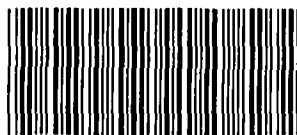


*На правах рукописи*

**АВДАЛЯН Карине Акоповна**

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ  
В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
XX ВЕКА**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры



**4841630**

Автореферат  
диссертации на соискание  
ученой степени кандидата искусствоведения

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'K. Avdalyan'.

**3 1 MAR 2011**

Москва – 2011

Работа выполнена на кафедре истории и теории культуры  
Факультета истории искусства  
Российского государственного гуманитарного университета

**Научный консультант –** – доктор философских и кандидат  
филологических наук, профессор,  
действительный член РАЕН  
*Кондаков Игорь Вадимович*

**Официальные оппоненты:** – доктор искусствоведения,  
профессор  
*Ромащук Инна Михайловна*

– доктор философских наук,  
кандидат культурологии  
*Жукова Ольга Анатольевна*

**Ведущая организация –** Московская государственная  
консерватория им. П.И. Чайковского

Защита состоится «18» апреля 2011 г. в \_\_\_\_ часов на заседании  
совета Д.212.198.06 по защите докторских и кандидатских диссертаций при  
Российском государственном гуманитарном университете по адресу: 125993,  
Москва, ГСП-3, Миусская пл., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке  
Российского государственного гуманитарного университета.

Автореферат разослан «18» марта 2011 г.

Ученый секретарь совета  
кандидат культурологии



С.А. Еремеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность темы исследования

На протяжении всего XX века армянская национальная культура (в том числе – армянская музыкальная культура) развивалась под знаком становления и развития национального стиля. Однако в формировании национального стиля профессиональной музыки армянская культура столкнулась с многочисленными трудностями. И поэтому процесс становления и развития национального стиля протекал в армянской музыкальной культуре драматически, испытывая то периоды исторического подъема, то – глубокого спада, мировоззренческого и эстетического кризиса.

Подобная неравномерность в эволюции национального стиля в армянской музыкальной культуре была обусловлена динамикой исторических обстоятельств, в том числе изменениями культурно-исторического контекста, в зависимости от которого менялись не только поиски формул национального стиля, но и сами культурные установки нации в отношении национального стиля армянской музыки.

Обладая богатой и многовековой музыкальной культурой (народной и церковной) Армения, надолго утратившая свою государственность, на протяжении длительного времени не могла создать свою профессиональную музыку, сочиняемую композиторами. Черты национального стиля последовательно сохранялись и оттачивались лишь в народной музыке, прежде всего в среде многочисленных ашугов и гусанов, которые в своем импровизационном мастерстве достигали во многом профессиональных высот, и выработанные в течение столетий образцы мелодического, гармонического и инструментального своеобразия армянского музыкального фольклора сохранили в дальнейшем надолго статус эталона национального стиля в армянской музыкальной культуре. Лишь начиная с середины XIX в. появляются первые профессиональные армянские композиторы, широко опирающиеся на достижения музыкально-фольклорной традиции, а профессиональная армянская музыкальная культура как система вообще начинает формироваться лишь начиная с XX в., не порывая при этом с фольклорными представлениями о национальном стиле армянской музыки.

Уникальное геополитическое положение Армении – между Западом и Востоком – поставило армянскую культуру (в том числе – культуру музыкальную) перед сложным, а нередко и драматическим выбором, предполагавшим отстаивание национально-культурной идентичности армянской музыки перед лицом музыки Запада и Востока; Европы, Азии и России. Фольклорная специфика национального стиля в армянской музыке не позволяла провести принципиальные различия между собственно армянскими чертами музыкального стиля и музыкой смежных народов – арабов, персов и турок; грузин и азербайджанцев, а также других народов Кавказа. Культурное своеобразие армянской церковной музыки сближало ее с европейскими средневековыми образцами – грегорианской традицией, с традициями византийской (греческой) музыки, а позднее – и

новоевропейской музыки Греции, Италии, Австрии. Неслучайно в XIX – начала XX вв. в армянской культуре складываются два «эпицентра» музыкального профессионализма – Константинополь и Закавказье (Ереван, Тифлис, Баку), в которых поначалу формировались два разных эталона национального стиля армянской музыки – так сказать, «европоцентристский» и «закавказский», выступавшие то как конкурирующие друг с другом, то как взаимодополнительные.

Единственным надежным средством обретения своей национально-культурной идентичности для армянской музыкальной культуры было обращение к армянскому крестьянскому фольклору, сохранившему исключительное стилевое своеобразие и избежавшего инокультурных влияний (от которых не мог уберечься, например, армянский городской фольклор), – путь, по которому пошел гениальный Комитас, по праву считающийся основателем армянской профессиональной музыкальной культуры.

Становление в Армении профессиональной музыкальной культуры на этом этапе ее исторического становления и развития было непосредственно связано с поисками национального стиля на путях интеграции с народной музыкальной культурой, обработки и переосмысления фольклорных мотивов и стилевых черт. И действительно, на почве собирания, творческого освоения и углубленного изучения армянского музыкального фольклора армянской профессиональной музыкальной культуре удалось добиться значительных результатов. Здесь особенно показательно появление таких фигур, стоявших у истоков армянской профессиональной музыкальной культуры, как Т. Чухаджян, Х. Кара-Мурза, М. Екмальян, Н. Тигранян, А. Тигранян. Стоит подчеркнуть, что усилиями выдающихся деятелей армянской музыкальной культуры, стоявших у истоков профессионального композиторского творчества в армянской музыке, происходило не только *освоение* богатого музыкально-фольклорного наследия армянского народа, но и его творческое *переосмысление* и даже *преодоление*, без чего было бы невозможно формирование национального стиля профессиональной музыки Армении.

Начавшись еще задолго до Октябрьской революции и обретения Арменией собственной государственности в качестве союзной республики Советского Союза, эти позитивные, культуросозидательные процессы в армянской музыкальной культуре продолжились и в советское время, что привело к формированию мощной композиторской школы армянской советской музыки, почти сразу выделившейся своим уровнем и творческими достижениями на фоне всей многонациональной советской музыки и особенно в сравнении с профессиональными достижениями большинства национальных республик СССР (даже такими развитыми в музыкальном отношении, как Украина и Грузия).

Положение армянской музыки в русле советской многонациональной музыки было также противоречивым: с одной стороны, армянский национальный стиль демонстрировал один из самых ярких национальных стилей Советского Востока; с другой стороны, этот же стиль рассматривался

как производный от музыки условного «Русского Востока», стиля, сформировавшегося в недрах «Могучей кучки»; с третьей стороны, традиции культовой и профессиональной музыки Армении постоянно обращали ее лицом к Западной Европе (к европейским жанровым и стилевым формам, к достижениям западноевропейской эстетики и музыкальной техники).

Третья составляющая – с началом советской политики «железного занавеса» – довольно быстро отпала, – с тем, чтобы снова заявить о себе только в период «оттепели». Армянская советская музыка была провозглашена передовым отрядом национальной советской музыки, особенно музыки восточной, став «визитной карточкой» Советского Востока. Однако и генетическая связь с русской классической музыкальной традицией не была забыта. Классиком и основоположником армянской советской музыки был провозглашен А.А. Спендиаров (Спендиарян), бывший талантливым учеником Н.А. Римского-Корсакова и считавший себя последовательным продолжателем петербургской школы «кучкистов». Одновременно его творчество, преемственное по отношению к наследию «Могучей кучки», было представлено как «эталон национального стиля». Так, была найдена органическая связь между русской музыкой и музыкой национальных республик, а вместе с тем и всего многонационального Советского Союза, которая в данном случае объяснялась, к тому же, и генетически (русская музыка, таким образом, стояла у истоков всех основных национальных стилей советской музыки, сплачивая в интернациональное целое).

После смерти А. Спендиарова место классика армянской советской музыки и эталона национального стиля в музыке недолго оставалось незанятым. На это место стремительно выдвинулся А.И. Хачатурян, талант которого вырос на иной национально-культурной почве. Выходец из Тифлиса, Хачатурян впитал интонации звуковой среды восточного многонационального города, конгломерат национальных музыкальных стилей Закавказья и Кавказа в целом. Хачатуряновский образ армянского национального стиля в такой же мере являлся и воплощением советского многонационального и интернационального стиля, и в этом своем противоречивом качестве он произвел ошеломляющее впечатление на слушателей не только Советского Союза, но и всего мира. Усвоив традиции русской музыки XX века – через творческие контакты со своими великими современниками – Н.Я. Мясковским, С.С. Прокофьевым, Д.Д. Шостаковичем, Хачатурян – больше чем другие советские композиторы – претендовал на то, чтобы создать в рамках своего творчества *универсальный стиль советской музыки* – одновременно национальный и интернациональный.

