Хасанович 174  
Гаджибеков Узеир 56, 60, 75, 79, 81–82, 101, 113, 173, 182  
Гаджиев Ахмет-Джевет Исмаил 171  
Гайдамович Татьяна Алексеевна 276, 278–279, 282  
Гайдн Йозеф 50  
Галицкая Саволина Паисиевна 349  
Гальнин Герман Германович 46  
Ганев Константин (Милчо) 264–265  
Ганев Митя 265  
Ганева Джулия 264–265  
Гаспаров Михаил Леонович 69  
Гачев Георгий Дмитриевич 19, 86  
Гейзер Эрн Робертовна 90, 155, 358  
Генералов Федор Степанович 250  
Генина Лиана Соломоновна 36, 169, 236, 250, 326, 352  
Геодакян Георгий Шмавонович 99, 227, 231, 241, 353  
Герасимов Сергей Аполлинариевич 330  
Герштейн Элина Георгиевна 358  
Гилельс Эмиль Григорьевич 250, 288–289  
Гинзбург Григорий Романович 161  
Глазунов Александр Константинович 46, 114  
Глазунов Илья Сергеевич 237  
Глебов Игорь (Асафьев Б.В.) 54, 63–64  
Глезер Раиса Владимировна 96  
Глинка Михаил Иванович 19, 44–45  
Глиэр Рейнгольд Морицевич 180, 194  
Глюк Кристоф Виллибальд 70  
Гнесин Михаил Фабианович 97, 115, 166, 194  
Гогоберидзе Лана Левановна 237  
Гойя Франсиско Хосе де 300

- Головинский Григорий Львович 6, 14, 134, 169, 186, 197, 205–206, 209–213, 220, 223, 234, 244–245, 320, 349, 351–353, 356
- Горбачев Михаил Сергеевич 291
- Горький Максим (Пешков Алексей) 159, 163, 173, 188
- Гоциридзе Г. 83
- Грабарь Игорь Эммануилович 41, 319, 338, 347
- Гранин Даниил Александрович 243
- Григ Эдвард 47
- Григорьева Алла Владимировна 4, 223
- Григорьева Галина Владимировна 184, 266–267, 279, 312–313
- Гринченко Николай Алексеевич 173–174
- Грихальва Диего Франсиско 359
- Грошева Елена Андреевна 326
- Груббер Роман Ильич 204, 214
- Грюнфельд Нильс Эдгарович 171
- Губайдулина София Асгатовна 175
- Губаренко (Черкашина-Губаренко) Марина Романовна 266
- Гуллыев Шахым 51
- Гумилев Лев Николаевич 20
- Гумреци 50
- Гуревич Арон Яковлевич 69
- Гутман Наталья Григорьевна 309
- Гюльбенкян Галуст 271, 307
- Гяуров Николай 34
- Давиденко Александр Александрович 166
- Давыдов Юрий Николаевич 321–322
- Даглас (Дуглас) Малколм 290, 292
- Данилевич Лев Васильевич 223
- Данилова Ирина Евгеньевна 60, 70
- Даниэль Юлий Маркович 343
- Данте Алигьери 296
- Дараган Дина Григорьевна 289
- Дварионас Балис Доминико 171
- Дебюсси Клод 90, 181, 210
- Дельсон Виктор Юльевич 355
- Дельцова Таисия Николаевна 248–249
- Демичев Петр Нилыч 228
- Денисов Эдисон Васильевич 87, 175, 231–235, 266
- Дерунц Нелли Богдановна 316
- Дешевов Владимир Михайлович 180
- Джаксон 276
- Джами Абдуррахман Нураддин ибн Ахмад 77
- Дзержинский Иван Иванович 168
- Дзига Вертов (Давид Абелевич Кауфман) 329
- Диккенс Чарльз 287
- Димитров Георгий Михайлович 264
- Дмитриев Георгий Петрович 307
- Дмитриев Юрий Арсеньевич 325, 343
- Дмитриева Нина Александровна 334
- Добрынина Екатерина Александровна 197
- Довлатов Сергей Донатович 28
- Должанский Александр Наумович 172
- Долухаян Александр Павлович 225
- Дрейден Семен Давыдович 159
- Друбачевская Галина Григорьевна 247
- Друскин Михаил Семенович 172, 176, 204, 247, 352
- Дунаевский Исаак Осипович 99, 175
- Дьячкова Людмила Сергеевна 345
- Дынный Михаил Александрович 37–38
- Дюма Александр 305
- Дягилев Сергей Павлович 200
- Егиазаров Оганес Павлович 114
- Егиазарян Григорий (Григор) Егиазарович 128, 171, 214
- Егоров Анатолий Григорьевич 15, 31–32
- Егорова Валерия Николаевна 295, 296

