

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-8>**Гаянэ Хачиковна Арутюнян**

ORCID: 0000-0002-3101-0442

преподаватель кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

hayuhi19830909@gmail.com

«ОГНЕННОЕ КОЛЬЦО» АВЕТА ТЕРТЕРЯНА В ОПРЕДЕЛЕНИИ ИНДИВИДУАЛЬНО- КОМПОЗИТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОПЕРНОГО ЖАНРА

Цель статьи заключается в определении жанрово-стилевых параметров оперы А. Тертеряна, образующих специфику индивидуальной композиторской концепции оперного жанра. **Методология исследования** опирается на историко-музыкальный, аналитический и жанрово-стилевой подходы. **Научная новизна** статьи заключается в музыкаловедческой разработке теоретических аспектов индивидуального композиторского стиля А. Тертеряна и его репрезентации в жанрово-стилевой концепции оперы «Огненное кольцо». **Выводы.** В статье рассмотрена жанрово-стилевая специфика выдающегося произведения классика армянского музыкального искусства XX в. А. Тертеряна в аспекте репрезентативности индивидуально-композиторской концепции оперного жанра. Учитывая малоизвестность «Огненного кольца» в Украине, изучение оперы с позиций композиторской трактовки жанровых принципов европейской оперы XX в. во взаимосвязи с национальными традициями своей культуры является актуальным как для современного отечественного музыковедения, так и для вокально-исполнительской практики. В жанрово-стилевом отношении опера А. Тертеряна демонстрирует диалогический принцип композиторского мышления. С одной стороны, в ней очевидно проявление мистериального художественного-образного комплекса и типов вокального интонирования, сложившихся в европейской оперной традиции, с другой – наследование и творческое переосмысление национальных традиций армянской музыки. Специально выделена стилистика вокальных партий ведущих персонажей, которая отражает указанный принцип диалогичности. «Огненное кольцо» по своим жанрово-стилевым характеристикам во многом соотносится с эстетикой камерной оперы (по типу драматургии и оперных персонажей, принципам композиционной логики и музыкальных характеристик героев, вокальной стилистике). Семантика центральных персонажей оперы в соответствии с её драматургической концепцией указывает

на соответствие стилевым показателям «статуарной» оперы как жанровой разновидности камерной оперы. Также существенными для оперной поэтики армянского композитора оказываются художественные принципы «эпического театра», актуальные для оперной эстетики XX в.: они обусловили надличностную концепцию главных персонажей оперы и принципы их музыкального воплощения, связанные с оригинальной творческой интерпретацией армянского музыкального фольклора и стилевых традиций европейской оперы.

Ключевые слова: жанр, стиль, композиторский стиль, оперный стиль, жанровая традиция, национальная традиция, оперный персонаж, вокальный стиль.

Arutiunian Haiane Khachikovna, Teacher at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

“Ring of fire” by Avet Terteryan in defining the individual compositional concept of the opera genre

The purpose of the article is to determine the genre and style parameters of A. Terteryan’s opera, which form the specifics of the individual composer’s concept of the opera genre. **The research methodology** is based on source study, analytical and genre-style approaches. **The scientific novelty** of the article lies in the musicological development of the theoretical aspects of A. Terteryan’s individual composer style and its representation in the genre-style concept of the opera “Ring of Fire”. **Conclusions.** The article examines the genre-style specifics of the outstanding work of the classic of the Armenian musical art of the 20th century A. Terteryan in the aspect of the representativeness of the individual-composer concept of the opera genre. Taking into account the little-knownness of “Ring of Fire” in Ukraine, the study of opera from the standpoint of a composer’s interpretation of the leading genre principles of European opera of the twentieth century in connection with the national traditions of its culture, it is relevant both for modern national musicology and for vocal performance practice. In terms of genre and style, A. Terteryan’s opera demonstrates the dialogical principle of composer’s thinking. On the one hand, the manifestation of the mysterious artistic-figurative complex and types of vocal intonation that have developed in the European opera tradition is evident in it. On the other hand, it is the inheritance and creative rethinking of the national traditions of Armenian music. The stylistics of the vocal parts of the leading characters are specially highlighted, which reflects the indicated principle of dialogicity. “Ring of Fire”, in its genre and style characteristics, is in many respects correlated with the aesthetics of chamber opera (the type of drama and opera characters, the principles of compositional logic and musical characteristics of the characters, vocal stylistics). The semantics of the central characters of the opera, in accordance with its dramatic concept, indicates the correspondence to the stylistic indicators of “statuary” opera as a genre variety of chamber opera. The artistic principles of the “epic theater”, which are relevant for the opera aesthetics of the twentieth century, are also essential for the operatic poetics of the Armenian composer: they determined the transpersonal concept of the main characters of the opera

and the principles of their musical embodiment associated with the original creative interpretation of Armenian musical folklore and style traditions of European opera.

Key words: genre, style, compositional style, opera style, genre tradition, national tradition, opera character, vocal style.