В рамках советской музыки в целом, в соответствии с общеизвестными установками тоталитарной культуры, сформулированными Сталиным, армянская (и любая иная национальная) музыка СССР должна была одновременно представлять советскую музыку как «национальную по форме» и «социалистическую по содержанию», что неизбежно порождало

сначала зависимость национального стиля музыки от политической идеологии, а затем и углубляющееся противоречие между идеологией и искусством, особенно остро выразившееся в музыке. Помимо этого, проблема национального стиля в подобной концепции искусства постоянно сталкивалась с проблемой стиля интернационального, общесоветского.

Из этого противоречия, поначалу не очень заметного, в течение десятилетий советской власти развился кризис армянской культурной идентичности и национального стиля в армянской музыкальной культуре, что окончательно обозначилось, во всем драматизме, к 1948 году, ко времени принятия печально знаменитого Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”». Это постановление оказалось настолько резким и несправедливым, в том числе и по отношению к проблемам советских национальных стилей, что его в скором времени (уже после XX съезда партии) пришлось дезавуировать.

В период «оттепели» (почти сразу после смерти Сталина, но особенно заметно – после XX съезда) советская культура становится более открытой; усиливается интерес к западной культуре (в том числе культуре музыкальной), долгие годы оставшейся дискредитированной, если не вовсе запрещенной – как носительница буржуазно-модернистских начал. Армянская культура – одна из первых в Советском Союзе – вступила в диалог с различными национальными стилями музыки – западноевропейскими, латиноамериканскими, джазовыми и т.п. В кругозор армянских композиторов входит стилевой плюрализм; возникают принципиально новые процессы – стилевой конвергенции и полистилистики. Армянские композиторы, одни из первых в СССР, осваивают наследие нововенской школы – додекафонию, серийную технику. В условиях нарастающего стилевого плюрализма проблема национального стиля армянской музыки вновь вступила в полосу кризиса.

В постсоветский период своего развития армянская музыкальная культура, освободившись от идеологической заданности советского времени, столкнулась с новыми проблемами национально-культурной идентичности – на сей раз в контексте глобализации. Сохранение национального стиля в этом контексте означало в известном смысле сопротивление глобализационным тенденциям и отстаивание армянской культурной идентичности.

Выработавшийся на протяжении XX в. большой творческий потенциал армянской музыкальной культуры и ее известность в мире позволили ей противостоять процессам культурно-стилевой унификации и стандартизации, широко распространившимся в мире, в значительной мере сохранив положение армянской музыкальной культуры как имеющей художественно-эстетическую уникальность и мировое значение.

Сказанное делает проблему эволюции национального стиля армянской музыкальной культуры актуальной и значимой.

*Источниками* для данной диссертационной работы послужили ключевые тексты произведений армянских композиторов, повлиявших на становление и развитие национального стиля армянской музыки – Т.

Чухаджяна, Комитаса, А. Тиграняна, Р. Меликяна, А. Спендиарова, А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, Э. Оганесяна, Л. Сарьяна, А. Арутюняна, Э. Мирзояна, А. Тертеряна, Т. Мансуряна и др., а также принципиальные интерпретации этих текстов музыковедами и музыкальными критиками, способствовавшими формированию концепции национального стиля армянской музыкальной культуры и его трансформации в XX веке.

Что касается *состояния научной разработанности* проблемы, то следует отметить, что наряду с многочисленными экскурсами в проблематику национального стиля, в основном принадлежащими музыкальной критике и публицистике, существует ряд значительных научных исследований по проблематике национального стиля. Среди исследований конкретных национальных стилей музыки наиболее широко представлены работы, посвященные культурной идентичности русской музыки, а из национальных культур бывшего СССР – армянской музыки.

Причины последнего явления во многом раскрыл акад. Б.В. Асафьев. Во второй книге своего труда «Музыкальная форма как процесс», посвященной интонации, он писал, что на Кавказе и в Закавказье интонационные пласты сплелись в сложный клубок, что исследовательская мысль должна проникнуть в истоки и разветвления музыкально-интонационного развития. Сказанное Б. Асафьевым относится и к музыкальной культуре Армении, представляющей собой, может быть, особенно сложный и запутанный музыкально-стилевой «клубок», восходящий к древнейшим пластам архаической музыкальной культуры Месопотамии и Средиземноморья. Между тем, распутывание этого «клубка» по-настоящему только начинается.

Важными шагами по пути осмысления национального стиля армянской музыки стали коллективные труды: «Музыка Советской Армении» (М., 1960); «Музыка республик Закавказья» (Тбилиси, 1975); «Музыкальная культура Армянской ССР» (М., 1985); книга Н.Г. Шахназаровой «Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения)» (М., 2007); исследования С. Саркисян «Вопросы современной армянской музыки. 60-е годы» (Ереван, 1983) и «Армянская музыка в контексте XX века» (М., 2002).

Проблематика диалога музыкальных культур и их национального своеобразия поднималась и активно разрабатывалась в СССР в 1970-е годы. Были изданы коллективные научные труды: «Музыкальные культуры народов: Традиции и современность» (М., 1973); «Интернациональное и национальное в искусстве» (М., 1974); «Социалистическая музыкальная культура: Традиции, проблемы, перспективы» (М., 1974); «Октябрь и музыка» (М., 1977). Особый интерес в этом плане вызывают статьи В. Конен, Г. Орджоникидзе и Н. Шахназаровой.

### **Цель и задачи исследования**

**Цель** – показать эволюцию национального стиля в армянской музыкальной культуре.

### **Задачи исследования:**

- представить национальный стиль в музыке как исторически развивающееся художественно-эстетическое явление;
- показать культурно-исторические факторы, влияющие на динамику национального стиля в музыке (в том числе в армянской музыкальной культуре);
- раскрыть культурные механизмы эволюции и функционирования национального музыкального стиля в Армении (включая такие формы, как кризис национального стиля, конвергенция стилей и полистилистика);
- осмыслить исторически меняющуюся культурную семантику национального стиля в армянской профессиональной музыке и социокультурные закономерности стилевых метаморфоз;
- понять (на примере армянской музыки) феномен национального стиля как особый семиотический механизм культуры, позволяющий в меняющихся культурно-исторических условиях различным образом моделировать национально-культурную идентичность средствами искусства (музыки).

### **Объект и предмет исследования**

**Объект** – армянская профессиональная музыка XX – начала XXI вв. и ее интерпретации в критике и музыковедческих исследованиях.

**Предмет** – национальный стиль армянской профессиональной музыки как форма культурной идентичности.

8

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

- Национальный стиль в искусстве представляет собой форму выражения национально-культурной идентичности. В зависимости от меняющегося культурно-исторического контекста происходит эволюция национального стиля в искусстве. В процессе эволюции национального стиля происходит трансформация критериев культурной идентичности, системы ценностей, включенных в систему установок национального стиля, их иерархия, изменяется культурная семантика и символика, выступающие в каждом конкретном случае как средства художественно-эстетической идентификации национального самосознания на различных этапах становления и развития национальной культуры.
- Формирование национального стиля тесно связано с этногенезом культуры и ее менталитетом. Но в отличие от собственно этнокультурных процессов, развивающихся и изменяющихся крайне медленно, национальный стиль довольно динамичен и отражает взаимодействие различных факторов – как *интрахудожественных* (продиктованных имманентными закономерностями развития данного вида искусства, в том числе эволюцией художественной техники, выразительных возможностей искусства, трансформацией мировоззрения, эстетических представлений, языка искусства), так и *экстрахудожественных*, представляющих собой внешние



факторы воздействия на искусство (географические, политические, религиозные, технические и др.).

- Универсальность и динамичность армянского национального стиля музыки сложилась в эксклюзивных геополитических и культурно-исторических условиях. С одной стороны, армянская культура – одна из древнейших в мире – сохранила в своих недрах архаические пласты культурной семантики, лежащие в основании многих мировых культур, обладающих длительной историей. С другой стороны, занимая пограничное положение между многочисленными цивилизациями древности и средневековья, относящимися к Западу и к Востоку, армянская музыкальная культура впитала в себя интонации как восточной, так и западной музыки. Это сделало армянскую музыку и художественную культуру в целом «всемирно отзывчивой», открытой разным влияниям, но в то же время устойчивой в плане собственной культурной идентичности.

- Длительное время армянская культура, будучи лишена своей государственности, развивалась почти исключительно в русле народной, фольклорной традиции. Армянская музыка начала проникаться импульсами индивидуального творчества и композиторского профессионализма лишь в середине XIX в. И каждый раз становилась перед выбором: между Востоком и Западом, между Европой и Россией, в русле советской, интернациональной тенденции или в качестве национально-культурной автономии. Противоречивые тенденции, сталкивавшиеся внутри армянской музыкальной культуры и нередко конфронтировавшие между собой, приводили к тому, что в истории армянской музыкальной культуры складывались различные, нередко альтернативные эталоны классики национального стиля (Т. Чухаджян; Комитас; А. Тигранян, А. Спендиаров; А. Хачатурян; А. Бабаджанян; А. Арутюнян; А. Тертерян и др.).