- Еолян Изабелла Рубеновна 6, 214–216, 239, 253, 266–267, 350, 354  
Еолян Рубен Овсепович 214  
Ерзакович Борис Гиршевич 87, 280  
Есенин Сергей Александрович 159
- Жданов Андрей Александрович** 14–15, 167, 169  
Жиганов Назиб Гаязович 222  
Жилиев Николай Сергеевич 174, 193  
Жинович Иосиф Иосифович 174  
Житомирский Даниэль Владимирович 119, 126, 159, 169, 172, 351, 356  
Жубанов Ахмет Куанович 182
- Загребельная Валентина Ефимовна** 307  
Зак Алик (Александр Владимирович) 244  
Зак Владимир Ильич 223, 242–244, 352  
Закарян Лусине 227  
Заливухин Семен Александрович 35–36  
Зверева Светлана Георгиевна 191, 197  
Зив Михаил Павлович 298, 301  
Зив Наталья Михайловна 298  
Зив Софья Самойловна 223, 298, 301  
Зингерман Борис Исаакович 330, 335, 341  
Зись Авнер Яковлевич 350  
Золотов Андрей Андреевич 239  
Зоннис Элла 55  
Зоркая Нея Марковна 351
- Ибн-Зайдун** 60  
**Ибн-Сина** 77  
Иванов (Ивановс) Янис 171–172  
Иванов-Борецкий Михаил Владимирович 193  
Ивашкин Александр Васильевич 231  
Ильичев Леонид Федорович 237, 239
- Илюхин Юрий Александрович 171  
Имамутдинова Зилия Агзамовна 345  
Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович 180, 211  
Исаакян Аветик 132, 136  
Йиранек Ярослав 257–258, 262
- Кабалевский Дмитрий Борисович** 116–117  
Каган Моисей Самойлович 15, 172  
Каган Олег Моисеевич 309  
Казаков Юрий Иванович 294–295  
Калашников Юрий Сергеевич 324, 326–327, 335, 346  
Калныньш Альфредс 173  
Кандинский Алексей Иванович 197  
Канчели Гия Александрович 30, 185, 229–230, 295  
Капел (Кейпелл) Вильям 99  
Капустин Михаил Павлович 18  
Карагичева-Бретаницкая Людмила Владимировна 353  
Караголян Эра Гарниковна 103  
Караев Фарадж Кара оглы 46, 171–172, 182, 294–295, 353  
Кара-Мурза Христофор (Хачатур) Макарович 106  
Каримова Саида Юсуфовна 359  
Карягин Анатолий Анатольевич 326  
Кастро Фидель 310  
Катуар Георгий Львович 194  
Кахидзе Джансуг Иванович 230, 295  
Катаев Валентин Петрович  
Катуар Георгий Львович 193  
Квитка Климент Васильевич 174  
Келдыш Юрий (Георгий) Всеволодович 5, 88, 176, 191–198, 201–202, 210, 339, 350–351, 357  
Кеменов Владимир Семенович 42, 238, 341

