СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ АРМЕНИИ

МАРГАРИТА ТЕР-СИМОНЯН

АРАМ КАТАНЯН

ЕРЕВАН, 1990

ББК 85.315
К 290т

Тер-Симонян М. П.

К290т Арам Катанян /Союз театр. деятелей Армении.— Ер.: СТДА, 1990. — 126 с., 6 л. ил.

Книга посвящена жизни и творчеству одного из ведущих дирижеров Армении, народного артиста Арм. ССР Арама Катаняна.

Т $\frac{728\ (02)\ 90}{4905000000\text{-}03}$ 4-89 (м) ББК 85.315

Союз театральных деятелей Армении, 1990

Дирижер в опере — это хозяин музыки.

В. КАЛИННИКОВ

Дирижирование — это индивидуальное дарование, которое не может быть благоприобретенным.

С. РАХМАНИНОВ

Каждое исполнение должно быть большой импровизацией, даже если вы одно и то же произведение дирижируете ежедневно целый год!

А. НИКИШ

Более тридцати лет за дирижерским пультом в Государственном Академическом театре оперы и балета имени А. Спендиарова — это годы неутомимой, напряженной работы, отмеченной непрерывным творческим поиском, художественно яркими достижениями, годы полной самоотдачи, бескомпромиссной борьбы за идеал, дерзновенных стремлений к непознанному и радостных свершений.

Натура яркая, незаурядная, Арам Григорьевич Катанян занимает достойное место в ряду выдающихся дирижеров армянского театра оперы и балета. Развивая лучшие художественно-исполнительские традиции, заложенные такими замечательными музыкантами, как К. Сараджев, Г. Будагян, С. Чарекян, А. Пирадов, М. Тавризян и другие, Арам Катанян сумел утвердить свой индивидуальный исполнительский стиль, завоевать свою твердую художническую позицию. Всегда беспокойный, устремленный к открытию нового, Катанян принадлежит к тому типу музыкантов, искусство которых мало кого оставляет равнодушным. На его спектакли

всегда идешь с лучшими предчувствиями, и они в большинстве своем оправдываются. Каждый спектакль, руководимый Арамом Катаняном, — торжество музыки, радость встречи с настоящим искусством, где наряду с академически строгим воспроизведением партитуры, глубоко уважительным отношением к авторскому тексту присутствует творчески активное к нему отношение. Он заинтересовывает идеями, вовлекает слушателя в живое сопереживание, заставляет напряженно следить за процессом раскрытия исполняемой музыки. Не такие ли качества являются существенными, определяющими в личности музыканта? Они вытекают из самого существа его исполнительского дарования, характерной особенностью которого является взаимодействие, взаимодополнение интеллектуального и эмоционального начал.

Музыкант широкого дарования, Арам Катанян уже успел вписать в историю армянского дирижерского искусства и национального Академического театра оперы и балета содержательную, яркую страницу.

СЕМЬЯ. УЧЕБА

Каждая творческая биография складывается из из суммы личных качеств, жизненных обстоятельств, от того, как они контактируют, взаимодействуют. Биография Арама Катаняна не была биографией человека, профессия которого предопределяется семейной традицией, целенаправленным воспитанием. Его будущая про-

фессия и его творческая судьба предрешались им самим. Тяга к искусству, а конкретнее — к исполнительству, проявилась в нем с ранних лет, и уже вся дальнейшая судьба его была целеустремленной реализацией осознанной мечты.

Родился Арам Катанян в Ереване в 1926 году. Но детство и юность его прошли в Тбилиси. Семья принадлежала к интеллигентной прослойке тбилисских армян, впитавших характерные проявления интернационального духа культуры этого самобытного города. Как в любой интеллигентной семье, музыка занимала в ее быту прочное место. Отец, Григорий Арамович Катанян, экономист по профессии, в молодые годы обучался игре на фортепьяно. Будучи, несомненно, музыкально одаренным человеком, он культивировал в семье музыкальную атмосферу, реализуя в различных формах свое пристрастие к этому искусству. Сын вспоминает, что родители регулярно посещали оперный театр, симфонические концерты, любили дома музицировать. Отец умел играть на различных инструментах — на гитаре, мандолине (этот инструмент в довоенные годы был очень распространен в быту тбилисских армян), на рояле, на скрипке. В доме часто собирались друзья, музицировали, пели популярные арии из опер, оперетт. Мать, Рузанна Николаевна, имела музыкальное образование, часто играла дома классические произведения. Она, собственно, и занималась первоначальной музыкальной подготовкой сына.

С четырех лет Арама стали водить в оперный театр. Первой услышанной им оперой был «Севильский цирюльник» Россини. Игре на фортепьяно он начал обучаться дома и через год поступил в 3-й класс музыкальной школы при 3-м музучилище, в класс Люси Сергеевны Есаян. Чуткий педагог, получивший образование в Ленинградской консерватории у Н. И. Голубовской, она формировала своего способного ученика с пониманием того, что музыка для него — профессиональное призвание.

Однако уже тогда, в годы обучения в школе и музучилище, стала настойчиво проявляться его тяга к оркестровому звучанию. Из посещаемых им концертов больше всего его привлекали концерты симфонической музыки. Сильнейшие впечатления связаны у него с концертами Ленинградского симфонического оркестра, услышанными им во время летнего отдыха в Кисловодске (1939). Арам с упоением слушал все программы, посещал не только все концерты, но и репетиции. Тогда он впервые услышал таких замечательных музыкантов, как дирижеры Натан Рахлин, Эдуард Грикуров, виолончелист Даниил Шафран, пианист Лев Оборин. В числе первых «музыкальных потрясений» были также концерты в Тбилиси выдающихся исполнителей — Эгона Петри, Давида Ойстраха, Эмиля Гилельса, Якова Флиера и других. Исполнительский масштаб этих музыкантов, как и выступления Ленинградского симфонического оркестра, несомненно, сыграли важную роль в

формировании его вкуса, профессиональных устремлений.

Культурная жизнь Тбилиси в первой половине сороковых годов была необычайно насыщенной. И это несмотря на то, что шла Великая Отечественная война и вся жизнь нашей страны протекала по законам трудного военного времени. Оживление культурной жизни объяснялось тем, что в Тбилиси, как и во многие другие культурные центры страны, куда не добралась война, из Москвы, Ленинграда, городов фронтовой полосы были эвакуированы театры, исполнительские и творческие силы. Многие музыканты надолго обосновались в Тбилиси.