Арутюнян Гаяне Хачіковна, викладач кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

«Вогняне кільце» Авета Тертеряна у визначенні індивідуально-композиторської концепції оперного жанру

Мета статті полягає у визначенні тих жанрово-стильових параметрів опери А. Тертеряна, що утворюють його індивідуальну концепцію оперного жанру. **Методологія дослідження** спирається на джерелознавчий, аналітичний і жанрово-стильовий підходи. **Наукова новизна статті** полягає в музикознавчій розробці теоретичних аспектів індивідуального композиторського стилю А. Тертеряна та його репрезентації в жанрово-стильовій концепції опери «Вогняне кільце». **Висновки.** У статті розглянуто жанрово-стильову специфіку видатного твору класика вірменського музичного мистецтва ХХ ст. А. Тертеряна в аспекті репрезентативності індивідуально-композиторської концепції оперного жанру. З огляду на маловідомість «Вогняного кільця» в Україні вивчення опери з позицій композиторського трактування провідних жанрових принципів європейської опери ХХ ст. у взаємозв'язку з національними традиціями своєї культури є актуальним як для сучасного вітчизняного музикознавства, так і для вокально-виконавської практики. У жанрово-стильовому відношенні опера А. Тертеряна демонструє діалогічний принцип композиторського мислення. З одного боку, в ній очевидним є прояв містеріального художньо-образного комплексу і типів вокального інтонування, які склалися в європейській оперній традиції, з іншого – успадкування і творче переосмислення національних традицій вірменської музики. Визначено стилістику вокальних партій провідних персонажів, що відображає вказаний принцип діалогічності. «Вогняне кільце» за своїми жанрово-стильовими характеристиками багато в чому співвідноситься з естетикою камерної опери (за типом драматургії й оперних персонажів, принципами композиційної логіки та музичних характеристик героїв, вокальною стилістикою). Семантика центральних персонажів опери згідно з її драматургічною концепцією вказує на відповідність стильовим показниками «статуарної» опери як жанрового різновиду камерної опери. Так само істотними для оперної поетики вірменського композитора виявляються художні принципи «епічного театру», актуальні для оперної естетики ХХ ст.: вони зумовили над-особистісну концепцію головних персонажів опери та принципи їх музичного втілення, пов'язані з оригінальною творчою інтерпретацією вірменського музичного фольклору і стильових традицій європейської опери.

Ключові слова: жанр, стиль, композиторський стиль, оперний стиль, жанрова традиція, національна традиція, оперний персонаж, вокальний стиль.

Актуальность темы исследования. Творческое наследие А. Тертеряна – самобытное явление армянского музыкального искусства XX в., в котором в оригинальном взаимодействии воплотились национальные традиции армянской культуры и магистральные стилевые тенденции европейского музыкального искусства. Большинство исследователей творчества армянского Мастера единодушно сходятся во мнении, что его фигура в значительной мере раздвигает свои национальные границы, его музыкальное мышление и музыкальный язык вобрала в себя наиболее актуальные для профессионального композиторского творчества второй половины XX в. художественные идеи и способы их музыкального воплощения, и прежде всего это касается творческого кредо композитора, стремящегося в каждом своём произведении «дать ответ» на животрепещущие вопросы жизни современного человека и осмыслить насущные проблемы своего времени. Не случайно М. Арановский отмечал, что «Тертерян остался верным музыке как духовной форме бытия, как тому неизбывному свойству музыкального искусства, благодаря которому оно всегда оставалось необходимым человечеству» [3, с. 3].

В жанровом разнообразии наследия А. Тертеряна опера занимает весьма скромное место. Им написано всего две оперы: «Огненное кольцо» (1967) и «Землетрясение» (1984), которые в различные периоды стали значимыми вехами творческой эволюции. Так, первая из них была итогом раннего этапа творческой биографии композитора и ознаменовала собой радикальный прорыв в истории развития армянской оперы: «Огненное кольцо» стало новаторским композиторским опытом, который открывал новые возможности существования национального музыкального театра. Это обусловило утверждение данного произведения в статусе классического образца национального оперного искусства и, соответственно, востребованность в современной исполнительской практике, причём далеко за пределами Армении.

В Украине «Огненное кольцо» практически неизвестно, как, впрочем, и творчество А. Тертеряна в целом. Это объясняется отсутствием практического опыта большинства украинских музыкантов в освоении музыкального наследия Армении и его музыковедческого осмысления. При этом необходимо учитывать, что опера А. Тертеряна актуальна для

современного музыкально-театрального искусства в силу не столько своей национальной идентификации, сколько яркой репрезентативности оперного искусства XX в., которое развивалось под знаком индивидуально-композиторских стилей, каждый из которых выдвигал свою версию оперного жанра. В этом смысле «Огненное кольцо» неслучайно вызывает исследовательский интерес, ведь творческая индивидуальность А. Тертеряна, генетически связанная, с одной стороны, с древнейшей армянской культурной традицией, а с другой — с эпохой музыкального авангарда, создала оригинальную и самобытную жанровую концепцию оперы, в основе которой лежит принцип творческого диалога с традицией (в самом широком смысле, охватывающем как пространство своей культуры, так и широкое жанрово-стилевое поле европейского музыкального искусства). Именно тот факт, что «Огненное кольцо» А. Тертеряна является выдающимся образцом *европейского* оперного театра XX в., объясняет актуальность обращения к данному произведению в условиях интеграционного контекста современного развития оперного жанра и оперного исполнительства. Отсутствие в Украине музыковедческих исследований оперного творчества А. Тертеряна и его исполнительских аспектов является важнейшим фактором, который также обуславливает актуальность заявленной темы исследования.