- Кильчевская Эльза Владимировна 269  
Кирина Кира Федоровна 301  
Китаенко Дмитрий Георгиевич 298  
Клебанов Дмитрий Львович 260  
Климовицкий Аркадий Иосифович 176  
Клотыньш (Клотынь) Арнолдс 155, 251, 358  
Книппер Лев Константинович 113  
Коган Циля Абрамовна 249  
Кодаи Золтан 261  
Кожухова Галина Петровна 240–241  
Козловский Алексей Федорович 182  
Кока Евгений Константинович 171  
Колесса Николай Филаретович 170  
Колумб Христофор 296–297, 299–300  
Комеч Алексей Ильич 308, 347  
Комитас (Согомонян Согомон Геворкович) 80, 101, 103–104, 109, 123, 132, 137, 141–142, 214, 353  
Кондратьев Михаил Григорьевич 155, 174  
Конен Валентина Джозефовна 41, 50, 52, 62, 70, 101, 114, 172, 176, 339  
Конрад Николай Иосифович 67  
Конюс Георгий Эдуардович 193  
Копелев Лев Зиновьевич 324? 343  
Копленд Аарон 47  
Коптев Сергей Владимирович 121  
Корабельникова Людмила Зиновьевна 194, 311, 328, 336, 338, 357  
Корганов Томас Иосифович 234  
Корев Юрий Семенович 197, 250–251  
Косачева Римма Георгиевна 308  
Котовская Мелитина Петровна 344–346  
Крафт Роберт 78  
Крейн Александр Абрамович 180  
Крейтнер Георгий Густавович 204  
Кривицкий Давид Исаакович 212, 231  
Кристи Агата 284, 287, 302  
Кружков Владимир Семенович 322, 326–327, 330, 333, 339–342  
Крупская Надежда Константиновна 11, 86  
Кузанский Николай 70  
Кузнецов Константин Алексеевич 193  
Кулиева Майя 222  
Кунцын Георгий Иванович 342–343  
Курбас Лесь (Александр Степанович) 13, 173  
Куриленко Елена Николаевна 337  
Кусевицкий Сергей Александрович 99  
Кухарский Василий Феодосьевич 222, 236, 238  
Кушнарев Христофор Степанович 105, 109, 214  
Лазарев Виктор Никитич 347  
Лашенко Светлана Константиновна 194, 357  
Лебедева Татьяна Александровна 39, 41, 227, 246, 350  
Левашев Евгений Михайлович 191, 193–194, 197–198, 357  
Левашева Ольга Евгеньевна 202  
Левитин Юрий Абрамович 278–280  
Левитина Наталья 279  
Ленин Владимир Ильич 10, 33, 306, 308  
Ливанова Тамара Николаевна 96  
Лигети Дьёрдь 183, 290  
Лист Ференц 47, 109, 117  
Литинский Генрих Ильич 141  
Лифшиц Михаил Александрович 319–320  
Лихачев Дмитрий Сергеевич 58  
Лобанов Василий Павлович 309  
Ломидзе Георгий Иосифович 32  
Лонго Луиджи 233  
Лондаридзе Элизбар Вахтангович 287  
Лопухов Федор Васильевич 159  
Лосев Алексей Федорович 40, 74, 355