Тбилисский театр оперы и балета имени З. Палиашвили издавна славился прекрасными традициями, высокой исполнительской и постановочной культурой, богатым репертуаром. В сороковые годы на его сцене пели такие прославленные певцы, как В. Давыдова (меццо-сопрано), Ю. Кипоренко-Доманский (тенор), Д. Мчедлидзе (бас), М. Гришко (баритон) и другие. Основной оперный репертуар был в руках Одиссея Димитриади, блистательного, вдохновенного дирижера. Он организовал также открытые симфонические концерты в Летнем зале филармонии, озвучивая обширный репертуар из русской и западноевропейской классики. Симфоническими концертами филармонии, которые регулярно проводились по понедельникам (как в те годы и в Ереване), дирижировали также А. Гаук, К. Элиасберг, цикл из

десяти концертов дал Н. Голованов. Даже только этого неполного перечня музыкальных событий первой половины сороковых годов достаточно, чтобы представить, какой яркой и насыщенной была духовная жизнь Тбилиси в те годы. Она, безусловно, многое дала юному музыканту, жадно поглощавшему этот поток музыкальной информации.

Напомним, что и другие области культурной жизни, в частности драматические театры, переживали в этот период большой подъем. Богатым репертуаром и талантливыми труппами блистали театр драмы имени Шота Руставели, русский имени А. Грибоедова, армянский драматический имени С. Шаумяна. Все это создавало благоприятную атмосферу для духовного обогащения...

Мечта о дирижерской профессии постепенно овладевала всеми помыслами молодого Катаняна, и он упорно шел к ее осуществлению. Окончив в 1944 году фортепьянное отделение училища, он понял, что ему необходимы более глубокие знания в области музыкальной теории, и в 44-м же году поступил на второй курс теоретико-композиторского отделения 2-го музыкального училища. Воля и целеустремленность помогли преодолеть многие сложности, и он за два года прошел весь четырехгодичный курс. Обнаружив к тому же у себя вокальные данные (довольно приятный баритон), он стал брать уроки пения: хотелось вникнуть в тайны и этого искусства.

Параллельно музыкальному Катанян получил и среднее техническое образование в авиационном техникуме (1943—1946). Полученная им специализация техника-конструктора по оборудованию самолетов если и не реализовалась на практике, то определенно отразилась на характере, мышлении молодого музыканта и наверняка внесла свои коррективы в формирование его личности — и исполнительской, и человеческой.

Ко времени окончания музыкального училища в 1946 году Арам Катанян уже твердо решил продолжить специальное музыкальное образование в Ереване, намереваясь обучаться дирижерскому искусству у К. С. Сараджева.

Имя Константина Соломоновича Сараджева, ректора Ереванской консерватории, обладало своего рода магической силой, привлекая в Ереван многих одаренных молодых музыкантов, главным образом армян, проживающих в других городах Советского Союза, — из Баку, Ростова и больше всего из Тбилиси. Для будущих дирижеров был особый смысл приезжать на учебу в Ереванскую консерваторию, которая в Советском Союзе была фактически одним из трех центров обучения дирижерскому искусству (дирижерские классы в сороковые годы были только в Московской, Ленинградской и Ереванской консерваториях).

Высокоэрудированный музыкант, К. С. Сараджев

(1877—1954) являл собой, можно сказать, целую консерваторию в одном лице. Скрипач, дирижер, он получил блестящее образование в таких крупнейших центрах музыкальной культуры как Москва, Прага, Лейпциг: в Москве он окончил консерваторию по классу скрипки у известных педагогов В. З. Салина и И. В. Гржимали (играл также на старинном инструменте — виола д'амур), в Праге совершенствовался у выдающегося скрипача О. Шевчика, в Лейпциге прошел основы дирижирования у великого Артура Никиша. Таким образом, дирижерская школа Сараджева продолжала замечательные традиции школы Никиша, завоевавшей в свое время высокий авторитет в Европе и России. Вся дальнейшая творческая жизнь Сараджева — яркий пример самоотверженного служения музыкальному искусству. Неуёмная энергия, жажда деятельности находят у него многостороннюю реализацию. В Москве он играет в камерных ансамблях, руководит оперой Народного дома, музыкальной частью «Свободного театра», возглавляет бесплатные симфонические концерты, проводимые регулярно в Сокольниках, в программах которых, помимо обширного количества классических произведений, впервые прозвучали многие произведения выдающихся советских композиторов, тогда еще совсем молодых, — Н. Мясковского, С. Прокофьева и других. Из группы любителей он организует симфонический оркестр, достигший в процессе своей регулярной десятилетней деятельности (1924—1934) серьезного профес-

сионального уровня (оркестру впоследствии было присвоено имя Сараджева). Вместе с тем он много времени уделяет педагогической работе, ведет в Московской консерватории (с 1922 г.) курсы теории, чтения партитур, а также оркестровый, хоровой, оперный классы.

Но его мечтой было создание в нашей стране отечественной дирижерской школы, и он основывает впервые в Московской консерватории дирижерский класс, откуда вышли впоследствии такие известные советские дирижеры, как Борис Хайкин, Марк Паверман, Лев Гинзбург, а также Георгий Будагян, Юрий Тимофеев и другие.

С 1935 года по приглашению правительства Советской Армении К. С. Сараджев переезжает в Ереван, и с этого времени вся его дальнейшая жизнь неразрывно связана с Арменией и армянской музыкальной культурой. Интенсивная исполнительская деятельность в качестве оперного (несколько лет он был главным дирижером оперного театра) и симфонического дирижера у него и здесь сочетается с педагогической. Сначала профессор Ереванской консерватории, затем ее бессменный ректор (на этом посту он скончался в 1954 г.), он возглавляет и в Ереванской консерватории дирижерский класс, заложив, таким образом, профессиональную основу для создания национальных кадров дирижеров. Можно понять горячее стремление Катаняна попасть в Ереванскую консерваторию, в класс Сараджева. В 1946 году его мечта осуществилась: он стал студентом

дирижерского факультета Ереванской государственной консерватории имени Комитаса[1].

УРОКИ САРАДЖЕВА

Пять лет в классе К. С. Сараджева оказались великолепной школой для будущего дирижера. Он учился у маститого музыканта, владеющего не только огромным опытом собственно дирижирования, но и большим педагогическим талантом, умением передавать своим ученикам тайны этого великого искусства, влюбленность в музыку. Это талант, которым обладают далеко не все даже выдающиеся исполнители. В Сараджеве эти два проявления личности уживались в счастливом сочетании, и благодаря этому советская музыкальная культура имела в его лице и блестящего дирижера, и замечательного педагога, основавшего советскую школу дирижирования.

Уроки Сараджева могли бы и должны стать пред-

[1] Вместе с ним в тот год в класс Сараджева поступили еще четыре будущих дирижера — Альберт Багдасарян, Альфред Копылов, Сергей Казарян, Гаспар Торикян. Годом позже — Г. Карапетян, Ю. Давтян, А. Восканян, Э. Манучарян, и это был последний выпуск дирижерского класса К. Сараджева.