Цель статьи заключается в определении жанрово-стилевых параметров оперы А. Тертеряна, образующих специфику индивидуальной композиторской концепции оперного жанра.

Научная новизна статьи заключается в музыковедческой разработке теоретических аспектов индивидуального композиторского стиля А. Тертеряна и его репрезентации в жанрово-стилевой концепции оперы «Огненное кольцо».

Изложение основного материала. Творческая фигура А. Тертеряна — выдающееся явление армянской музыкальной культуры XX в.: композитор сумел поднять достижения своей национальной музыкальной традиции на новый уровень, объединив древнейшие основы армянской музыки с новейшим музыкальным языком современности. Являясь современником выдающихся представителей западноевропейского и российского музыкального авангарда, он сумел сохранить свою творческую индивидуальность в общем потоке авангар-

дистских опытов середины XX в. Композитора всегда интересовала возможность музыки воплощать серьёзные философские темы и идеи и отражать духовный мир человека, поэтому его произведения всегда обращены к насущным проблемам своего времени и лишены всякого авангардистского изыска в смысле преобладания формы над содержанием.

Специфика индивидуального композиторского стиля А. Тертеряна обсуждается в исследованиях как армянских, так и российских и украинских музыковедов преимущественно на материале его симфонических произведений (монография М. Рухкян, диссертации С. Саркисян, К. Авдалян, М. Кузнецовой, Л. Птушко, И. Ковбас), а также в ряде отдельных публикаций, связанных с различными аспектами симфонического творчества композитора. Музыковедческие исследования оперного стиля А. Тертеряна представлены малочисленными публикациями, отсутствуют монографические работы по данному вопросу. В целом для украинского музыковедения оперы армянского Мастера до сих пор являются закрытой темой, которая в силу своей художественной и исторической ценности требует всесторонней теоретической разработки.

Основное место в наследии А. Тертеряна занимают крупные произведения (симфонии), вокально-симфонические жанры и сочинения для различных голосов в сопровождении фортепиано или инструментальных составов. На протяжении своего долгого творческого пути композитор лишь дважды обращался к опере: в 1967 г. было создано «Огненное кольцо», а в 1984 закончено «Землетрясение» — но столь «скромный» в количественном отношении вклад в развитие армянской оперы оказался рубежным для истории армянского музыкального театра, ибо, несмотря на свои национальные истоки, эти два произведения вышли за границы национальных традиций музыкального искусства и могут рассматриваться в качестве ярких репрезентантов европейского оперного стиля XX в. Это обусловлено и общим идейным наполнением сочинений А. Тертеряна, и их музыкально-стилевыми характеристиками, и музыкально-эстетическими принципами творческого мышления композитора.

В общем контексте исторического развития армянской оперы «Огненное кольцо» занимает значительное место, поскольку композитору удалось на высочайшем художественном уровне обобщить установки своих соотечественников

на обновление музыкального языка на основе ведущих стилевых тенденций музыкального искусства второй половины XX в. Процесс этого обновления был постепенным в кризисных на тот момент условиях армянского профессионального музыкального творчества, но продуктивным в плане диалогического взаимодействия традиционного музыкального мышления армянских композиторов и новых технологических идей западноевропейской профессиональной музыки. Среди армянских авторов, активно работавших с оперным жанром в этот исторический период — Геворг Армянян (он создал четыре оперы, среди которых выделяются: «Хачатур Абовян», детская опера «Маро» и неоконченная «Остров любви»); Григор Ахинян (автор опер «Человек из легенды» и «Цовинар»). Несмотря на попытки осовременить оперный жанр, указанные композиторы всё же не сумели достигнуть того уровня мастерства, который позволяет расценивать оперное произведение как «революционное» — именно в таком ключе рассматривалось «Огненное кольцо» А. Тертеряна современниками. Это обусловило и признание сочинения армянского Мастера за рубежом, опера неоднократно звучала на крупнейших европейских сценах, и сегодня об А. Тертеряне можно говорить исключительно как о композиторе с мировым именем.