- В формировании и развитии национального стиля армянская музыка переживала периоды подъема и спада, а в наиболее трудных случаях – и кризиса. Наиболее острая фаза кризиса национального стиля в армянской музыкальной культуре совпала с кризисом советской музыкальной культуры, который пришелся на 40-е годы XX в., что выразилось в печально знаменитом постановлении ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели – армянского композитора, отрешившегося от национального стиля и даже собственной национальной принадлежности – ради достижения целей политических. С этим кризисом была связана и оскорбительно-резкая критика творчества классика армянской музыки А. Хачатуряна и судьба сломленного сталинскими репрессиями талантливого композитора А. Шишяна, оставшегося неизвестным даже в своей республике.

- Из кризиса армянская музыкальная культура вышла раньше и безболезненнее, нежели другие национальные культуры СССР, что было связано не только с расцветом целого созвездия талантов, но и с мудрым руководством Союза армянских композиторов (Э. Мирзоян). Рано вступив в диалог культур – прежде всего с наследием западноевропейской культуры XX в., армянская музыка активно осуществляла синтез различных

национально-культурных традиций: предпринимала конвергенцию стилей, инициировала полистилистику. Не порывая с национальными истоками своего искусства, развивая культурные связи с Россией, Европой и всем миром, армянская музыкальная культура даже в условиях наступающей глобализации сумела сохранить, в своих лучших достижениях, единство национального и всемирного.

- Рассмотренный в историческом контексте национальной культуры феномен национального стиля предстает как сложно организованный семиотический механизм, средствами искусства регулирующий процессы и результаты культурной идентификации. Отсюда проистекает внутренняя изменчивость национально-культурных стереотипов и эталонов национального стиля, поскольку освоение инокультурного материала приводит к его творческому включению в парадигму национального стиля и эволюции последнего в различных направлениях мировой культуры.

**Теоретико-методологической основой исследования** является широко понимаемая семиотика культуры и искусства, к числу основоположников которой мы относим Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, а применительно к музыке Б.М. Гаспарова; из зарубежных авторов – У. Эко и Р. Барта. Будучи приложена к национальной музыкальной культуре, истории музыки, музыкальной стилистике, семиотика культуры и искусства позволяет осмыслить феномен национального музыкального стиля в его функциональной динамике, в его взаимодействии с различными культурно-историческими, политико-идеологическими и эстетическими контекстами. Большое методологическое значение для диссертации имели фундаментальные труды А.Ф. Лосева по теории стиля, акад. Б.В. Асафьева по теории интонации, во многом предвосхитившие семиотический подход к изучению музыкальной культуры и национальных музыкальных стилей. Особое место в связи с нашей проблематикой занимает труд Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», в свете которой и национальный стиль в музыке, являющийся разновидностью музыкальной формы (исключительной по своей сложности), представляет собой *процесс*.

Среди теоретических работ, посвященных общекультурологической, эстетической и теоретико-музыкальной проблематике стиля, следует упомянуть давнюю книгу И.И. Иоффе «Культура и стиль» (Л., 1927), недавно переизданную; работы К.А. Кузнецова «Введение в историю музыки» (М.; Пг., 1923) и «Стиль в музыке» (Музыкальное образование. 1930. № 4 – 5). Среди современных исследований отметим монографию Е.Н. Устюговой «Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля» (СПб., 2003); книгу С.С. Скробкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973); монографическое исследование М.К. Михайлова «Стиль в музыке» (Л., 1981) и его же книгу «Этюды о стиле в музыке» (Л., 1990). Важные теоретико-методологические проблемы стиля в культуре, в том числе культуре музыкальной, поднимаются в трудах А.В. Михайлова.

Следует также выделить работы В.В. Медушевского, посвященные обоснованию семиотической природы музыкального стиля, Е.В. Назайкинского по типологии и атрибуции музыкальных стилей, исследования М.Г. Арановского по стилевому анализу музыкального текста, Л.О. Акопяна – по анализу глубинной структуры музыкального текста.

Интересный материал для методологии изучения музыкальных стилей как феномена культуры дают и другие, коллективные и индивидуальные труды, учтенные в нашей диссертации. Важными для проблематики настоящего диссертационного исследования являются культурологические работы И.В. Кондакова, посвященные интерпретации музыкального стиля в широком культурно-историческом, идейно-эстетическом и политическом контексте эпохи. Культурно-политические механизмы, определившие динамику музыкальных стилей в истории отечественной музыки XX в. глубоко исследованы в книге Е.С. Власовой «1948 год в советской музыке» (М., 2010); особенно полезной оказалась она при осмыслении кризисных процессов стилеобразования в советской музыке послевоенного времени.

Достижения современного искусствоведения и музыкальной культурологии в области осмысления и анализа национального стиля в музыке; в частности, национального стиля в армянской музыкальной культуре XX в. впечатляют. Однако для большей части исследований в этой области характерны представления о национальном стиле как о чем-то монолитном, константном, раз и навсегда заданном национальным менталитетом, историей национальной культуры. Крайне редко исследователи касаются проблем взаимодействия и взаимопроникновения национальных стилей разных музыкальных культур, их диалога и синтеза. Наконец, остается неопределенным социокультурный статус национального стиля искусства (в том числе – музыки), изменяющийся в зависимости от культурно-исторического контекста эпохи. Это предопределило направленность настоящей диссертации на решение поставленных проблем.

### **Научная новизна**

В диссертации впервые национальный стиль в музыке представлен, во-первых, как исторически становящееся и развивающееся явление, зависящее от культурно-исторического контекста, социокультурной политики государства, национальных стилей музыки смежных культур, характера диалога культур, происходящего в рамках той или иной культурно-исторической эпохи. Во-вторых, национальный музыкальный стиль интерпретирован как метаязык национальной культуры, а национальный стиль армянской музыкальной культуры – как метаязык армянской культуры. Наконец, в-третьих, национальный стиль армянской музыки рассмотрен в культурологическом плане – с точки зрения этногенеза и менталитета армянской культуры, ее геополитического положения между Западом и Востоком.

В диссертации показано, почему национальный стиль в армянской культуре и, в частности, в армянской музыкальной культуре обладает особой репрезентативностью именно как стиль. Межкультурные коммуникации, в которые исторически была включена армянская культура, в том числе культура музыкальная, нередко носили негативный характер и были связаны, с одной стороны, с культурной агрессией, подчинением инокультурным началам, навязываемым армянскому народу его завоевателями; с другой, представляли собой борьбу за сохранение и углубление национальной самобытности в условиях, крайне неблагоприятных для этого. Поэтому становление и развитие национального стиля для культуры Армении было равносильно выживанию нации.

На примере армянской музыкальной культуры в диссертации продемонстрированы типологические варианты национального музыкального стиля; показаны процессы кристаллизации и размывания национального стиля; периоды подъема в формировании национального стиля и спада в его развитии; изучены кризисные явления в истории национального стиля в армянской музыке; типологически различные культурные контексты, способствующие или мешающие становлению и формированию национального стиля в музыке.

Впервые национальный стиль в музыке исследуется с точки зрения поиска форм национально-культурной идентичности в меняющемся культурно-историческом контексте. Далее, национальный музыкальный стиль трактуется с семиотической точки зрения – как особая семиотическая система, обладающая своей культурно-исторической семантикой, которая служит выражению национально-культурной идентичности в меняющемся мире и в процессах межкультурных коммуникаций.

Национальный стиль профессиональной армянской музыки нами исследуется как феномен, развивающийся на перекрестке культур: в диалоге с русской и западноевропейской музыкой, с музыкой других народов Закавказья, во взаимодействии с национальными традициями армянской народной и церковной музыки. Национальный музыкальный стиль Армении в последнюю треть XX и в начале XXI в. изучается в аспекте конвергенции стилей и полистилистики, в контексте современной глобализации и как становящийся феномен мировой культуры.

### **Теоретическая и практическая значимость**

Теоретическая и практическая значимость настоящего исследования состоит в том, что изучение исторической эволюции национального стиля в армянской музыке позволяет проследить, в каких формах и с помощью каких культурных механизмов на разных этапах культурной истории искусство, обращаясь к собственным, художественно-эстетическим средствам, осуществляет регуляцию процессов национально-культурной идентификации. Материалы диссертации могут быть использованы при проведении различных музыковедческих курсов – в консерваториях,

музыкально-педагогических вузов, при создании учебников и учебных пособий по истории армянской музыкальной культуры, советской культуры, музыкальной культурологии, истории отечественной музыки.