метом отдельного разговора[2], который невозможно повести подробно в рамках данной книги. Но на отдельных моментах его работы задержать внимание читателя следует.

Постановка рук. С этого, в сущности, начинается процесс обучения любого исполнителя — пианиста, скрипача, виолончелиста (у певцов — с постановки голоса, у духовиков — дыхания). От того, насколько правильно протекает этот процесс, насколько чутко соотносит педагог правила, основы постановки с индивидуальными способностями и возможностями каждого студента, во многом зависит будущее исполнителя, его состоятельность как художественной личности, способной подчинить «правильно настроенный» аппарат — руки, голос, легкие — высшим законам искусства, сделать их верным проводником своих художественных идей.

Руки дирижера — это сложный аппарат, осуществляющий связь между массой исполнителей и партитурой, которую дирижер должен озвучить, это координирующий центр, способный извлекать из каждого музыканта и одновременно из большого количества исполнителей максимум их возможностей, осуществить кол-

---

2 Автору этой книги выпало счастье работать в свои студенческие годы концертмейстером в классе дирижирования Константина Соломоновича Сараджева (1947—1952) и в непосредственном контакте, как бы изнутри, наблюдать процесс формирования будущих дирижеров.

лективное музицирование как единый процесс, продиктованный его интеллектом и волей.

Дирижера, прошедшего сараджевскую школу, всегда можно узнать. Не потому, что у всех одинаковые дирижерские руки, манера, жесты. Конечно же, у каждого своя индивидуальная пластика движений, своя манера дирижирования, своя специфическая «интонация» рук. Помню, как мы все — и студенты, и концертмейстеры — с восхищенным удивлением наблюдали, как Сараджев «открывал» и «раскрывал» руки своих учеников. Можно сказать, что руки каждого будущего дирижера обладали своим «голосом», своим «тембром», как голоса вокалистов, пальцы пианистов, инструменталистов. Именно из своеобразия этих качеств исходил Константин Соломонович и, ставя руки своим ученикам, стремился раскрыть в каждом индивидуальную тайну их «голоса», их умения «властвовать», держать в руках оркестр, музыку. Потому его ученики так непохожи один на другого.

Руки Арама Катаняна сразу привлекли внимание твердой уверенностью в сочетании с выразительностью жеста, властностью и, вместе с тем, мягкой пластикой движений, полетностью взмаха. Было ясно — это руки прирожденного дирижера, обладающие волевой, господствующей функцией. Полное владение техникой сараджевской школы обеспечивало будущему дирижеру ту необходимую базу, без которой невозможно стать настоящим профессионалом.

Арам Катанян с самого начала определился в классе Сараджева как один из наиболее чутких и восприимчивых студентов, глубоко вбирающий, органично усваивающий принципы дирижерской школы учителя. Их взаимный контакт способствовал глубокой продуктивности процесса обучения.

Естественно, что формирование дирижера не ограничивалось профессиональной техникой. К. С. Сараджев развивал учеников всесторонне, вводил их в бесконечно богатый мир симфонической музыки. В его классе Катанян освоил большой репертуар, особенно классический, научился анализировать стилистику исполняемых сочинений, постиг тонкости фразировки, инструментальных штрихов, умения создавать гармоничное оркестровое звучание.

В январе 1949 года, когда Катанян был студентом третьего курса, он вместе с сокурсником Альбертом Багдасаряном провел симфонический концерт. Первым отделением дирижировал А. Багдасарян (Симфония соль минор Моцарта), вторым — А. Катанян, в программе которого были увертюра Моцарта к опере «Свадьба Фигаро», симфоническая поэма Листа «Прелюды» и «Меланхолическая серенада» для скрипки с оркестром Чайковского. Солистом был студент третьего курса консерватории, в будущем один из замечательных армян-

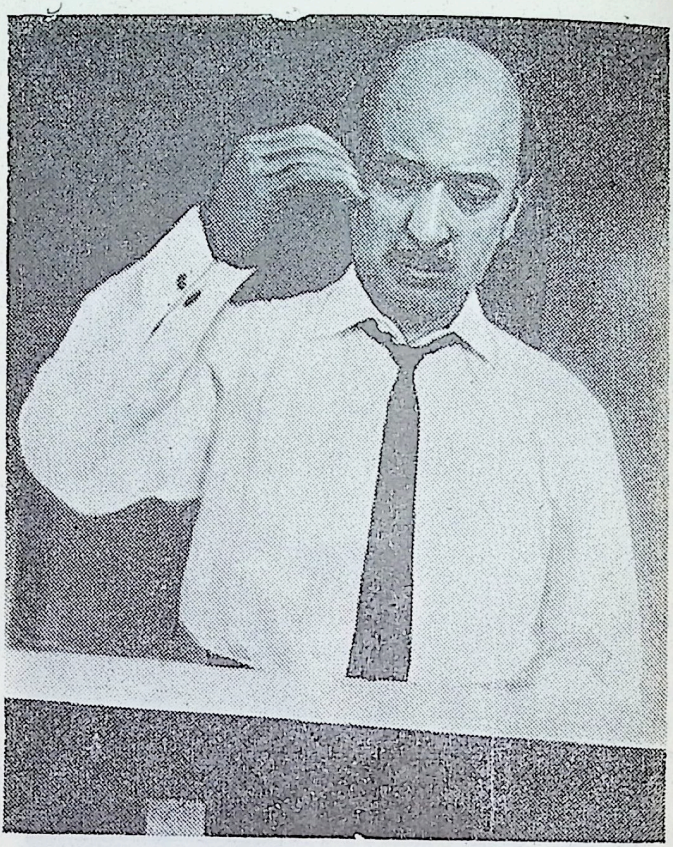
ских скрипачей Акоп Вартанян[3]. Весной того же года А. Катанян дирижировал скрипичным концертом Чайковского, который играл опять Акоп Вартанян. Интенсивность, предельная насыщенность учебного процесса держали студентов в творческой форме, приучали к дисциплине труда.

При выборе произведения для дипломного экзамена Катанян остановился на Пятой симфонии Д. Шостаковича. Это было смелым шагом для неопытного еще студента-дирижера, поскольку музыка Шостаковича в те годы мало исполнялась, была новой, трудно воспринимаемой — даже для музыкантов. К тому же эта Симфония не была еще играна филармоническим оркестром. Но в своем решении молодой Катанян был тверд: сказалась одна из основных черт его будущего музыкантского характера — стремление к самостоятельной работе, к озвучиванию редко или вовсе не звучавших партитур.

Такой вкус к первооткрытиям был отличительной чертой исполнительского облика Сараджева, и потому он всячески поощрял в своем ученике его стремление к познанию нового. Константин Соломонович глубоко верил в своего питомца, подталкивал к самостоятельности, смелости и активности в работе.