- Лотман Юрий Михайлович 58–59, 66, 72–75  
Луначарский Анатолий Васильевич 161  
Луппов Анатолий Борисович 224  
Любимов Юрий Петрович 207  
Люблин Иосиф Вениаминович 166, 174  
Лядов Анатолий Константинович 46, 113  
Лятошинский Борис Миколайович (Николаевич) 170–172
- Мазель Лев Абрамович 62, 165, 172, 241–242  
Маймон Моше бен (Моисей Маймонид) 300  
Малер Густав 181  
Мальшев Юлий Владимирович 167, 169  
Мамисашвили Нодар Леванович 266, 268  
Мансурян Тигран Егизаевич 127, 137, 146  
Маркс Карл 37, 67, 70, 112, 320, 354  
Мартынов Иван Иванович 96  
Мачавариани Алексей Давидович 171  
Маяковский Владимир Владимирович 160, 296  
Медушевский Вячеслав Вячеславович 176  
Меерович Михаил Александрович 354  
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 160, 179, 207, 329–330, 335–336, 342  
Мелик Сос 314–315  
Меликян Романос Овакимович (Роман Акимович) 106  
Мендельсон-Бартольди Феликс 110  
Мессиян Оливье 46  
Микеладзе Евгений Семенович 174  
Микоян Анастас Иванович 239  
Микоян Нами 239  
Милка Анатолий Павлович 176
- Мирзоев Муса Абдулла-оглы 266  
Мирзоян Эдвард Михайлович 5, 122, 135, 140–143, 145–151, 171–172, 353  
Михайлов Александр Викторович 40, 319, 356  
Молчанов Кирилл Владимирович 260–261  
Мосолов Александр Васильевич 180  
Моцарт Вольфганг Амадей 50, 195, 308  
Мурадели Вано Ильич 14, 169, 172, 223, 233, 243  
Мусоргский Модест Петрович 47, 193–194, 205–207, 210–211, 305  
Мухина Елена 298  
Мухитдинов Нуриддин Акрамович 339  
Мшвелидзе Шалва Михайлович 102, 171, 182  
Мюссе Альфред де 76  
Мясковский Николай Яковлевич 95, 164, 170, 180
- Навои Алишер 61  
Назайкинский Евгений Владимирович 176  
Намин Стас 239  
Недошивин Герман Александрович 42, 320–321, 332, 334, 343  
Нейгауз Генрих Густавович 40, 264, 355  
Нельсон Горацио 283  
Немкович Елена Николаевна 155  
Нестьев Израиль Владимирович 6, 15, 26, 41, 47, 110, 116, 172, 176, 197, 199–202, 204, 241, 258, 265, 308, 339, 351–352, 354, 356–357  
Низами Гянджеви 61, 173  
Никифоров Владимир Николаевич 67  
Николаев Алексей Александрович 87  
Николаева Надежда Сергеевна 40, 355  
Никонов Павел Федорович 237  
Ниман Вальтер 292–293

- Нисневич Изидор Герасимович 225–226  
Нобель Альфред 276  
Ноно Луиджи 183, 232–233, 294  
Нурджанов Низам Хабибуллаевич 174  
Няга Штефан Тимофеевич 171
- Оборин Лев Николаевич** 109, 161, 250  
Образцова Анна Георгиевна 281, 329, 331–332, 339  
Оганесян Эдгар Сергеевич 5, 122, 126–139, 143, 146, 216, 352–354  
Ойстрах Давид Федорович 100  
Окуджава Булат Шалвович 237  
Онеггер Артур 126  
Орбелян Константин Агапаронович 122  
Орджоникидзе Гиви Шиоевич 246–247, 355  
Орлов Генрих 313  
Ортега-и-Гассет Хозе 78  
Остин Джейн 285, 287
- Пажитнов Леонид Николаевич** 321–323  
Паисов Юрий Иванович 356  
Палиашвили Захарий Петрович 101, 113  
Параджанов Сергей Иосифович 16, 18  
Пастернак Борис Леонидович 317  
Песталоцци Луиджи 294  
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 160  
Петровский Евгений Максимович 45  
Петрушанская Елена Михайловна 358  
Пикассо Пабло 330  
Пирумов Александр Иванович 87  
Платон 56  
Платонов Андрей 160  
Плетнев Борис Владимирович 108, 116  
Плотников Сергей Николаевич 320  
Познер Владимир Владимирович 288
- Поликарпов Дмитрий Алексеевич 238, 326, 339  
Половинкин Леонид Алексеевич 180  
Попов Гавриил Николаевич 167, 170, 178  
Попов Иннокентий Евгеньевич 312  
Прокофьев Сергей Сергеевич 47, 95, 111, 114, 119, 122, 124, 126, 135, 149, 164, 168, 170, 178, 181–182, 185, 200, 205–207, 233  
Пукст Григорий Константинович 174  
Пушкин Александр Сергеевич 129  
Пшизова Роза Халидовна 358  
Пярт Арво 175, 184, 224, 226
- Раабен Лев Николаевич** 126, 192, 351  
Рабинович-Бараковский Александр (Алик) 233–234  
Рабинович Давид Абрамович 174, 231  
Рабинович Юлик 234  
Равель Морис 114, 117, 124  
Раку Марина Григорьевна 242  
Рахманинов Сергей Васильевич 46–47, 109, 118, 180, 194  
Рахманова Марина Павловна 357  
Ребиков Владимир Иванович 194  
Ревуцкий Лев (Левко) Николаевич 174  
Ренэ (Рославлева-Ренэ) Наталия Петровна 40, 355  
Римский-Корсаков Николай Андреевич 45–46, 101  
Рифтин Борис Львович 60  
Рогов Александр Иванович 356  
Родина Татьяна Михайловна 335  
Ройтерштейн Михаэль Иосифович 211  
Россини Джоаккино 294–295  
Рославец Николай 180  
Рубенс Питер Пауль 97, 112  
Рубин Владимир Ильич 284, 286  
Руднева Анна Васильевна 93