Опера «Огненное кольцо», вершина первого этапа творческой биографии композитора, была написана по мотивам известной повести «Сорок первый» советского писателя и драматурга Б. Лавренёва и поэм армянского поэта начала XX в. Егише Чаренца (Согомоняна) «Неистовые толпы» и «Сома». Оба литературных источника связаны с революционно-военной темой, которая в художественной поэтической трактовке приобрела патриотическое звучание и стала символизировать неистовую веру поэта в новый мир и нового человека, а у Б. Лавренёва зазвучала в экспрессионистском духе. Н. Лейдерман отмечает особую смысловую напряжённость повести «Сорок первый»: «Орнаментальная экзотика в описаниях Лавренева настолько очевидна, что приобретает пародийный характер — она выглядит искусственной, позерской, театрализованной, это все уже стало литературщиной, опереточными приемами. Но в этом театрализованном мире, в этих опереточных одеяниях действуют живые люди, и мучаются они всерьез и умирают навсегда» [8, с. 57]. Это наблюдение известного литературоведа поразительно совпадает с образом

враждебного мира как кольца, зафиксированного в название оперы А. Тертеряна. Для поэзии Е. Чаренца характерна символическая трактовка революционных локальных событий, он их переосмысливает в масштабах времени и пространства в целом. Творческое воображение подняло поэта до уровня больших художественных обобщений: характерная для его поэзии монотема (штурм и отступление) приобретает конкретную семантику волны, волнообразного движения пространства-времени. Литературовед Б. Зулумян, рассуждая о поэтическом стиле «Неистовых толп» (1918), отмечает, что «поэт обозначает время и среду не как хронику, <...> а как открытую область интересов разных народов, где проходят меридианы мировых процессов... Это не верхарновский город, а насыщенная счастьем и трагизмом борьба пульсация самого времени, где архитектоника гармонии еще в поиске и движется от отчаянного сопротивления через неиссякаемую веру к сложнейшей организации — хаосу «элементарных частиц»: пролетариев, простых человечков — к организованному, выстроенному организму. И стихией стихий для самого поэта является сам процесс трансформации» [6]. Сравнение с поэзией бельгийского поэта-символиста Э. Верхарна в данном случае не случайно, поскольку для Е. Чаренца решающим оказывается именно принцип художественной трансформации явлений реальной действительности в образы-символы, которые фиксируют многомерность их смысловых значений и, соответственно, дают возможность их различных прочтений в зависимости от того или иного контекста. Кроме того, стремление поэта «перевести» события «местного масштаба» в смысловое пространство «без места и времени» придаёт поэме ауру индизмической сказительности с характерным модусом образно-содержательной условности. Тот же принцип очевиден и в поэме «Сома» (1918), воспевающей Свободу и Творчество в духе символистских идеалов, в которой присутствуют черты мистериальности. Центральным образом поэмы является ритуальный напиток (дающий бессмертие и несущий поэтам вдохновение), персонифицированный как земное ведийское божество Сома. В поэме армянского поэта Сома как напиток вдохновения пробуждает в сознании идеал Свободы: «Сома» — ритуальный танец этой свободы, которую всю свою жизнь оберегал или преследовал поэт. Эта поэма — завораживающий, многослойный и подчеркнутый танец любви к романтике, к загадоч-

ности молодости и жизни... Начиная с «Сома» и «Неистовых толп», мир поэта расширяется, преобразуясь из армянского мира в XX в.», — пишет Р. Ангаладян [2]. Примечательно, что в Ригведе описывается свадебная церемония Сома, который ассоциируется с луной, и Сурьии, дочери солярного божества Савитара («Свадебный гимн»), и этот мотив находит отзвук в мистериальном стиле оперы А. Тертеряна. Он трансформируется в оригинальное авторское решение сценического действия в кульминационных моментах (как, например, эффект ритуального действия в V и VI картинах).

В соответствии с композиторским замыслом сюжет повести Б. Лавренёва был «перенесен» в условия жизни Армении 1920 г., которые были весьма созвучны образному строю стихов Е. Чаренца. «Мы хотели, — писал автор либретто В. Шахназарян, — чтобы вы взглянули на драматические события первых лет революции глазами людей сегодняшнего дня. Ведь прошлое отражается в настоящем и бросает отсвет на грядущее» [11, с. 180].

Выдающееся произведение А. Тертеряна стало новаторским не только по жанровому решению, но и по всему комплексу выразительных средств. Опера написана для хора, солистов, большого симфонического оркестра и балета. Однако композитор использует камерный состав солистов — основных всего два, Девушка и Поручик (сопрано и баритон), а также Голос за сценой (тенор), который выполняет второстепенную функцию и поёт за кулисами. Но этот принцип «компенсируется» активной ролью хора в драматургии произведения: хор выступает полноправным участником сценического действия, который регулирует драматургические «узлы» действия и «окрашивает» их в мистериальный колорит. Отмеченная драматургическая активность хора придает произведению черты ораториальности, а общая масштабность, обобщенно-условный принцип художественно-образного выражения — черты мистериальности.