[3] А. Вартанян (1928—1981) окончил в 1951 г. Ереванскую консерваторию по классу скрипки профессора К. С. Домбаева. Широко известный в Советском Союзе, он много и успешно концертировал, играл в струнном квартете, преподавал в консерватории.





Выбор Пятой симфонии Шостаковича для дипломного концерта был продиктован также и личным вкусом: еще со студенческих лет Катанян горячо увлекся музыкой Шостаковича и эту любовь сохранил надолго. Выбор был продиктован и желанием проработать с оркестром еще им (оркестром) неигранное сочинение, самому осуществить первое исполнение. Взявшись с огромным рвением за работу, он тщательно и подробно штудировал партитуру с оркестром, проводил групповые и общие репетиции. Результат доставил огромное удовлетворение: Симфония прошла с большим успехом, увлекла убедительностью, зрелостью интерепретации. Молодой дирижер был счастлив и горд, педагог — весьма им доволен. Публика высоко оценила выступление молодого дипломанта.

Этот концерт подвел черту под учебным этапом жизни Катаняна, открыл перед молодым дирижером дорогу в самостоятельную творческую жизнь.

СВЕРДЛОВСК. НАЧАЛО ПУТИ

После окончания консерватории Арам Катанян стремился получить такую работу, которая дала бы ему возможность приобрести самостоятельные, практические навыки. И такая возможность представилась: молодого дирижера пригласили дать три концерта с симфоническим оркестром Свердловского радио.

В программу вошли Четвертая симфония Чайковского, Четвертая Бетховена и смешанная программа с участием солистов. Успешное выступление молодого дирижера из Армении привлекло к нему внимание взыскательной музыкальной общественности Свердловска.

Свердловск — крупнейший центр Урала, уже в пятидесятые годы имевший миллионное население. Город глубоких художественных традиций, Свердловск имел хорошо организованную культурную жизнь. Уральская государственная консерватория имени Мусоргского — один из авторитетных музыкальных вузов страны; Свердловский театр оперы и балета, театр оперетты издавна пользуются в стране заслуженным признанием. Большую роль сыграло и то обстоятельство, что в годы войны в Свердловск, как и в другие центры страны, были эвакуированы известные музыканты из Москвы и Ленинграда — Г. Нейгауз, Н. Голубовская, Н. Позняковская, А. Маргулян и многие другие. Их пребывание в городе на протяжении нескольких лет, работа в консерватории, филармонии, музыкальных театрах, несомненно, способствовали повышению общего музыкального уровня города.

Интерес представляет и следующий факт. К тому времени, когда Катанян приехал в Свердловск, там уже были заложены основательные традиции симфонической культуры, а филармонический оркестр по праву считался одним из лучших симфонических коллективов страны. Большую роль в этом сыграл один из первых уче-

ников К. С. Сараджева, окончивший в 1930 году класс дирижирования в Московской консерватории, Марк Израилевич Паверман[4]. Так судьба свела в одном городе двух воспитанников К. С. Сараджева — факт примечательный.

После концертов в Свердловске Катаняну предложили работать дирижером в оркестре радио. Предложение было заманчивым и в то же время ответственным. Главным дирижером в оркестре радио был А. Д. Шморгонер, опытный музыкант, работать с которым было интересно и плодотворно. Он предоставил молодому дирижеру все возможности для проявления творческой инициативы, чем последний, естественно, не преминул воспользоваться. Катанян с жадностью стал осуществлять одно исполнение за другим. Оркестр работал с огромным напряжением и подъемом, давая по 13 концертов в месяц. В то время (50-е г.г.) на радио записи делались очень редко: еще не было достаточно развитой техники звукозаписи, был дефицит пленки, и потому передачи радио бывали преимущественно «живыми», то есть исполнение из зала, в котором присутствовали слушатели, шло прямо в эфир. Сегодняшним музыкантам, избалованным техникой студийных записей, секретами монтажа, наложений и других новаций, трудно

---

[4] М. Паверман возглавлял организованный им оркестр Свердловской филармонии с 1934 по 1970 г. (с перерывом в несколько лет).

представить меру ответственности выступления прямо у микрофона с выходом в эфир. Тут нужны максимум напряжения сил, внимания, дисциплина и высокий профессионализм — не только исполнительский, но и специфически «микрофонный». Для молодого дирижера эта работа являлась великолепной школой творческого роста, профессионального мужания.

За два года (1951—1953) с симфоническим оркестром Свердловского радио Катанян исполнил около трехсот произведений — результат поистине неутомимой, увлеченной работы. Уже тогда выявились на практике его исключительные способности по быстрому и тщательному осваиванию новых партитур, его редкая трудоспособность — качества, которые он сохраняет до сих пор, проявляя их всюду, где бы ни работал. Среди озвученного репертуара было много оперных отрывков, арий из русских и западноевропейских опер, но главную суть репертуара составляли симфонические партитуры. За это время Катаняном было осуществлено исполнение всех симфоний Чайковского, Бородина, Калинникова, симфонической сюиты Римского-Корсакова «Антар», был сыгран цикл симфонических произведений Балакирева, Лядова, Глинки — его «Камаринская», испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Были подготовлены и проведены тематические концерты из произведений советских композиторов, в том числе Арама Хачатуряна. Музыка Хачатуряна пользовалась осо-

бой любовью свердловчан, и она часто исполнялась по заявкам радиослушателей.

Серьезной и капитальной работой этого периода можно считать радиомонтаж оперы Римского-Корсакова «Садко» и детскую оперу уральского композитора Л. Никольской «Девушка-семиделушка». Последняя записана на свердловском радио, и на основе этой записи снят фильм.

В 1953 году оркестр Свердловского радио был расформирован, и Катанян перешел работать в оперную студию Свердловской консерватории. Там он вплотную соприкоснулся с оперным жанром. Причем первые шаги его на поприще оперного дирижирования были связаны с произведениями, далекими от «дежурных» названий. К 300-летию со дня воссоединения Украины с Россией силами оперной студии была осуществлена постановка оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Опера необычная, искрящаяся юмором, трудная для исполнения, была поставлена ярко, увлекательно, о чем свидетельствуют большой слушательский интерес, успех у музыкальной общественности. Заслуживает интереса участие в этой постановке впоследствии таких известных, а тогда еще совсем молодых певцов, как Борис Штоколов и Юрий Гуляев. Б. Штоколов пел партию Черевика, и это была его дипломная работа.

В репертуаре студийцев появилась и такая редко исполняемая опера, как «Вера Шелога» Римского-Корсакова. А к 200-летию со дня рождения Моцарта Арам Катанян поставил «Свадьбу Фигаро».

Постановки оперной студии вызывали большой интерес музыкальной общественности, и студенческие спектакли стали выноситься за стены консерватории, исполнялись при широкой публике, имели огромный успех.