- Рудницкий Константин Лазаревич 277, 325, 328, 330–331, 334–335, 337, 342–343, 346, 351  
Руставели Шота 173,  
Рухьян Маргарита Ашотовна 281  
Ручьевская Екатерина Александровна 176  
Рыжкин Иосиф Яковлевич 319
- Сабинин Дмитрий Анатольевич 205  
Сабинина Марина Дмитриевна 6, 41, 177, 197, 203–208, 210, 230, 240, 244, 260, 287, 302, 324, 339, 353, 356  
Сабольчи Бенце 261  
Савельева Марина Петровна 248–249  
Савенко Светлана Ильинична 345  
Сайдаминова Диларам Ахматовна 286  
Сайфиддинов Шарофиддин Сангинович 87–88  
Саква Константин Константинович 41, 326  
Санторо Клаудио 97  
Сапонов Михаил Александрович 73, 76  
Сарабьянов Дмитрий Владимирович 338  
Сарасате Пабло де 117  
Сарьян Лазарь (Газарос) Мартиросович 353  
Сарьян Мартирос Сергеевич 126, 225, 269  
Саят-Нова 76, 105  
Светланов Евгений Федорович 248  
Свешников Александр Васильевич 34, 210  
Свидерская Марина Ильинична 337  
Свиридов Георгий (Юрий) Васильевич 46–47, 89, 91–93, 175, 224, 235–236, 240  
Севак Паруйр 131  
Серов Александр Николаевич 64  
Сероцкий Казимеж 47  
Сечин Василий Васильевич 277, 346  
Сигети Жозеф 114  
Сидельников Николай Николаевич 224  
Сильвестров Валентин Васильевич 175, 184  
Синявский Андрей Донатович 343  
Сиповская Наталья Владимировна 348  
Сирус Федор Яковлевич 349  
Скавронский Алексей Григорьевич 231  
Скатерщиков Виктор Константинович 25, 32, 38, 42  
Скребков Сергей Сергеевич 33  
Скрябин Александр Николаевич 19, 46–47, 180  
Скурко Евгения Романовна 155  
Слонимский Сергей Михайлович 184, 224, 231, 240, 353  
Смелянский Анатолий Миронович 335  
Соколаи Шандор 261  
Соколов Иван Глебович 309  
Солженицын Александр Исаевич 324  
Соловьев Владимир Сергеевич 158  
Солодухо Яков Семенович 220–221, 225–226  
Сорокина Елена Геннадьевна 231  
Сохор Арнольд Наумович 197  
Софроницкий Владимир Владимирович 355  
Спендиаров Александр Афанасьевич 46, 80–81, 101, 103, 106–107, 113–114, 134, 353, 355  
Спиваков Владимир Теодорович 298, 300–301  
Сpirкин Александр Георгиевич 44  
Сталин Иосиф Виссарионович 12, 25, 27–29, 36, 42  
Станиславский Константин Сергеевич 240, 327, 346, 353  
Степанян Аро Леонович 132, 134, 171