В опере смысловым центром является идея любви как духовного основания жизни человека, но драматическим контекстом её сюжетного развития стала трагедия революционно-военных событий. Как и в повести Б. Лавренёва, драматургическим ядром сочинения А. Тертеряна является момент «преображения» в мужчину и женщину представителей двух враждебных миров: девушки-бойца революционного

лагеря и поручика-белогвардейца. Лирика человеческого чувства в условиях идеологического и военного противостояния приобрела острое звучание и отражала сложность и противоречивость человеческой природы. Проблема индивидуальности в милитаризованном мире стала одной из основных тем художественного творчества первых десятилетий XX в. и укрепилась в дальнейшем развитии мирового искусства.

Примечательно, что вторая опера Тертеряна «Землетрясение», написанная по новелле Г. фон Клейста «Землетрясение в Чили», также в центре сюжета содержит неразрешимый конфликт между влюбленной парой и враждебно настроенным обществом. Это позволяет сделать вывод об определённом значении для творческого мышления композитора темы Любви: она выступает для него символом высшего духовного смысла человеческого существования, тем, что противостоит социальным предрассудкам и моральному несовершенству современного мира. В «Огненном кольце» ответ композитора не оптимистичен. Представленная в опере история отражает существующий миропорядок: политические и идеологические предрассудки общества «перемалывают» человеческую индивидуальность, а пафос веры «в светлое революционное будущее» является обманчивым, ибо в нём сгорает самая сущность человеческой жизни, её духовные основания.

В опере взаимоотношения Поручика и Девушки развиваются в «огненном кольце» исторических событий, которые оборачиваются не только личной трагедией, но и трагедией для всего народа. Не имея индивидуальной свободы в выражении своих чувств и стремлений в условиях социально-идеологической разделённости, персонажи оперы А. Тертеряна утрачивают и свой индивидуальный облик: их характеры не прописаны, они представлены как условные образы, у которых даже нет собственных имён. В данном случае речь идёт об образах-символах (Поручике и Девушке), которые персонифицируют Мужское и Женское как извечные явления, лежащие во основе мироздания. Тем более это относится к Голосу за сценой, который символизирует вечные истины Любви, Света и Добра и звучит как объективно-надличностный «голос истины» благодаря своему яркому национальному колориту, исключая любое проявление эмоциональности. Как и заглавная фигура Поэта, которая выполняет функцию свидетеля и комментатора событий, этот персонаж

появляется в ключевые моменты драматургического развития: описать где и как. Характерно также, что хор разделён на два состава – мужской и женский, и этот приём как бы «дублирует» музыкально-образную семантику «мужского-женского» на ином тембровом уровне (тот же приём применяется и в организации сценического пространства посредством разделения хора и балета на мужской и женский составы). Хотя данный приём можно интерпретировать и в ином образно-содержательном ключе – как музыкально-звуковое и визуальное противопоставление двух враждующих сил, как образ разделённого на два идеологических лагеря народа.

В драматургии сочинения огромное значение принадлежит роли Поэта: именно этот персонаж открывает спектакль чтением поэмы Е. Чаренца «Неистовые толпы» и задаёт мистериальный тон всему сценическому действию и семантической палитре оперы. Набатное вступление к опере со словами Поэта, обращёнными к товарищам «далеких стран и близких», космическим «солнцам и мирам», «подобным огню всем сердцам» сразу же погружает слушателя в символическое пространство сценического действия. Формально связанная с военными событиями текстовая основа музыки апеллирует к более широкому смыслу: революционный пафос и патетика пламенных слов Поэта, которые затем подхватываются хором («мы в бой несем наши сердца»), воплощают идею извечного человеческого стремления к Свободе как наивысшей ценности жизни. Однако в ходе драматургического развития эта идея оказывается морально несостоятельной, поскольку реализует себя в ходе развития сюжета «по законам военного времени» и символизирует обречённость индивидуальной свободы личности перед лицом коллективной идеологии. В музыкальной драматургии оперы эффект полифонии смыслов усилен выразительными средствами балета (погибшие товарищи в воображении девушки во II картине, «живое кольцо», которое окружает Девушку и Поручика в IV картине). В результате возникает «сложная жанровая природа спектакля, который объединил в себе черты оперы и оратории рядом с достижениями литературной эстрады и программного симфонизма» [11, с. 182]. При всей жанровой сложности «Огненного кольца» в нём со всей определённой проступают черты «театра представления» (или «отчуждения») – той художественно-эстетической формы драматиче-

ского искусства, которая была чрезвычайно актуальна и для музыкального театра XX в.