Пять лет работы в Свердловске дали молодому музыканту возможность самоопределиться, сформироваться как художественной личности, многосторонне проявить себя в симфоническом и оперном дирижировании, попробовать свои силы в педагогической работе.

Свердловск принес Катаняну еще одну большую удачу — именно там он встретил Марину Александровну Берко, талантливого музыковеда и замечательного человека, которая стала его верным спутником жизни и подлинным единомышленником.

Как видим, свердловское пятилетие заложило фундамент всех основных жизненных опор Катаняна — и творческих, и личных.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЕРЕВАН. ПОРА СВЕРШЕНИЙ

В 1956 году в Москве должна была состояться Вторая декада армянской литературы и искусства. Республика заранее тщательно готовилась к этому важному событию: обязывали не только престиж и высокий авторитет, утвердившийся за армянской культурой, обязывал и громадный успех Первой декады 1939 года. Тогда молодая Советская Армения предстала в Москве как республика великой древней культурной традиции и замечательных достижений, завоеванных за не-

полных двадцать лет Советской власти. Естественно, надо было приложить все усилия к тому, чтобы Вторая декада не только повторила уровень первой, но и показала качественно новую высоту, на которую взошла национальная культура к 1956 году. Напряженно работали все коллективы, все музыкальные учреждения, были собраны лучшие исполнительские силы, которыми располагала Армения; многих музыкантов, которые по тем или иным причинам работали в других городах, республика пригласила для участия в декаде. Таким образом был приглашен из Свердловска и молодой Арам Катанян. Он приехал в Ереван в 1955 году. Ему предстояло выступать с симфоническим оркестром Армфилармонии.

На декаде с Государственным симфоническим оркестром филармонии выступали армянские дирижеры Михаил Малунцян (главный дирижер оркестра) и Испир Хараджанян. В программах оркестра Арам Катанян дирижировал скрипичным концертом Арама Хачатуряна (солист Акоп Вартанян), а также симфонической поэмой Листа «Прелюды».

Участие в декаде, успех его выступлений в Москве, высокий уровень профессионализма, который он продемонстрировал в своей работе с оркестром, утвердили музыкальное руководство республики в необходимости оставить Катаняна в Армении. Ему сразу была предложена работа в оперном классе Ереванской консерватории и одновременно — музыкального редактора «Арменкино». За два года работы в киностудии А. Катанян

осуществил множество записей киномузыки армянских композиторов, среди которых «О моем друге» (композитор Ал. Арутюнян), «Прыжок через пропасть» (К. Орбелян), «01—99» (Л. Сарьян), «Тжвжик» (Э. Багдасарян) и другие.

В 1958 году Арама Григорьевича Катаняна приглашают на работу в Ереванский театр оперы и балета имени А. Спендиарова в качестве дирижера. Главным режиссером в те годы был известный армянский деятель театра Армен Гулакян. Чуткий, опытный в театральных делах, он сразу сумел распознать в молодом музыканте прирожденного оперного дирижера и потому привлек его к совместной работе над новой постановкой оперы Аро Степаняна «Лусабацин», приуроченной к 40-летию установления Советской власти в Армении (первая постановка оперы была осуществлена в 1938 году. Премьера спектакля состоялась в ноябре 1960 года, прошла со значительным успехом и была признана одной из подлинных удач театра в те годы. Посвященная революционной теме, опера привлекает яркой, талантливой музыкой, содержит множество великолепных арий, ансамблей, хоров.

Печать тепло откликнулась на постановку, особо отмечая удачное музыкальное решение оперы, которое было в гармоническом созвучии с другими компонентами постановки.

Эта первая большая самостоятельная работа молодого дирижера в ереванском театре утвердила его му-

зыкальный авторитет, привлекла к нему внимание музыкальной общественности.

Годы работы бок о бок с такой личностью, как Гулакян, человеком многосторонне одаренным — актером, режиссером, театральным деятелем, педагогом, — много дали молодому дирижеру и в смысле глубокого постижения тайн искусства театра, проникновения в дух и существо национальной музыкальной драмы, показали яркий пример высокой самоотдачи, служения любимому делу, подлинной дисциплины труда и требовательности к себе и другим. Гулакян был удивительно широкой натурой — при всем своем высоком профессиональном авторитете был необычайно прост и общителен с людьми, был добрым, но принципиальным, даже жестким, когда вопрос касался дела. Арам Григорьевич каждый раз светлеет лицом, когда говорит о Гулакяне. «Он был для меня учителем и духовным отцом в мире музыкального театра» — в этом признании звучит искренняя, глубокая благодарность.

Поддерживаемый плодотворной творческой обстановкой в театре, полный интересных замыслов и жажды деятельности, Арам Катанян, как говорится, с головой окунулся в работу, не щадя ни сил, ни времени. Главным дирижером в театре был С. Г. Чарекян, в числе дирижеров был также Р. Г. Степанян. Работать рядом с такими опытными музыкантами было совсем непросто, однако молодой Катанян сумел сразу завоевать уважение, утвердиться как музыкант перспективный, со своей твердой позицией.

Результатом первых шести лет работы явилось возобновление дирижером многих уже давно сошедших с репертуара спектаклей. Среди них — «Бахчисарайский фонтан», «Фауст», «Проданная невеста», «Лебединое озеро», «Раймонда» и другие. Катанян твердо и уверенно взял эти спектакли в свои руки и проводил их с большим подъемом, отличным ансамблевым и сценическим чутьем.

Но, естественно, значительно более важной представляется его самостоятельная работа над новыми постановками. Первой яркой победой на дирижерском поприще Арама Катаняна в театре явилась постановка балета **Арама Хачатуряна «Спартак».** Этот спектакль, рожденный в 1961 году, стал явлением и в жизни театра оперы и балета, и в творческой биографии дирижера.

Балет «Спартак» — второе крупное сценическое произведение Хачатуряна, выдающееся явление мирового балетного творчества. До 1961 года «Спартак» уже ставился в Москве, Ленинграде, Риге. В Ереване давно ждали этой постановки, ждал ее и Арам Ильич Хачатурян: он больше всего мечтал увидеть свой шедевр на сцене родного ему армянского театра. Но театр не торопился: осуществить эту постановку надо было с полной ответственностью, во всеоружии всех ресурсов — готовности труппы, а главное, постановочной группы, способной на достойном уровне решить эту нелегкую задачу. Ведь вопрос о том, как будет поставлен «Спартак», и вообще жизнь балетов Хачатуряна на сцене ереван-

ского театра оперы и балета — вопрос чести и престижа театра.