### Апробация

Материалы диссертации докладывались автором на многих международных, республиканских и межвузовских конференциях – в России и Армении. Среди них:

– Международная научная конференция «Глобализация и локальная культура» (Москва: РГГУ, 2002; доклад «Современная армянская художественная культура – ценностные ориентиры в условиях глобализации»);

– Республиканская конференция «Классики армянской музыки XX века» (Гюмри, 2005; доклад «Эволюция национального стиля в армянской музыке XX в.»);

– Международная научная конференция, посвященная 1600-летию создания армянской письменности (Ереван, 2005);

– Международная научная конференция «Композитор и фольклор» (Ереван, 2005);

– Всероссийская научная конференция «Визуальные стратегии в искусстве: теории и практики» (Москва: РГГУ, 2006; доклад «Визуальные практики в творчестве армянских композиторов»);

– Республиканская конференция «Историко-культурное наследие Ширака» (Гюмри, 2006; доклад «Из армянской музыкально-эстетической мысли второй половины XX в.»);

– Республиканская научная конференция, посвященная 75-летию со дня рождения Арно Бабаджаняна (Ереван, 2006);

– Республиканская конференция «Армянское профессиональное музыкальное искусство и Гюмри» (Гюмри, 2007; доклад «У истоков профессиональной музыки и театра в Гюмри»);

– Международная конференция, посвященная 15-летию освобождения города Шуши (Степанакерт, 2007);

– четыре международных научные конференции «Диалог культур» (Гюмри, 2008, 2009, 2010, 2010), организованные и проведенные диссертантом, и др.

По теме диссертации опубликовано два десятка статей, тезисов докладов и др. научных работ, общим объемом свыше 12 а.л., в том числе статья в издании, рекомендованном ВАК РФ – рецензируемом журнале «Вестник РГГУ» (серия «культурология; искусствоведение»).

Идеи и материалы диссертации нашли отражение в педагогической практике (чтение лекций по курсу истории армянской музыкальной культуры XX в., истории армянской музыкально-эстетической мысли, по проблематике диалога культур в истории армянской и мировой музыки), а также в научно-организационной деятельности автора на посту руководителя Гюмрийского филиала Ереванской консерватории имени Комитаса.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

### Структура диссертационного исследования

Диссертация состоит из Введения, 3-х глав (7 параграфов), Заключения и Списка источников и литературы, что определяется целью и задачами исследования и соответствует историческому подходу к изучению поставленной проблемы. *1 глава* – Менталитет армянской культуры и генезис национального музыкального стиля; *2 глава* – Развитие национального стиля в армянской музыке XX века; *3 глава* – Проблемы культурной идентичности в армянской музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI веков.

Во Введении определены актуальность и степень разработанности темы исследования, поставлена научная проблема, сформулированы цель и задачи, объект и предмет исследования, обозначены методологические принципы диссертации и основные положения, выносимые на защиту, обоснована ее научная новизна, теоретическое и практическое значение.

*1 глава* диссертации – «Менталитет армянской культуры и генезис национального музыкального стиля» – носит по преимуществу теоретический характер. В параграфе 1.1. – «Национальный стиль музыки как метаязык культуры» речь идет о наиболее общих представлениях национального стиля, выработанных современной гуманитарной наукой, как о форме культурной идентичности.

Национальный стиль (включая национальный стиль в музыке), представляет собой особую семиотическую систему, являющуюся метаязыком национальной культуры, понимаемым всеми ее носителями. Всеобщность и смысловая универсальность национального стиля, представляющиеся обыденному сознанию как бы само собою разумеющимися и не требующими специального анализа, представляют собой довольно сложную проблему, с точки зрения семиотики искусства. Собственно, всеобщность и универсальность национального музыкального стиля и делает его для огромной массы слушателей – подготовленных и неподготовленных – своего рода метаязыком национальной культуры как целого.

Ведущими компонентами национального стиля являются значимые в смысловом отношении, системообразующие этнокультурные факторы – национальный менталитет, культурные традиции и стереотипы, их исторические трансформации, культурно-исторический контекст формирования и развития данной культуры, результаты межкультурных взаимодействий со смежными или авторитетными культурами, входящими в кругозор данной культуры.

Среди этих факторов есть такие, которые остаются неизменными или меняющимися крайне медленно и незаметно: менталитет, культурные

традиции и этностереотипы и др. В музыке такими компонентами национального стиля являются ладовые особенности традиционной национальной музыки, традиционные ритмы – обрядовые, танцевальные, песенные, интонационный фонд нации, тесно связанный с речевыми практиками национального языка, тембровые константы, во многом определенные принятыми в данном регионе музыкальными инструментами. Именно эти составляющие формируют ядро национального стиля в искусстве (в том числе в музыке); они образуют константный набор признаков национального стиля, делающий его узнаваемым как для носителей данной культуры, так и для «посторонних наблюдателей (зрителей, слушателей и т.п.), идентифицирующих национальный стиль искусства как «чужой» – по отношению к собственной национально-культурной специфике – и условно определяющий его культурную принадлежность (например, как стиль «восточный» или «европейский», «латиноамериканский», «афроамериканский» и т.д.). Все эти константные составляющие стилиевой парадигмы выражают *центростремительные* тенденции национального стиля в каждой определенной культуре.

Однако другие компоненты национального стиля, в основном приходящие в стилиевую парадигму «со стороны», из контекста смежных или отдаленных культур, оказываются динамичными, постоянно и непредсказуемо изменчивыми, и, самое важное, воплощающими *центробежные* тенденции национального стиля, что, в конечном счете, и обуславливает смысловые, функциональные и исторические трансформации национального стиля в истории каждой культуры. Без действия этих «внешних» факторов национальный стиль прекратил бы развитие и утратил жизненность, волевою целеустремленностью, продуктивностью, погрузившись в стилиевую стагнацию и застой, т.е. неизбежно деградировал в общемировом культурном контексте. С этим связаны процессы кризиса национальной идентичности в искусстве, периодически возникающие в истории культуры, и, наконец, даже гибель национальной культуры, либо растворяющейся в национальных стилях смежных культур, либо подчиняющейся культурной аннексии культур-захватчиков, либо тонущей в стихии национальной бесстильности, глобальной уравнительности и унифицированности.

В конечном счете, становление и развитие каждого национального стиля происходит в процессе противоборства центростремительных и центробежных тенденций, из которых первые отвечают за стилиевые константы национальной культуры, а вторые – за стилиевую динамику. Национальный стиль в музыке представляет собой многоуровневую систему, в которой находят взаимное соответствие разные индивидуальные, групповые и общекультурные идентичности, объединенные между собой национально-культурной стилиевой доминантой.

Глубокая содержательность стилиевых характеристик искусства во многом определяется тем, что стилиевая парадигма творчества никогда не исчерпывается чисто формальными характеристиками художественных произведений, характеризуемых со стилиевой точки зрения. Сказанное,

безусловно, относится и к музыкально-стилевым представлениям. Как справедливо отмечал В. Медушевский, музыкальный стиль – интонируемое мирозерцание. Это лирический субъект, перешагнувший рамки одного произведения, реализовавший себя в разных фабулах и определившийся по отношению к миру в целом.

Национальный стиль – это тоже «интонируемое мирозерцание», только трактуемое в масштабах «музыкально-интонационного словаря» (Б. Асафьев). Так, например, Б.В. Асафьев усматривал в явлении *стиля* – с одной стороны, «интонационно-выразительное постоянство», а, с другой, – происходящий, под воздействием общественного сознания, «интонационный отбор», который, собственно, и становится «обнаружением *стиля*». В значительной мере это относится как раз к национальному стилю музыки, но не к явлениям политико-идеологического порядка.

В монографии «Стиль в музыке» М.К. Михайлов, обобщая свои наблюдения за советской музыкой, подчеркивает, что ее «многостильность» (выражение, кстати, намного более удачное, нежели широко распространенное в 1970-е – 80-е годы в советской гуманитарной науке выражение «стилевое многообразие») проявляется на трех основных уровнях: индивидуальном, стиле направления и национальных стилиевых систем. Термин «многостильность» означает, что музыка характеризуется одновременно несколькими уровнями стилиевой идентичности – индивидуальным, коллективным и национальным, причем ни один из названных уровней не исключает другие уровни, и каждое отдельное произведение оказывается включенным во все три уровня культурной идентичности – индивидуальный, групповой и национальный.

Рассматривая как наиболее высокий уровень идентичности – уровень национального стиля, М. Михайлов не может объяснить, что же интегрирует многонациональную советскую музыку в одно смысловое целое. М. Михайлов констатирует, что в основе этого многоголосия лежит некое единство, целостность не стилиевого порядка, а идейно-мировоззренческого. Ее составляет глубочайший «подпочвенный пласт», обобщенный категорией метода социалистического реализма (!).