В диссертационном исследовании Бай Цюай, посвящённом феномену оперной мелодии, находим следующие характеристики данной формы театрального искусства, основанные на идеях эпического театра Б. Брехта: «Спектакль должен давать не копию действительности, а своего рода поучительное действие, призванное внушить зрителю определенные идеи. По Брехту театр, апеллирующий к жизнеподобной достоверности – «театр переживания», – требует от зрителя «эффекта присутствия». Ему противостоит «эффект отчуждения», устанавливающий дистанцию между зрителем и сценой – «театр показа», действие которого основано на наблюдении, оценке. В первом случае это сплав разнородных театрально-сценических элементов, во втором – их разъединение; чем оно сильнее, тем больше повышается воздействие «эффекта отчуждения». В соответствии с двумя вышеназванными типами театра для оперы XX в. становится характерна поляризация двух типов, которые могут быть обозначены как действенная психологическая драма и обобщенная – в духе оратории – статуарная опера. Первый из указанных типов может быть представлен такими произведениями, как «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Воцек» А. Берга, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича, «Огненный ангел» С. Прокофьева. Ко второму могут быть отнесены сценические оратории А. Онегера «Царь Давид», «Жанна д'Арк на острове», сценическая кантата К. Орфа «Кармина бурана», опера-оратория «Царь Эдип» И. Стравинского» [4, с. 140–141].

Показательным в этом отношении является тот факт, что непосредственно перед началом работы над своей оперой А. Тертерян собирался написать оперу по драме Б. Брехта «Матушка Кураж» по предложению главного режиссёра московского оперного театра им. Станиславского и Немировича-Данченко Л. Михайлова. Вдохновленный этой творческой задачей, А. Тертерян даже совершил визит в Германию для знакомства с работами театра им. Бертольда Брехта, с артистами театра, среди которых была и Е. Вайгель, вдова Б. Брехта. Если рассматривать оперу А. Тертеряна в соответствии с приведёнными выше рассуждениями Бай Цюай, то её стилевые характеристики позволяют говорить о типе статуарной оперы, который оказался актуальным для композиторского замысла

армянского Мастера. Это объясняется прежде всего общей установкой композитора на философскую объективность идеи «Огненного кольца», обращённой к теме войны и свободы личного выбора человека. Столь серьезные проблемы, безусловно, требовали адекватного музыкально-художественного воплощения, для которого чувственно-эмоциональный модус традиционной оперы оказывался недостаточным. Принцип наблюдения и оценки, который составил коммуникативную сущность «театра показа», в данном случае в полной мере отвечал назидательной идее сочинения А. Тертеряна, обращённой как к современникам, так и к будущим поколениям. В пользу статуарного стиля выступает и ведущая роль хора, и отсутствие развитых мелодических фрагментов в вокальных партиях главных персонажей, и общий тонус вокально-интонационной экспрессии «лирических» героев, который не позволяет ни в какой мере говорить об оперном мелодраmatизме в традиционном понимании. Применяем понятие «лирического» в кавычках не случайно, ибо в драматургии оперы-мистерии «Огненное кольцо» лирической по существу является лишь ситуация, в которой разворачиваются взаимоотношения Девушки и Поручика (встреча – возникшее чувство), но сам лирический модус индивидуально-личностного выражения героев отсутствует, он условен в своей лирической реализации, что подчеркнуто нейтральностью их вокальной интонации (за исключением экспрессионистского толка речевого интонирования в некоторых фрагментах). И это, в свою очередь, более соотносимо с идеей *показа* событий, нежели их *переживания*, что придаёт эпический тон оперной драматургии, столь востребованный в оперном искусстве XX в.

Также в сочинении Мастера присутствуют явные жанровые черты камерной оперы, что позволяет говорить об органической взаимосвязи творческого мышления композитора с ведущими тенденциями развития оперного жанра прошлого столетия. Музыковеды отмечают, что «в сфере оперного искусства именно жанровая форма камерной оперы становится чрезвычайно востребованной, в ряде случаев даже доминирующей <...> Причиной этого можно назвать чрезвычайную гибкость и подвижность данной жанровой формы, в которой оказываются возможности диалога не только музыкальными, но и другими театральными-сценическими средствами» [9, с. 1–2]. В случае с произведением А. Тертеряна «другие

театрально-сценические способности» играют решающую роль в художественном воплощении авторского замысла: символический образ огненного кольца, который является смысловым ключом к пониманию основной идеи произведения, находит своё воплощение не в музыкальном звучании, но в визуальной образности сценического пространства (балет и хор). И при этом активное участие хора в действии (разнообразие пластики и хорового интонирования) представляет весьма оригинальный вариант индивидуально-композиторской интерпретации хора как «статуарного» компонента оперного жанра. Представляется возможным говорить скорее о статуарности основных персонажей и их вокальных характеристик, нежели о хоре, который в опере выполняет функцию основного двигателя действия (и соответственно, его вокально-интонационная сфера более рельефна, нежели у солистов). Хор не комментатор событий в данном случае, но «коллективная душа» (в известной терминологии Б. Асафьева), которая проявляет «свой характер» в определённой событийной ситуации.