- Степанян Рафаэль Оганесович 103, 107  
Стернин Григорий Юрьевич 332–333  
Стравинский Игорь Федорович 46, 77–78, 111, 114, 119, 122, 126, 135–138, 149, 181, 183–184, 210, 264, 291, 328, 330, 349  
Суслов Михаил Андреевич 341  
Сутырин Владимир Андреевич 11–12
- Тактакишвили Отар Васильевич 171, 182, 235  
Тальян Вардкес Григорьевич 141  
Танеев Сергей Иванович 46  
Тараканов Михаил Евгеньевич 176, 184, 230, 345, 356, 358  
Таранов Глеб Павлович 170  
Тарсис Валерий Яковлевич 343  
Тасалов Владимир Ильич 160, 355  
Тахо-Годи Аза Алибековна 40  
Теравский Владимир Васильевич 174  
Тер-Гевондян Анушаван Григорьевич 171  
Тер-Симонян Маргарита Погосовна 149, 266, 281–282  
Тертерян Авет (Альфред) Рубенович 5, 30, 127, 146, 152–154, 185, 227, 229–230, 353–354  
Тертерян Герман Рубенович 230  
Тер-Татевосян Джон (Дживан) Гургенович 122, 127, 135, 146  
Терян Ваан 130, 132  
Тетерина Надежда Ивановна 357  
Тигранов Георгий Григорьевич 103, 113, 133, 355  
Тигранян Армен Тигранович 106, 113  
Тигранян (Тигранов) Николай Фаддеевич 50, 80–81, 106  
Тищенко Борис Иванович 46, 184, 224  
Торадзе Гулбат Григорьевич 155  
Тормис Вельо 185, 224
- Трубочкин Дмитрий Владимирович 348  
Тугендхольд Яков Александрович 12  
Туманян Ованес Тадевосович 353  
Туския Иона Ираклиевич 171  
Тэрьян (Тер-Мартиросян) Михаил Артемьевич 121  
Тюляев Семен Иванович 216
- Урванцев Николай Николаевич 316  
Успенский Виктор Александрович 51, 173, 180  
Успенский Николай Дмитриевич 176, 197  
Устабаева Халида Дустовна 217, 287, 302  
Уствольская Галина Ивановна 46  
Утешев Александр Павлович 312–313
- Фараби** – см. Аль-Фараби  
Фейнберг Евгений Львович 192  
Феллини Федерико 330, 335  
Фельдман Олег Максимович 335–338, 346  
Филатова Мария 298  
Филиппе Хосе Петрович 301  
Фишман Натан Львович 176  
Флярковский Александр Георгиевич 229  
Фомин Евстигней Ипатьевич 195  
Фонтейн Марго 40  
Фортунатов Константин Александрович 40  
Фортунатов Юрий Александрович 39  
Фрейлих Семен Израилевич 328, 331, 343  
Фрид Григорий Самуилович 211–212, 231, 234, 244–246, 288  
Фурцева Екатерина Алексеевна 197, 339–340  
Фюнес Луи де 311