Отдавая дань своему времени, Михайлов явно противоречит логике своего исследования: целостность нестилевого порядка никак не может соединить стилиевое многоголосие, а соцреализм в музыке, если он и существовал когда-то, отнюдь не составляет «глубочайшего подпочвенного пласта», но, скорее, является идеологической «надстройкой» над музыкальным материалом. И в самом деле, с концом коммунистической идеологии политическое «сверхъединство советской музыки» распалось на национальные стили и сохранило лишь историческое значение.

Однако и национальный музыкальный стиль не является чем-то раз и навсегда заданным, сложившимся, окончательным. Национальный музыкальный стиль, писал М. Михайлов в книге, вышедшей посмертно, есть форма выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для



определенной национальной культуры. Однако это общее рассуждение требует ряда существенных оговорок. Это связано с тем, что порождающие это музыкально-образное содержание внемузыкальные предпосылки находятся «в состоянии непрерывного развития и изменения вместе с общественно-историческим развитием самой нации (народности). Это означает, что само идейно-образное содержание, образующее в конечном счете феномен национального стиля в музыке, находится в состоянии непрерывного развития, а потому в принципе не может быть определено внеисторично, как жесткая, константная система принципов и свойств.

Во *втором параграфе* первой главы – **«Национальный стиль армянской музыки: общие особенности»** – автор на материале истории музыкально-эстетической мысли Армении (в частности, таких ее выдающихся представителей, как А.А. Адамян и Х.С. Кушнарев) показывает трудности, с которыми сталкивались искусствоведы, осмысляя феномен национального стиля армянской музыкальной культуры XX в.

Армянским эстетикам удалось показать исключительное своеобразие армянской музыки на широком культурном фоне – художественной культуры (и, в частности, музыки) Востока вообще, музыкальных культур Кавказа и Передней Азии в целом и в отдельности; музыки в контексте других видов искусств – литературы, архитектуры, изобразительного искусства, театра; в исторической динамике разных культурных эпох – от родового и рабовладельческого общества до советского периода.

17 Анализ ладово-интонационного своеобразия армянской монодической музыки, всесторонне раскрыл общий *интонационный фонд* армянской музыкальной культуры – как народной, так и композиторской, во многом объясняющий национальное своеобразие армянского музыкального искусства – в контексте музыки других народов Советского Союза. Однако включенность армянской музыкальной культуры в советскую невольно приводил исследователей к идейно-художественной унификации советской музыкальной культуры и размыванию критериев национально-культурной идентичности армянской музыки. Бедность выводов, к которым пришли – каждый по-своему – А.А. Адамян и Х.С. Кушнарев в отношении армянской музыки XX в., свидетельствует о том, что проблемы становления и развития национального стиля в армянской музыке довольно сложны для осмысления и не терпят облегченных, схематичных, идеологизированных решений.

*II глава* диссертации – **«Развитие национального стиля в армянской музыке первой половины XX века»** – дает представление о динамике национального стиля армянской музыки в первой половине прошлого столетия. В параграфе 2.1. **Армянская музыка в поисках культурной идентичности (конец XIX – начало XX вв.)** демонстрируются различные пути обретения армянской профессиональной музыкой своей национально-культурной идентичности.

Историческая опера Т. Чухаджяна «Аршак Второй» (1868), фактически до сих пор считающаяся первой армянской оперой, была армянской лишь по

тематике и сюжету, по своему словесно-литературному оформлению, но не была таковой по музыкальному языку. По музыке эта опера, как и другие музыкально-театральные произведения Т. Чухаджяна, находилась целиком в русле традиций итальянской школы, без каких-либо попыток перенести принципы многоголосного письма на подлинно национальный армянский мелос.

Это объясняется целым комплексом причин. Во-первых, Т. Чухаджян жил в Константинополе, вдали от родины и в отрыве от живых национальных традиций армянской музыки; во-вторых, он получил образование в Италии, восприняв опыт итальянской оперной классики; в-третьих, будучи организатором первых музыкально-театральных трупп, он вместе с возглавлявшимися им коллективами с успехом выступал перед этнически неоднородной аудиторией городов Ближнего Востока, Балкан, Египта, для которой интонационная среда армянской музыкальной культуры была мало знакома. В-четвертых, и это не менее важно, Чухаджян был одним из первых музыкантов на Ближнем Востоке, «выступавшим убежденным поборником приобщения восточной музыки к опыту и традициям европейской музыкальной классики, овладевшим композиторской профессиональной техникой, сложными жанрами камерной, симфонической и оперной музыки.

Обстоятельства создания первой армянской оперы привели Т. Чухаджяна к противоречивым результатам: соединение национального сюжета, обращенного к героическому прошлому армянского народа, с интернациональным языком европейской профессиональной музыки привело к рождению стилевого симбиоза, с одной стороны, не отличавшегося художественно-эстетической долговечностью, а, с другой стороны, способствовавшего быстрому распространению и широкой популярности среди населения Западной Армении патриотических образов и идей армянской истории в музыкальной форме стилизованной европейской классики.

По существу, композиторы константинопольской школы, во главе с Т. Чухаджяном, всем своим творчеством способствовали не столько становлению национального стиля армянской музыки, сколько способствовали включению армянской музыкальной культуры в культуру музыкальной Европы, т.е. представляли собой процесс интернационализации армянской музыки и ее европейской интеграции. В этом отношении европеизация армянской музыкальной культуры начиналась сходным образом с европеизацией венгерской музыки в творчестве Ф. Листа. Как и Лист, Т. Чухаджян и другие композиторы константинопольской школы подходили к армянской музыке *извне*, с позиций европейского музыкального профессионализма, как к материалу для дальнейшей обработки.

Другой путь становления армянской музыкальной культуры намечал основоположник армянской профессиональной музыки *Комитас (Согомон Согомонян)*. Комитас стремился обосновать исключительное своеобразие армянской национальной музыки и максимально абстрагировался от

музыкально-культурного контекста возникновения и развития армянской музыки (а в этом контексте есть и восточные ладовые компоненты, и раннехристианские, европейские традиции, оказавшиеся на разных этапах истории армянской музыки влиятельными). Подчеркивая христианский характер исконно армянской церковной музыки, Комитас тем самым утверждал ее глубинный, хотя и совершенно своеобразный *европеизм*.

Для Комитаса более актуальным, нежели выяснение культурно-исторического генезиса армянской культуры (музыки в том числе) было *национальное самосознание* армянского народа, понимание им своей самобытности и исторического предназначения. Доказывая органическое родство между народной и церковной музыкой Армении, Комитас не только реабилитировал, в глазах верующих, светскую народную музыку, но и убедительно доказывал национальное происхождение армянской церковной музыки, которую одни теоретики бездоказательно объясняли решающим воздействием Византии, а другие – столь же безапелляционно – объявляли результатом влияния арабо-иранской профессиональной музыки.

В представлении Комитаса, национальный стиль начинается с мелодии (включая ее ладовые и ритмические характеристики), продолжается в гармонии и полифонии (образующих звучащую вертикаль) и завершается в тембре, куда включаются такие параметры, как «национальная манера пения» и самобытные национальные музыкальные инструменты,

Исследуя ладовую природу армянской музыки, Комитас, с одной стороны, критиковал представления тех музыкантов, которые преувеличивали роль пентатоники и восточных ладов в происхождении армянской музыки, но и довольно скоро отказался от обсуждения проблемы восьмигласия в ладообразовании армянской музыки, первоначально его занимавшей, как и от осмысления взаимосвязи армянской церковной музыки с греческими церковными ладами (октавными звукорядами). Тем самым, и азиатский, и европейский исторические контексты формирования армянской музыки были отодвинуты в сторону как неактуальные для национального самосознания армян, для осмысления специфики армянской музыкальной культуры.

Отвергая перспективы межкультурного диалога с восточными культурами – воинствующими носителями панисламизма (и без того сыгравшими чрезмерную и во многом негативную роль в культурной истории Армении), Комитас усматривал на пути национально-культурного развития и самоутверждения Армении два вида межкультурных контактов, продуктивных для армянской культуры. Это *диалог с русской культурой*, исключаяющий какие-либо формы подчинения русской культуре или растворения в ней, и *диалог с западноевропейской культурой*, также предполагающий духовную независимость армянской культуры и ее обогащение за счет приобщения к «возвышенным и желанным» для нее «европейским гуманитарным идеям».

На первом плане ближайшей культурной истории Армении у Комитаса стоит самобытность и независимость армянской музыкальной культуры, ее

самоутверждение и самовозрастание. На втором плане оказывается диалог армянской культуры, развившейся и окрепшей в своем саморазвитии, – с культурой западноевропейской, еще во многом чуждой для Армении, но задающей новые ориентиры и формы для армянской культуры. И лишь на третьем плане возможен диалог армянской культуры с русской, в ходе которого должно произойти дальнейшее укрепление национального своеобразия армянской культуры и (в результате русской революции, которая, как надеется Комитас, приведет к национальной независимости Армении) ее восходящее развитие по национальному пути. Так, Комитасом формулируется своего рода *алгоритм культурно-исторического развития армянской культуры* в XX веке, в дальнейшем во многом подтвердившийся.