Дирижер для постановки был определен — Катанян не только сам мечтал поставить на сцене балет «Спартак», но и доказал своей трехлетней работой в театре бесспорное право на эту постановку. Но нужен был и достойный партнер — хореограф. Поиски театра увенчались успехом — руководство театра пригласило балетмейстера Евгения Чангу, известного своими интересными работами в Рижском оперном театре. Это решение было на редкость удачным, поскольку в лице Е. Чанги театр обрел талантливого, зрелого художника, осуществившего на сцене нашего театра ряд блестящих постановок[5]. Е. Чанга привнес в жизнь балета новое дыхание, масштабность решений, активный современный стиль, художественный вкус и, главное — музыкальную выразительность хореографии.

Его первой серьезной работой в Армении явился «Спартак». Над постановкой балета дирижер и балетмейстер работали с огромной самоотдачей, согласованно, отталкиваясь только от гениальной партитуры Хачатуряна, стремясь максимально выразить эту музыку в пластике танца, в звучании оркестра. Результатом их

---

[5] Среди наиболее значительных постановок Е. Чанги — «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, два трехактных балета, в числе которых «Болеро» М. Равеля, «Героическая баллада» А. Бабаджаняна и другие.

совместной работы явился прекрасный спектакль, удивительно цельный, стилистически единый, восхищающий гармоническим совершенством всех компонентов. Художником постановки был А. Мирзоян, ведущие партии танцевали каждый по-своему неповторимо прекрасные Вануш Ханамирян и Вилен Галстян — Спартак, обаятельно женственная Джульетта Калантарян — Фригия, зажигательная Сильва Минасян и виртуозно блестящая Люся Семанова — Эгина.

Музыкальное решение спектакля произвело сильное впечатление. Дирижер глубоко проник в богатейший мир хачатуряновской образности с ее титаническими страстями, романтической пылкостью, тонко раскрыл и ее контрастную сущность — вдохновенный лиризм, глубочайшую нежность. В столкновении мужественной силы и проникновенного лиризма, яростных вспышек гнева и тонкой возвышенности чувств, страстной порывистости и драматизма, чувственности и героизма дирижер уверенно выстроил сложную и убедительную драматургию спектакля. Трагедийные коллизии музыки балета он сумел раскрыть во всем многообразии и богатстве настроений и образов, в то же время в органической цельности музыкальной композиции.

В дирижировании музыкой «Спартака» по-настоящему раскрылась еще одна привлекательная черта Катаняна — артистизм. Обычно принято отмечать артистизм у симфонических дирижеров: они работают открыто, на виду у публики, и эта сторона их исполне-

ния — наличие или отсутствие артистизма — обращает на себя внимание. Оперные дирижеры почти скрыты от глаз зрителя, внимание которого поглощает сцена. Когда дирижирует Катанян (и это с особой силой впервые почувствовалось в «Спартаке»), от него к оркестру, а через оркестр — в зал исходят такие сильные импульсы, которые невольно притягивают внимание публики к дирижеру. В такие моменты эмоциональное воздействие музыки усиливается через восприятие жеста, движений дирижера.

«Спартак» стал важной вехой на пути становления, формирования дирижерских принципов, художественных пристрастий музыканта. Через гениальную музыку Хачатуряна молодой дирижер познал вкус не только современной партитуры, но и национальной музыки в ее наивысшем взлете, и это многое определит в его дальнейшей репертуарной практике. Балет «Спартак» сохраняется в репертуаре Катаняна вот уже почти тридцать лет, и каждый раз, когда идет этот спектакль, дирижер, а вместе с ним и слушатель переживают радость первооткрывания — так свежо, увлеченно, вдохновенно озвучивает дирижер эту замечательную музыку. Каждый спектакль является для него как бы премьерой, сопровождаемой всей остротой переживаний перед выходом на сцену. А ведь это качество настоящего артиста!

Успех постановки «Спартака» воодушевил молодого дирижера, в нем проснулся тот самый «бес познания», который постоянно толкал и продолжает его толкать к

новым идеям, к неизведанному — сыграть еще неигранное, открыть новую, «непрочитанную» страницу в репертуарной книге театра. Без дерзания, как известно, искусство (как, впрочем, и любая область человеческой деятельности) не может двигаться вперед, расти. Пережевывание и переигрывание одного и того же репертуара приводит театр к духовной скудности, к провинциальной лености. Только постоянный интерес к новому, прикосновение к неизведанному, стремление к открытиям держат его в творческой форме, обеспечивают художественный рост коллектива.

Арам Катанян — неутомимый искатель нового, и это одна из самых привлекательных особенностей его творческой натуры. Он не побоялся уже в первые годы работы в театре взяться за постановку двух диаметрально противоположных и каждого в отдельности чрезвычайно трудных для сценической реализации современных произведений. Речь идет о поставленных в шестидесятые годы, вслед за «Спартаком», опере Игоря Стравинского «Царь Эдип» и мюзикле Леонарда Бернстайна «Вестсайдская история».

После «Спартака» с редкой созвучностью его музыки художественной натуре дирижера казалось, что именно в прозведениях такого стиля — романтически взволнованных, страстно трагедийных, полных героического пафоса, — полнее всего будет раскрываться его индивидуальность. Однако новые работы обнаружили в нем

художника многогранного, способного чувствовать себя свободно, уверенно в самых разных стилях.

Две новые работы — постановка «Царя Эдипа» и «Вестсайдской истории» — явились одинаково важными как для дирижера, так и для всего коллектива Ереванского оперного театра. Этим постановкам предшествовал довольно продолжительный репертуарный кризис, общий дух в театре был несколько пассивным, и, может, потому обращение театра к Стравинскому и Бернстайну показалось многим слишком дерзким. Эту «дерзость» стимулировал новый директор — молодой, талантливый композитор Эдгар Оганесян. С его приходом начался принципиально иной, активный и яркий период спендиаровского коллектива. Театр вдруг встрепенулся, воспрял духом, откуда-то взялось воодушевление, заговорила профессиональная гордость. А. Катанян был в первых рядах энтузиастов.