- Хадж Али Башир 125  
Хазанова Вигдария Эфраимовна 335–337  
Хайченко Григорий Аркадьевич 325–326, 356  
Хайям Омар 61  
Хан-Магомедов Селим Омарович 18  
Ханбемян А.М. 103  
Ханджян Давид Акопович 153, 230  
Харрис Рой 47  
Хафиз Ширази 61  
Хачатурян Арам Ильич 5, 26, 47, 95–126, 128–130, 134–135, 137, 142, 145, 149, 160, 164, 170–171, 175, 182, 220, 225, 227–228, 247–248, 350–351, 353–354  
Хачатурян Карэн Суренович 237, 282, 284–286  
Хелман Лириан 332  
Хемингуэй Эрнест 310  
Хиндемит Пауль 137, 149, 183, 264, 291, 330, 349  
Ходасевич Владислав Фелицианович 159  
Холопов Юрий Николаевич 176  
Холопова Валентина Николаевна 111, 176, 301  
Хренников Тихон Николаевич 168, 182, 197, 220–222, 229–231, 241, 243, 248, 253–254, 308  
Хрущев Никита Сергеевич 236  
Хубов Георгий Никитич 96, 101, 103, 107, 121, 204–205  
Худабашян Карине Эммануиловна 82  
Худоян Адам Гегамович 227
- Ц**  
Цуккерман Виктор Абрамович 165, 209–210, 243, 297  
Цырульник Елена Семеновна 358
- Ч**  
Чайковский Петр Ильич 40, 46, 118, 142, 180–181, 194, 211, 278, 287, 355  
Чалаев Ширвани Рамазанович 284, 287  
Чалаева Нина 284  
Чеботарян Гаянэ Моисеевна (Мовсесовна) 108, 121, 227  
Чегодаев Андрей Дмитриевич 356  
Чельшев Евгений Петрович 346  
Чемберджи Николай Карпович 143  
Чередниченко Татьяна Васильевна 19, 45  
Черепнин Николай Николаевич 194  
Чернышевский Николай Гаврилович 30  
Черчилль Уинстон 283  
Чигарева Евгения Ивановна 356  
Читчан Гегуни Оганесовна 227  
Чкалов Валерий Павлович 315–316  
Чкалова Ольга Эразмовна 315–316
- Ш**  
Шавердян Александр Исаакович 104  
Шапорин Юрий (Георгий) Александрович 164, 178, 180–181  
Шах-Азизова Татьяна Константиновна 336–337  
Шахиди Зиядулло Мукадасович 87  
Шахназаров Георгий Хосроевич 323  
Шебалин Виссарион Яковлевич 164, 170, 180–181  
Шеварднадзе Эдуард Амвросиевич 228, 247  
Шекспир Уильям 336  
Шенневьер Даниэль 90  
Шестаков Вячеслав Павлович 40, 355–356  
Шехтер Борис Семёнович 113  
Шёнберг Арнольд 141, 235, 251–252, 264, 291, 330, 342, 349–350  
Шираз Ованес 153  
Шлифштейн Семен Исаакович 96  
Шнеерсон Григорий Михайлович 97, 100, 106, 110  
Шнитке Альфред Гарриевич 175, 184, 231, 266–267

- Шнитке Ирина Федоровна 266  
Шопен Фредерик 47  
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 33–34, 46, 98, 102, 121–122, 126, 135–136, 146, 149, 159–161, 164, 166–168, 170, 174–175, 177–178, 180–182, 185, 192, 204–207, 220, 237, 254, 286–287  
Шрагин Борис Иосифович 321–323  
Штейнберг Максимилиан Осеевич 194  
Штокхаузен Карлхайнц 345  
Штраус Рихард 247, 309
- Щедрин Родион (Роберт) Константинович 91, 93–94, 183, 224, 234–235, 237, 240, 248  
Щербачёв Владимир Владимирович 170, 180
- Эдельман Георгий Яковлевич 250  
Эйдлин Лев Залманович 48  
Эйслер Ганс 200  
Эль-Греко 300
- Эль-Холи Самха 57  
Энгельс Фридрих 67, 70, 112  
Энеску Джордже 100  
Эшпай Андрей Яковлевич 89, 224, 236, 244
- Юзелюнас Юлюс Александре 171  
Юнусова Виолетта Николаевна 8, 90
- Яворский Болеслав Леопольдович 165  
Якубов Манашир Абрамович 349  
Яначек Леош 200  
Янов-Яновская Наталья Соломоновна 349  
Яралов Юрий Степанович 12  
Яруллин Фарид Загидуллович 182  
Ярустовский Борис Михайлович 36, 38, 40–41, 102, 119, 121, 221–222, 236, 240, 252, 319, 325–326, 338–339–340, 350  
Ястребцев Василий Васильевич 101
- Zonnis Ella 54

Научное издание

Н.Г. ШАХНАЗАРОВА

**ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ  
ВОСПОМИНАНИЯ**

Ответственная за выпуск

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 13.12.2013

Формат 60×88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Уч.-изд.л. 23,5. Усл.-печ. л. 23,25

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5