В следующем параграфе диссертации – 2.2. «**Становление национального стиля армянской профессиональной музыки (конец XIX – середина XX вв.)**» повествуется о создании А. Тиграняном оперы «Ануш», по существу являющейся настоящим истоком армянской национальной оперы и следующим шагом в формировании национального стиля армянской музыкальной культуры.

А. Тигранян, в отличие от Т. Чухчаджяна и других музыкантов Западной Армении, не получил серьезного, профессионального музыкального образования, и это, особенно поначалу, негативно сказывалось на его творчестве. Так, первая редакция оперы «Ануш» отличалась бедной и однообразной инструментовкой, страдала примитивной гармонией и упрощенным голосоведением; опере недоставало сквозного симфонического развития. Молодому композитору явно не хватало школы и творческого опыта, владения симфонической техникой.

Однако этот, своего рода «дилетантизм» А. Тиграняна, осваивавшего профессиональные навыки и критерии серьезной музыки самостоятельно, в течение всей своей творческой жизни, имел и свои достоинства. Во-первых, это глубокий, почти профессиональный интерес к армянской народной музыке, великолепное знание ашугских традиций и конкретных произведений армянского музыкального фольклора; во-вторых, исключительное ощущение и понимание основ национального стиля армянской музыки, проявляющегося в фиксации характерных интонаций, попевок, ладовых и ритмических оборотов армянского народного мелоса, характерного для народных песен и танцев, причетов и заплачек, пастушеских наигрышей и ашугских баяти. В-третьих, интерес к народной музыке, к непрофессиональному музыкальному творчеству и к профессиональному некомпозиторскому творчеству не только компенсировали А. Тиграняну его собственный недостаточный профессионализм, но и делали его творчество открытым к музыкальным явлениям, не укладывающимся в готовые, устоявшиеся представления о музыкальном профессионализме (европейском или русском), ко всему новому и необычному, с общепринятой точки зрения.

В этом отношении А. Тигранян был творчески более свободен от канонов профессионализма, по сравнению с многими его современниками – М.

Екмяляном, А. Тер-Гевондяном, окончившими – вслед за А. Спендиаровым – Петербургскую консерваторию, а также Г. Сюни, Р. Меликяном, учившимися в ней, а значит, в той или иной мере впитавшими сильные традиции русской композиторской школы Н. Римского-Корсакова и стереотипы «русского ориентализма». Поиски критериев национального стиля, осуществлявшиеся молодым А. Тиграняном, были ближе всего к исканиям, во многом еще любительским, Х. Кара-Мурзы и Н. Тиграняна (первого – в области хоровой музыки; второго – в обработках мугамных мелодий для фортепиано) а также, конечно, к высоко профессиональной деятельности Комитаса – композитора и фольклориста. Однако, если последние (включая отчасти и Комитаса) добивались близости к фольклору прямым использованием народных образцов, а также их обработкой и переложениями, то А. Тигранян использовал гораздо более редкий метод – «оживления» в фольклорный стиль, когда авторская музыка воспринимается «как народная» (что особенно ярко демонстрирует классический пример – опера «Ануш», которая, начиная с первых, еще весьма несовершенных исполнений, воспринималась слушателями как фольклор).

Решая актуальные для армянской культуры художественно-эстетические, музыкальные проблемы (поиски армянского национального оперного стиля), А. Тигранян поднимал насущные для традиционного общества нравственные, политические, религиозные проблемы. Может быть, впервые армянская опера становилась общественной трибуной (что уже давно происходило с итальянской, французской, немецкой и русской оперой). Если же говорить об инокультурных влияниях на оперу А. Тиграняна «Ануш», то это были русские оперные традиции, но не эпические – «кучкистов» (как, например, у А. Спендиарова), – Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, отчасти М. Балакирева, а лирические – А. Даргомыжского (прежде всего – «Русалка») и П. Чайковского («Черевички», «Евгений Онегин»), отличающиеся косвенным, авторски преломленным и творчески переосмысленным фольклоризмом. Подобный культурно-исторический контекст расширил представления о национальном стиле армянской музыки, не сводимому буквально к армянскому музыкальному фольклору.

Армянская национальная опера родилась в многонациональном контексте, на стыке разных музыкальных культур, вступивших в плодотворный творческий диалог – итальянской, русской и собственно армянской, с неизбежными вкраплениями иных восточных культур – прежде всего других культур Закавказья (а также персидской и турецкой, в опасном соседстве с которыми жила и развивалась культура Армении). Этой тенденцией было обусловлено и становление национального стиля армянской профессиональной музыки в целом.

Заключительный параграф второй главы – **2.3. Кризис национального стиля в советской музыке (середина XX в.)** посвящен трансформациям национального стиля армянской музыкальной культуры в послевоенное время, отмеченное чертами кризиса советской культуры в условиях позднего

сталинизма. Главной вехой этого периода стал выход в свет Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» (1948).

Постановление можно было понять как четко сформулированную устремленность сталинской культурной политики 1940-х гг. на создание *общего стиля советской музыки* с опорой на национально-русский стиль как фундамент интернационального единства. Поэтому в нем упоминаются не *национальные*, а *народные* мелодии (что следует понимать как обращение к фольклорным истокам); поэтому советская музыка в целом противопоставляется буржуазной музыке Запада, реализм – модернизму, народность – индивидуализму и формализму.

Сталинская концепция национального стиля в советской культуре, оформившаяся еще на рубеже 1920 – 30-х гг., предельно проста. Согласно сталинскому определению, любая культура в Советском Союзе, с одной стороны, по своему содержанию является *социалистической*, и в этом отношении все национальные культуры народов СССР должны быть унифицированы в качестве составляющих единой советской социалистической культуры; с другой стороны, каждая культура по своей форме – *национальна*, и в этом качестве обладает своей качественной (этнокультурной и национально-художественной) спецификой. Если исходить из того, что, с традиционной марксистской точки зрения, содержание первично, а форма вторична, что содержание определяет форму, а форма лишь соответствует содержанию, то культуры народов СССР были, в первую очередь, социалистическими и лишь во вторую – национальными.

22

Применительно к художественному стилю (в том числе в музыке) это означало, что национальные культуры, по мере своего исторического развития (по пути к социализму) должны демонстрировать прежде всего свое идейное единство, а уже затем – свои национальные различия. В музыке, как и в других искусствах, должен был формироваться *общий социалистический стиль* (стиль «социалистического реализма»), которому должен быть подчинен стиль национальный (как чисто стилистическое оформление идейно-политической концепции). Во всяком случае, приоритет социалистического стиля над национальным в каждой культуре должен был быть несомненным. Этим судьба национальных стилей советской музыки была предрешена.

Развитие национального стиля, как и любого стиля вообще, не бывает только поступательным – в положительном или отрицательном смысле. Как правило, такие процессы в культуре носят пульсирующий, волнообразный характер. Периоды подъема и расцвета того или иного явления (в данном случае национального стиля, как и других форм культурной идентичности) закономерно сменяются периодами спада, деградации, кризиса. Обычно те явления культуры, которые прошли периоды кризиса, выходят из состояния кризиса обновленными, преодолевшими кризисные черты. Это относится и к феномену национального стиля, в истории которого наблюдаются свои «приливы» и «отливы». Конец 1940 – начала 50-х гг. отмечен всесторонним кризисом национальных стилей советской музыкальной культуры.

Кризис армянского национального стиля, наблюдаемый в это время, имеет ряд причин общего характера, нуждающихся в культурно-историческом объяснении, исходящем из особенностей тоталитарной эпохи. В настоящем исследовании, наряду с обсуждением общих проблем этого кризиса, речь идет и о трех отдельных творческих судьбах, показательных для него. Одна из них – творчество великого национального художника мирового значения – *Арама Хачатуряна*, подвергшегося несправедливой разгромной критике и сломленного ею. Другая – деятельность художника среднего уровня дарования, но дальновидного политика, сумевшего построить свою карьеру в границах существующих социальных обстоятельств, – *Вано Мурадели (Ованеса Мурадяна)* выбравшего путь политической конъюнктуры и ради этого даже поменявший свою национальность, чтобы оказаться ближе к вождю. Третья судьба – человека талантливого, но раздавленного катастрофическими жизненными испытаниями, обрушившимися на него, и оказавшегося ничем не защищенным от роковых ударов, – *Азата Шишяна*, ставшего жертвой Большого террора. Сравнение между собой трех разных судеб, на наш взгляд, красноречиво характеризует кризис национального стиля в его различных непредсказуемых проявлениях.

**III глава** диссертации – «Проблемы культурной идентичности в армянской музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI веков» характеризует историческую динамику национального стиля армянской музыкальной культуры, наметившуюся с наступлением «оттепели» в СССР и усугубившуюся с распадом СССР и обретением Арменией политической независимости.