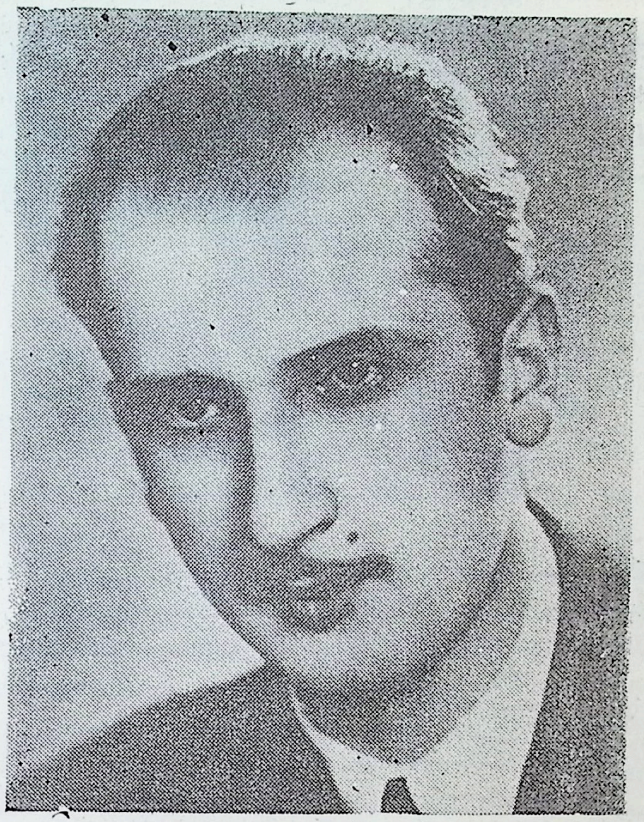
Перед постановщиками упомянутых произведений, естественно, возникли трудности, связанные с задачей первооткрывателей: в Советском Союзе они нигде до этого не ставились. Надо было самостоятельно решить и музыкальное прочтение, и сценическое воплощение. Не столь важно, в какой мере удалось преодолеть эти сложности, реализовать в желаемой форме и постановочные, и музыкальные идеи. Важно, что эти постановки помогли преодолеть барьер инфантильности и привычки к штампу, подвели театр к творческому, духовному пробуждению. Во многом эти спектакли оказались

для нашего театра экспериментальными, но именно это и важно: без эксперимента не может быть движения вперед, к прогрессу, к открытиям.

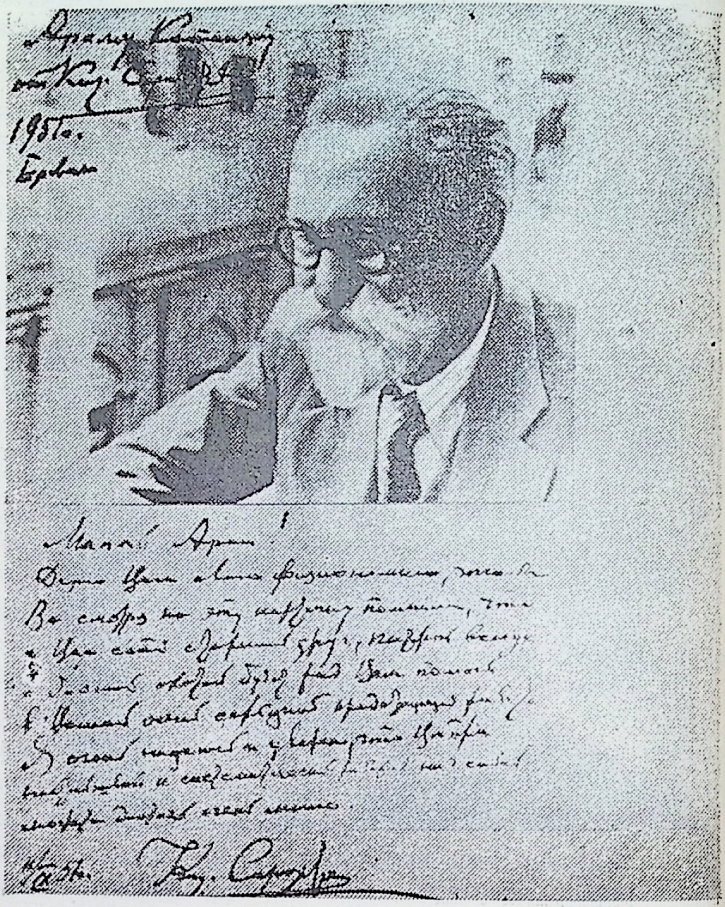
«Царь Эдип» И. Стравинского был создан в 1927 году. В этом сочинении воплотился характерный для того периода творчества Стравинского интерес к античным мотивам. Драматургия произведения, его композиционные особенности близки к жанру оперы-оратории.

Постановку «Царя Эдипа» осуществил талантливый драматический режиссер Грачья Капланян. Режиссерское решение ставило акцент на оперной трактовке «Царя Эдипа», было сценически динамичным, не без театральных эффектов.

В наибольшей степени в этом спектакле удовлетворяло его музыкальное решение. Сложный, мозаичный рисунок партитуры Стравинского очень труден для воспроизведения, тем более в театре, где традиций исполнения современной музыки в те годы почти не было. В музыке «Эдипа» вокальная партия — и сольная, и хоровая — доведена до инструментальной виртуозности, оркестровая — причудливо-изысканна, сложна как в интонационном, ладогармоническом, так и чисто инструментальном плане. А. Катаняну удалось глубоко проникнуть в дух этой замечательной партитуры. В прочтении «Эдипа» проявились и зрелость мысли, и многогранность художественных возможностей музыканта. В звучании музыки «Эдипа» были строгость, сдержанность,



1950 г.



Здесь отсутствовали те бурные эмоциональные вспышки, которые так привлекали в «Спартаке». На их место пришли сдержанный лиризм, внутренне затаенный драматизм, которые находили выход в тщательно подготовленной и взрывчатой кульминации в конце второго действия. Неподдельный интерес проявил к спектаклю Д. Д. Шостакович, два дня подряд присутствовавший на «Царе Эдипе» и искренне поздравивший дирижера.

Постановка «Царя Эдипа» — одна из ярких страниц истории нашего театра.

Вот еще одна из них — постановка музыкальной драмы, точнее мюзикла, Леонарда Бернстайна «Вестсайдская история». В то время, то есть в 1963 году, «Вестсайдская история», поставленная в театрах Америки, там же снятая на кинопленку, имела громадный успех, стала одним из самых популярных произведений 60-х годов.

Мелодически богатая, остро ритмованная, насыщенная щедрой песенностью, выразительная музыка «Вестсайдской истории» привлекает свежестью и необычным колоритом. В этом мюзикле сплелись воедино элементы традиционной оперы и джаза, народных и современных танцевальных стилей. Однако в этой, казалось бы, стилистической пестроте есть своя убедительная цельность, логика, своя историческая достоверность. Берн-

стайн — один из немногих современных композиторов, с безошибочным чутьем воспринимающий интонационный словарь времени, современную полистилистику в музыкальном самовыражении молодежи, один из немногих, сумевших пойти навстречу ее художественным устремлениям, органично выразив в своем творчестве диапазон ее музыкальных интересов.