Рассмотренные выше особенности драматургии «Огненного кольца» совпадают с основными жанровыми признаками камерной оперы, которые присутствуют в музыковедческих исследованиях данной жанровой разновидности оперы: «1) один ключевой персонаж (или дуэт, трио), который практически не сходит со сцены; 2) постоянное сценическое оформление (декорации, костюмы и т. д.) [10, с. 9]. А. Носуля в своём диссертационном исследовании рассматривает жанровую природу камерной оперы на более глубоком уровне и акцентирует внимание на том, что «формирование музыкально-стилевых и стилистических свойств камерной оперы происходит в непосредственной тесной связи между её драматическим, поэтическим и театрально-сценическим уровнями. И так через взаимодействие указанных уровней и возникает, как следствие, феномен камерной оперы, представляющий типичный для данной жанровой формы художественный синтез... В данном контексте чрезвычайную важность приобретает, с одной стороны, связь со словесным (поэтическим) уровнем, с другой – сближение с трагедийной эстетикой, что и ведет к формированию таких психологически углубленных разновидностей камерной оперы, как моноопера» [9, с. 6]. И дальше приводит ряд признаков данной жанровой формы оперы, среди которых есть те, которые совпадают

с жанровыми показателями оперы А. Тертеряна, а также те, которые не соответствуют им. Среди первых – «ограниченное по времени звучание и использованию лаконичных музыкально-выразительных средств действие с минимумом действующих персонажей; сюжетная линия отличается простотой, в ней отсутствуют как резкие сюжетные повороты, так и развитие побочных сюжетных линий. Чаще всего наблюдается одноплановость сценической интриги, в основе которой лежит одна идея, одна мысль» [9, с. 7]. Среди вторых – «отсутствие хора; сведение к минимуму или полное отсутствие балетных сцен и замкнутых номеров, преобладание принципов сквозного действия и использование речитативно-ариозных форм» [там же]. В отношении вокальных форм стилистика «Огненного кольца» очень показательна: небольшие масштабы сольных высказываний и преимущественно их фольклорно-песенная (Девушка) и «условно» ариозная (Поручик) вокальная интонация, которая в отдельных случаях приобретает черты речевого интонирования; отсутствие мелодико-интонационной экспрессии вокального выражения, поскольку в большинстве фрагментов партий главных персонажей отсутствует ариозное пение, построенное на развитии кантиленного «ядра», которое модифицируется за счёт различных исполнительских средств; оригинальность жанрового сплава вокального стиля, моделирующего различные типы пения – от фольклорно-бытового до декламации; отсутствие сквозного действия и принцип номерной организации музыкального материала.

Общий стиль оперы А. Тертеряна, эстетика которого является следствием мистериальной идеи произведения, складывается под воздействием ритуально-обрядового семантического комплекса, в русле «аутентичной» интерпретации восточных традиций [7], которая исследователями творчества армянского композитора соотносится с медитативностью как специальной образно-выразительной сферой музыкального искусства: «Ведущее значение образов углубленной созерцательности, отрешения, надличностная интонация, опора на архетипы, ритуальность, особая субъект-объектная конфигурация сочинений, специфическая процессуальность – все эти качества соответствуют и «формату» восточной медитации, ее особой акустической характерности и глубинному онтологическому содержанию» [7, с. 13–14]. М. Кузнецова выделяет среди прочих приём ритмического остинато ударных в качестве той

звукоформы, которая является звуковым аналогом экстаических состояний как неотъемлемого компонента восточной медитации [там же, с. 14]. В опере «Огненное кольцо» остинато ударных инструментов создают яркий национальный колорит и медитативный эффект, поскольку воспроизводят звуковой облик армянских ритуальных танцев, в частности древних боевых танцев *Яр-хушта* («товарищ по оружию») и *Трахас* (пляска с саблями) которые танцуют только мужчины перед войной, или после удачного сражения, а иногда и на свадьбах. Традиционные инструменты зурна и дхол, которые в народной армянской музыке связаны с композиционным принципом непрерывного вариативного развития мелодии на фоне сложнейшей ритмики ударного инструмента, воспроизводят ритмические остинато, связанные с семантической сферой экстаики, образующей суть архаических ритуально-обрядовых действий и отражающей их основную идею: достижение того состояния души, «которое преобразует последнюю в такой степени, что она начинает видеть то, что ранее было сокрыто от нее» [5]. Этот момент отмечен и исследователями армянской музыкальной традиции: так, по мнению К. Авдалян, характерной чертой армянской профессиональной музыки является опора на фольклорные и религиозные жанровые традиции, ей не чужды как танцевальные, так и песенные черты, религиозная и светская ритуализация и театрализация [1].