Первый параграф третьей главы – «Армянская музыка: диалог на перекрестке мировых культур» обозначает наметившуюся тенденцию развития национального стиля армянской музыки в условиях начавшейся политической и культурной конвергенции Востока и Запада, большей открытости Советского Союза и расширения межкультурного диалога.

Классик армянской, советской и мировой музыки Арам Хачатурян нередко заявлял, что он, «воспитанный и выросший на русской культуре», не перестает ощущать себя «истинным патриотом-армянином». Это явное противоречие не казалось ему неразрешимым. В письме к А.А. Гаямову от 3 июня 1945 г. (откуда взяты процитированные выше слова) композитор писал: «...Я жажду свое армянское вынести на большую дорогу. На этой большой дороге много русел, одно из больших русел – это русская музыка; вот мое, я хочу, чтоб присовокупилось к этому большому руслу, называемому русская музыка...». «Русская музыка», как мы видим, интерпретировалась Хачатуряном как социокультурное «русло» развития и распространения армянской музыки, т.е. как своеобразная «матрица», функционально и социально важное цивилизационное средство культурного процесса. Все эти мысли Хачатурян набросал вскоре после окончания Великой Отечественной войны, как известно, пронизанной русским патриотизмом.

Трактовка русской музыки и русской культуры в целом как «большой дороги» советского искусства была объективно актуальной и востребованной. Однако речь в данном случае должна идти не только о распространенной в советской культуре тенденции – гибком совмещении национальной специфики с традициями русской культуры, выступавшей в Советском Союзе (в силу присущей ей, по выражению Достоевского, «всемирной отзывчивости») – как средство межнационального общения среди культур народов СССР. Применительно к личности и творчеству А. Хачатуряна мы должны говорить о рождении нового *межкультурного синтеза*, и многие армянские композиторы – вслед за Хачатуряном продолжили свои поиски в этом направлении именно потому, что он открыл, вслед за М. Сарьяном, но применительно к музыке, свойство «*всемирной отзывчивости*» для армянской культуры (впоследствии, применительно к кино, это открытие упрочил С. Параджанов).

Возникновение интегрального неостиля свидетельствует о создании стилевого синтеза, в котором, наряду с данным национальным стилем, появляются стилевые черты других национальных стилей и, наконец, возникают признаки наднационального или интернационального искусства, которое идентифицируется не как армянское или, например, русское, а как, скорее, общесоветское.

Выходец именно из Тбилиси, А. Хачатурян услышал музыку Востока не только как армянскую, но и как синтез многих национальных культур Кавказа и Закавказья. На следующем этапе своего становления как композитора ему удалось достигнуть органического синтеза европейского и восточного, как до него никому другому. Однако значение эстетического переворота, произведенного Хачатуряном, не исчерпывается этим синтезом. Мы можем констатировать, что творчество Хачатуряна не только впитало в себя плодотворное влияние русской музыки XIX – XX вв. (что общепризнано), но и само оказало влияние на русскую музыку XX века.

Достаточно сказать, что знаменитый Вальс из музыки А. Хачатуряна к драме Лермонтова «Маскарад», апеллировавший, с одной стороны, к знаменитому «Вальсу-фантазии» М. Глинки, а, с другой, к веберовскому «Приглашению к танцу», послужил основой для множества вальсов XX века, символизирующих танцевальную стихию русского XIX в. (таковы вальсы С. Прокофьева – «Пушкинские вальсы», вальсы из оперы «Война и мир», из балета «Золушка», из кинофильма Лермонтов, позднее – вальсы Г. Свиридова, Е. Доги и т.п.). Таким образом, диалог русской и армянской музыки, начиная с творчества Хачатуряна, приобрел двухсторонний характер. Здесь можно назвать то влияние на русскую музыку, которое оказали впоследствии А. Арутюнян, А. Бабаджанян, М. Таривердиев, А. Долуханов, Д. Тухманов и др.

В послевоенное время складывался сплав армянских интонаций, относящихся еще к довоенному времени, и западноевропейских, отображающих разные стилевые эпохи – барокко, классицизма, романтизма в одних и тех же музыкальных произведениях. Многие исследователи



отмечают, что обращение армянской музыки к традициям европейского неоклассицизма очень органичны художественным принципам Комитаса, более тяготевающим к эмоциональной сдержанности, стилевой уравновешенности, а не к повышенной патетике и драматизму.

У истоков непосредственного обращения армянской музыки к западным стилевым традициям в 1940-е годы стоят яркие фигуры выдающихся армянских композиторов – Александра Арутюняна, Эдварда Мирзояна и Арно Бабаджаняна. Следует подчеркнуть, что подобные тенденции в послевоенный и «оттепельный» периоды прослеживаются, например, у прибалтийских композиторов, но их обращение к западным стилевым традициям не казалось неожиданным, как в случае с армянской музыкой.

Следующий шаг в развитии диалектики национального и интернационального в музыкальном творчестве, а вместе с тем и в музыкально-эстетической мысли сделал А. Бабаджанян, который сумел, обращаясь к средствам нововенской классики (додекафонии и серийной техники), опираясь на принцип хроматических интервальных групп А. Веберна, воссоздать музыкальные образы, близкие интонационно древнеармянским погребальным плачам – вохбам (Третий квартет, Шесть картин, Поэма; отчасти Скрипичный и Виолончельный концерты).

Не сразу были поняты аналогичные искания и других выдающихся армянских композиторов – Дж. Тер-Татевосяна, Л. Аствацатряна, А. Тертеряна, Т. Мансуряна, Л. Сарьяна, А. Зограбяна, В. Бабаяна, Е. Еркяна, Э. Айрапетяна – на определенном этапе (в 1960 – 70-е годы) ставших в своем творчестве активно обращаться к традициям нововенцев и ультрасовременной композиторской технике – додекафонии и сериальности, сонорике и алеаторике, конкретике и полистиликтике (хотя следует подчеркнуть, что в целом официальное отношение к формальным исканиям композиторов в Армении было уже в это время гораздо более терпимым и лояльным, нежели в славянских республиках – России и Украине).

Второй, заключительный параграф третьей главы – «**Конвергенция стилей и полистилистика в армянской музыкальной культуре второй половины XX века**» осмысляет метаморфозы национального стиля армянской музыки, вызванные интенсификацией диалога армянской культуры с другими культурами мира. В результате усилившейся диалогичности культур обозначились две тенденции – конвергенция национальных стилей и формирование полистилистики.

Первая тенденция ярче всего заявила о себе в позднем творчестве А.И. Хачатуряна, начиная с 1950 – 60-х гг. В музыке балета «Спартак» он создает такой универсальный музыкальный язык, который, сохраняя органическую связь с национальными интонациями и ладами армянской музыки, в то же время вызывает ассоциации и с музыкой античного мира, музыкой Древнего Востока, широким спектром различных национальных мотивов как архаики, так и современности. Этот язык как бы хранит память об эллинистическом периоде армянской культуры, об общих истоках различных музыкальных культур Средиземноморья и воплощает в себе поистине общечеловеческое

начало (любовь Спартака и Фригии, высокомерие Красса, чувственность Эгинны, пафос восстания рабов и обреченной свободы пленниками Римской империи).

Свой стиль А. Хачатурян в балете «Спартак» вывел на качественно новый уровень обобщения. В нем синтезированы, во-первых, обобщенные особенности музыки народов Востока, в котором отдельные национальные интонации (в том числе народной армянской музыки, шире – мелодическое наследие народов Закавказья в целом) могут лишь угадываться, восприниматься как намек, как «знак» Древнего Востока, к которому, в той или иной степени, гипотетически были причастны и древние армяне, и древние греки, и древние римляне. Во-вторых, в этом интегральном стиле не утрачиваются особенности авторского, индивидуально-творческого стиля Хачатуряна, что делает музыку композитора узнаваемой во всех его произведениях, относящихся к разным периодам его творчества, а в случае «Спартака» – репрезентирует современный авторский взгляд на исторические события Древнего Рима, представляя авторскую точку зрения в современной интерпретации и оценке античной истории и культуры с большой культурно-исторической дистанции. Для такой трактовки восстания Спартака и патрицианской повседневности характерны и огромная, почти символическая обобщенность, и известная модернизация отдаленного прошлого, придающая чувствам и страстям героев музыкально-хореографической симфонии (как нередко называют балет «Спартак») общечеловеческие, внеисторические черты.

26

С другой стороны, этот стиль в своем симфоническом развитии опирается не только на стилевые особенности русской классической музыки (прежде всего «кучкистов» – Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, а также Глинки, Чайковского и Рахманинова, нередко обращавшихся к разработке стилизованных восточных мотивов (как это бывало ранее, например, в Первой и Второй симфониях, триаде инструментальных концертов), апеллирует не только к опыту коллег – классиков советской музыки С. Прокофьева и Д. Шостаковича, – но и к западно-европейским традициям – Г. Берлиоза, Ф. Листа, Э. Грига, К. Дебюсси, И. Альбениса, Б. Бартока с их инструментальной красочностью, изысканностью колорита, предвосхищающего сонорные эффекты, и особенно Вагнера, с его системой сквозных лейтмотивов и «бесконечной мелодией».

Это позволило Хачатуряну в «Спартаке» создать такой обобщенный неостиль, который смог выйти за грани общесоветского большого стиля (национально-интернационального) и предстать как стиль всемирный, в котором восточное начало органически сочетается с западноевропейским, а намек на архаичность уравновешивался современными музыкальными средствами (к примеру, политональностью, нетерцовой аккордикой, сложными ладовыми тяготениями, интенсивным полифоническим развитием и т. п.). Этот же стилевой синтез характерен и для творчества А. Хачатуряна 1960-х гг., особенно явно в триаде Концертов-рапсодий – для скрипки с

оркестром (1961), для виолончели с оркестром (1963), для фортепиано с оркестром (1968).

Одной из форм стилевой демократизации советской музыки в середине XX в. стала так называемая *полистилистика*. В самом деле, полистилистика становится не только средством *расширения, плюрализации* художественно-эстетических вкусов и стилей (а вместе с тем и идейно-эстетических видений мира, и культурно-исторических представлений, т. е. мировоззрений), но и своего рода «противоядием» против всяческого «идейно-эстетического монизма» (тоталитарного, авторитарного и т.п. диктата).

В этом смысле феномен полистилистики в истории музыкальной культуры XX века – от самых своих истоков до развитых, сознательно культивируемых стилевых форм – символизировал протест против любой идейно-эстетической и художественно-стилевой унификации, «заорганизованности», стилевой «клишированности», против всякой художественно-эстетической монополии, символизировал борьбу против исключительного признания только одних, определенных авторитетов и образцов и запрещения, даже изъятия иных, оппозиционных, альтернативных или идейно скомпрометированных – имен и произведений, стилевых тенденций и идеологических, эстетических и т. п. принципов.

Подобное *уравновешивание* полярной стилистики – стилизованного европейского неоклассицизма и национальной армянской музыкальной традиции – характерно и для А. Арутюняна (Симфонietta для струнного оркестра (1966); концерт «Армения-1988»), и для Э. Оганесяна (Концерт-барокко для скрипки, клавесина и струнного оркестра, 1981, 1983; Третья симфония для струнных, ударных и клавишных инструментов, 1983); они заметны в творчестве Т. Мансуряна (Партита, 1965) и Е. Ерканяна («Песнь Песней», 1973 и «Canticle», 1975), Л. Аствацатряна («Голографии и спирали», «Lacrimosa dies illa») и др.

«Прививка» западноевропейской классики, прошедшей многовековую культурную историю, к стволу молодой армянской музыки, только становившейся на почву серьезного профессионализма – после веков господства фольклорной и церковной традиций армянской музыки – была перспективна для дальнейшего развития армянской музыкальной культуры.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы работы. Автор констатирует, что общая тенденция развития армянской музыки XX века, выразившаяся в культурно-исторических трансформациях национального стиля, связана с углублением национального своеобразия армянского искусства, с постепенным освобождением от «пут» эстетической догматики того или иного рода, с усилением интернациональных тенденций, а значит, обретением всемирно-исторического, глобального ценностно-смыслового пространства, в координатах которого в дальнейшем реализуется национально-самобытное начало армянской художественной культуры в его единстве с общечеловеческими критериями искусства и мировой культуры в целом.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

**В изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. *Авдалян К.А.* Рождение армянской национальной оперы в контексте диалога культур // Вестник РГГУ. Сер. культурология, искусствоведение. – М.: РГГУ, 2008. – № 5/08. – С. 43 – 51.

**В других изданиях:**

2. *Авдалян К.А.* Современная армянская художественная культура – ценностные ориентиры в условиях глобализации // Глобализация и локальная культура. Сборник научных статей / Сост. и отв. ред. Г.И. Зверева. – М.: РГГУ, 2002. – С. 137 – 145.

3. *Авдалян К.А.* Многообразие искусства // Музыкальная Армения. – Ереван, 2005. – № 1 (16). – С. 55 – 59.

4. *Авдалян К.А.* Эволюция национального стиля в армянской музыке XX в. // Научные труды Ширакского центра арменоведческих исследований НАН Республики Армения. – 2005. VIII. – Гюмри, 2005. – С. 110 – 115.

5. *Авдалян К.А.* К семиотике музыки // Искусство и время: Взгляд из Гюмри. – Гюмри, 2006. – № 1. – С. 40 – 49.

6. *Авдалян К.А.* Визуальные практики в творчестве армянских композиторов // Визуальные стратегии в искусстве: Теория и практика. Тезисы всероссийской научной конференции. Москва, 16 – 18 мая 2006 г. – М.: РГГУ, 2006. – С. 18 – 19.

7. *Авдалян К.А.* Из армянской музыкально-эстетической мысли второй половины XX века // Классики армянской музыки XX века: Материалы научной конференции. – Гюмри, 2006. – С. 12 – 27.

8. *Авдалян К.А.* Полистилистика в армянской музыке XX века // Искусство и время: Взгляд из Гюмри. – Гюмри, 2007. – № 1. – С. 45 – 53.

9. *Авдалян К.А.* Из армянской музыкально-эстетической мысли второй половины XX века // Искусство и время: Взгляд из Гюмри. – Гюмри, 2007. – № 3. – С. 12-27.

10. *Авдалян К.А.* Сводки с «музыкального фронта» (Кризис национального стиля в армянской советской музыке середины XX века) // Искусство и время: Взгляд из Гюмри. – Гюмри, 2007. – № 4. – С. 48 – 57.

11. *Авдалян К.А.* У истоков профессиональной музыки и театра в Гюмри // Армянское профессиональное музыкальное искусство и Гюмри: Материалы научной конференции. – Гюмри, 2007. – С. 7 – 23.

12. *Авдалян К.А.* Армянская и русская культура: диалог на перекрестке мировых культур // Диалог культур: Армяно-российские культурные связи (история и современность): Материалы Международной научной конференции. Гюмри, 13 – 15 мая 2008 г. / Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. – Гюмри. 2008. – С. 7 – 12.

13. *Авдалян К.А.* Армянская музыка: Национальное и общемировое // Искусство и Время. – Гюмри, 2009. – № 1-2. – С. 35 – 43.

14. *Авдалян К.А.* Армянская музыка в поисках культурной идентичности. Конец XIX – начало XX вв. // Искусство и Время. – Гюмри, 2009. – № 3-4. – С. 38 – 48.

15. *Авдалян К.А.* Армянская музыка в диалоге культур // Диалог культур: Армяно-российские культурные связи (история и современность): Материалы 2-й Международной научной конференции. Гюмри, 18-20 мая 2009 г. / Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. – Гюмри, 2009. – С. 3 – 14.

16. *Авдалян К.А.* Этногенез и национальное своеобразие армянской культуры // Искусство и Время. – Гюмри, 2010. – № 1 – 2. – С. 23 – 37.

17. *Авдалян К.А.* Армянская музыка в контексте русской и мировой культуры // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. Переводы. Образовательные программы аспирантуры РГГУ. – Вып. 4 / Редкол.: Д.П. Бак (отв. ред.) и др. Рос. гос. гуманитар. ун-т; Управление аспирантурой и докторантурой. – М.: РГГУ, 1910. – С. 206 – 215.

18. *Авдалян К.А.* Армянская музыка в контексте мировой культуры // Диалог культур: Всемирная культура и Армения. Материалы 3-й Международной конференции. Гюмри, 6 – 8 мая 2010 г. / Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. – Гюмри, 2010. – С. 7 – 11.

19. *Авдалян К.А.* Полистилистика А. Арутюняна // Диалог культур: Всемирная культура и Армения: Материалы 4-ой международной конференции. Гюмри, 16 – 18 декабря 2010 г. Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. – Гюмри, 2011. – С. 7 – 15.

20. *Авдалян К.А.* «Прививка» западноевропейской классики армянской музыке // Дни аспирантуры РГГУ: Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. Переводы. Образовательные программы аспирантуры РГГУ. – Вып. 5 / Редкол.: Д.П. Бак (отв. ред.) и др. Рос. гос. гуманитар. ун-т; Управление аспирантурой и докторантурой. – М.: РГГУ, 1910. – М.: РГГУ, 1911. – С. 260 – 268.

Заказ № 341. Объем 1 п.л. Тираж 100 экз.  
Отпечатано в ООО «Петрорущ».  
г.Москва, ул.Палиха 2а.тел.(499)250-92-06  
[www.postator.ru](http://www.postator.ru)