Выводы. Рассмотрев жанрово-стилевую специфику выдающегося произведения классика армянского музыкального искусства XX в. А. Тертеряна в аспекте репрезентативности индивидуально-композиторской концепции оперного жанра, считаем возможным сформулировать следующие выводы. Учитывая малоизвестность «Огненного кольца» в Украине, изучение оперы с позиций трактовки ведущих жанровых принципов европейской оперы XX в. во взаимосвязи с национальными традициями своей культуры является актуальным как для современного отечественного музыковедения, так и для вокально-исполнительской практики. В жанрово-стилевом отношении опера А. Тертеряна демонстрирует диалогический принцип композиторского мышления, поскольку, с одной стороны, в ней очевидно проявление мистериального художественного-образного комплекса и типов вокального интонирования, сложившихся в европейской оперной традиции, с другой – наследование и творческое переосмысле-

ние национальных традиций армянской музыки. Специально выделяем стилистику вокальных партий ведущих персонажей, которая отражает указанный принцип диалогичности. «Огненное кольцо» по своим жанрово-стилевым характеристикам во многом соотносится с эстетикой камерной оперы (по типу драматургии и оперных персонажей, принципам композиционной логики и музыкальных характеристик героев, вокальной стилистике). Семантика центральных персонажей оперы в соответствии с её драматургической концепцией указывает на соответствие стилевым показателям «статуарной» оперы как жанровой разновидности камерной оперы. Также существенным для оперной поэтики армянского композитора оказываются художественные принципы «эпического театра», которые являются актуальными для оперной эстетики XX в.: они обусловили надличностную концепцию главных персонажей оперы и принципы их музыкального воплощения, связанные с оригинальной творческой интерпретацией армянского музыкального фольклора и стилевых традиций европейской оперы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдальян К. Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века : автореф. дис. ... канд. искусств. : 24.00.01. Москва, 2011. 29 с.
2. Ангаладян Р. «Неистовые толпы» – как поиск пульса времени. URL: http://www.diplomat.am/load/public/e_charenc_neistovye_tolpy_kak_poisk_pulsa_vremeni/5-1-0-264.
3. Арановский М. Слово об Авете Тертеряне. *Традиции и новаторство. Авет Тертерян – 75*. Ереван : Арджеш, 2005. С. 3–4.
4. Бай Цюань. Оперная мелодия как коммуникативный и интонационно-стилистический феномен : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03. Одесская национальная музыкальная академия. Одесса, 2017. 185 с.
5. Безант А. Эзотерическое христианство, или малые мистерии. URL: <https://mybook.ru/author/anni-bezant/ezotericheskoe-hristianstvo-ili-malye-misterii/reader/>.
6. Зулумян Б. Символизм в творчестве Егише Чаренца. URL: http://lraber.asj-oa.am/651/1/2010-1-2__274_.pdf.
7. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2007. 27 с.
8. Лейдерман Н. Революция как столкновение культур («Сорок первый» Б. Лавренёва: опыт самокритик канона). *Филологический класс*. 2007. № 18. 2007. С. 57–60.

9. Носуля А. Жанрово-композиційні особливості еволюції камерної опери (від XIX – до XXI ст.) : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 20 с.

10. Помпеева А. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX–XX століть : автореф. дис. ...канд. мист. : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. 21 с.

11. Степанян Р. Авет Тертерян. Композиторы союзных республик. Москва : Советский композитор, 1980. С. 170–200.

REFERENCES

1. Avdalyan, K. (2011). National style in the Armenian musical culture of the XX century: The abstract to dis. PhD of art history: 24.00.01. Moscow: Russian State University for the Humanities [in Russian].

2. Angaladyan, R. (2010). “Violent crowds” – as a search for the pulse of time. URL: http://www.diplomat.am/load/public/e_charenc_neistovye_tolpy_kak_poisk_pulsa_vremeni/5-1-0-264 [in Russian].

3. Aranovskiy, M. (2005). A word about Avet Terteryan. *Tradition and innovation. Avet Terteryan – 75*. Yerevan: Arjesh [in Russian].

4. Bai Quan (2017). Opera melody as a communicative and intonation-stylistic phenomenon: The abstract to dis. PhD of art history: 17.00.03. Odessa: Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy [in Ukrainian].

5. Besant, A. (2009). Esoteric Christianity, or small mysteries. URL: <https://mybook.ru/author/anni-bezant/ezotericheskoe-hristianstvo-ili-malye-misterii/reader/> [in Russian].

6. Zulumyan, B. (2010). Symbolism in the works of Yeghishe Charents. URL: http://raber.asj-oa.am/651/1/2010-1-2__274_.pdf [in Russian].

7. Kuznetsova, M. (2007). Meditativeness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov): The abstract to dis. PhD of art history: specialty 17.00.02. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music [in Russian].

8. Leiderman, N. (2007). Revolution as a Clash of Cultures (“Forty First” by B. Lavrenyov: the experience of a self-critic of the canon). *Philological class*. № 18. [in Russian].

9. Nosulya, A. (2017). Genre-compositional features of the evolution of chamber opera (from XIX – to XXI centuries): The abstract to dis. PhD of art history: 17.00.03. Odessa: Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy [in Ukrainian].

10. Pompeeva, A. (2017). Vocal stylistics in the European opera of small form of the end of XIX–XX centuries: The abstract to dis. PhD of art history: 17.00.03. Kharkiv: Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts [in Ukrainian].

11. Stepanyan, R. (1980). Avet Terteryan. Composers of the union republics. Moscow: Soviet composer [in Russian].