Катанян, музыкант, приверженный современности, был страстно увлечен музыкой Бернстайна, ему буквально не давала покоя идея осуществить постановку «Вестсайдской истории» на сцене Ереванского театра оперы и балета. Это желание не могли заглушить ни голос скепсиса, ни доводы разума, напоминающие о неготовности оперной и балетной трупп к решению этой сложной задачи. Но неудержимое стремление реализовать идею тщательно загоняло внутрь, в глубь сознания возникающие сомнения. Однако сомнения имели под собой реальную почву: легко ли сказать — театр, который жил пока в основном на базе классического репертуара, вдруг решил поставить музыкальную драму с остро современной молодежной тематикой, со сложной музыкальной стилистикой, сделать спектакль, где и в вокале, и в танце, и в общей сценической пластике нужны были совершенно иные навыки, отличные от оперных штампов. Но дирижера и постановщика-режиссера Грачья Капланяна подстегивала вера в коллектив, в его энтузиазм. Им удалось заразить труппу, особенно

молодую ее часть, которой хотелось также глотнуть свежего воздуха новизны.

И постановщики, и исполнители приложили максимум усилий при работе над «Вестсайдской историей». Однако в спектакле, премьера которого состоялась в 1963 году, неизбежно проявились все ожидаемые противоречия. Самым, пожалуй, привлекательным в спектакле было музыкальное решение. Дирижер, хорошо ориентируясь в интонационной и стилистической природе бернстайновской музыки, темпераментно раскрыл партитуру, тонко постиг заключенные в ней гибкие переходы от романтически вдохновенной лирики в партиях Марии и Тони к экстатическим ритмам танцев молодых американцев и пуэрториканцев, от драматически напряженных нагнетаний тревожных ситуаций к страстным кульминационным взрывам. Многое дирижеру приходилось решать иначе, чем подсказывала известная американская запись музыки — надо было приспосабливаться к возможностям наших исполнителей. Однако его интерпретация не была произвольной, в ней сказывалась пытливая мысль музыканта, умение извлечь из авторского материала нужный ракурс трактовки, способность к самостоятельному прочтению. Мнение о музыкальном исполнении было единодушным. В частности, в рецензии К. Худабашян на постановку отмечалось: «Обращаясь к работе дирижера, прежде всего заметим, что музыка «Вестсайдской истории» нашла в

нем отличного интерпретатора. А. Катанян прекрасно чувствует ее специфическую ритмику, темперамент, жесты его очень четки, властны. За каждым музыкальным номером чувствуется колоссальная работа с исполнителями. Может быть, и не всегда удается А. Катаняну создать то совершенное звучание, которое он мыслит себе, может быть, нет еще идеального ансамбля между солистами и оркестром, но это не вина дирижера и самих исполнителей. Слишком необычна музыка Бернстайна для артистов, привыкших исполнять классические оперы»[6].

Несмотря на некоторую уязвимость спектакля и его в общем-то недолгую сценическую жизнь, он сыграл свою положительную роль: через него был преодолен еще один барьер на пути приближения театра к новой стилистике, к освоению нового репертуара.

Постановки «Царя Эдипа» и «Вестсайдской истории» привлекли к Ереванскому оперному театру внимание музыкальной общественности не только местной, но и за пределами республики, вызвали к коллективу театра интерес и уважение. И в этом несомненная заслуга Арама Катаняна, сумевшего внести в эти спектакли дух дерзания и творческого поиска.

Период работы Катаняна в театре до 1964 года отмечен еще двумя существенными постановками спектаклей национальных композиторов — детского балета

---

[6] Газ. «Комсомолец». Ереван, 27 октября 1963 г., № 129.

Бориса Саккилари «Мойдодыр» (балетмейстер Азат Гарибян, 1962) и комической оперы Артемия Айвазяна «Господин Минтоев в Париже» (режиссер Г. Капланян, 1963).

С первых дней работы в театре Катанян немало времени отдавал и симфоническому дирижированию. Эту сторону исполнительской деятельности он всегда любил и работал с оркестром с большим увлечением. Здесь он, как и в опере, «выкладывается» полностью, реализуя не только свой высокий профессионализм, но и пытливую страсть к новизне. В качестве симфонического дирижера в тот период (до 1964 г.) он озвучил много интересных партитур, больших, разнообразных программ, среди которых немало произведений, впервые исполненных в Ереване.

Подведем краткий итог первого периода работы Арама Катаняна в театре оперы и балета (1958—1964) — классика, «Спартак», «Царь Эдип», «Вестсайдская история», новые национальные спектакли плюс обширный симфонический репертуар, состоящий в большой мере из премьерных исполнений. Диапазон большой, охватывающий разные стили, эпохи, определяющий художническую позицию и направленность деятельности талантливого дирижера.

С 1 сентября 1964 года Арам Григорьевич Катанян назначается главным дирижером Ереванского ордена Ленина государственного академического театра оперы

и балета имени А. Спендиарова. Начинается новый этап в его плодотворной деятельности, этап новых замыслов, дерзаний и свершений.

ГОДЫ ДЕРЗАНИЙ. ГОДЫ ПОДЪЕМА

Период 1964—1970 годов вписал в историю Ереванского театра оперы и балета одну из самых ярких, содержательных страниц. В эти годы по счастливому совпадению (или мудрому решению руководства) в театре собралась группа единомышленников, творческие интересы и устремления которых были направлены к одной цели — поднять его на новый, современный уровень. Директор Эдгар Оганесян, вновь назначенный главный дирижер Арам Катанян, главный режиссер (бывший им, правда, недолгое время) Г. Капланян и главный балетмейстер Е. Чанга — это была активная, действенная группа. Оганесян и Катанян вместе составили органичное руководящее ядро театра, взяв в руки инициативу, реализуя одну за другой смелые и увлекательные идеи. Они касались в первую очередь репертуара театра, который требовал основательного обновления, нового курса.

В современном оперном театре к тому времени стали происходить существенные процессы, направленные на усиление роли драматического начала в сценическом действии. Уже нельзя было обходиться только хорошим

музыкальным уровнем постановок, значительно возросла роль режиссуры как органической и чрезвычайно важной части оперного спектакля. Оперный театр стали освобождать от фальшивых сценических штампов, от рутины. В театр стали все чаще приходить режиссеры, вооруженные не только солидным опытом, но и профессиональной музыкальной подготовкой.

Основательно всколыхнули воображение спектакли знаменитого Миланского театра «Ла Скала», который приехал на гастроли в Москву (1964), привезя с собой несколько постановок. Особенно сильное впечатление произвел спектакль «Богема», поставленный выдающимся итальянским кинорежиссером Дзеффирелли, в котором единство всех компонентов — музыкального исполнения, режиссуры, оформления, вплоть до мельчайших деталей, — было доведено до совершенства.

Кроме того, большая информация стала поступать через кино и телевидение, на экранах которых демонстрировались оперные спектакли многих лучших оперных театров мира. Оперный зритель стал информированнее, придирчивее. И театр, если хотел сохранить зрителя (а может, и, как ни грустно признавать, вернуть его), должен был круто изменить курс, осуществить серьезные реформы.

Художественное руководство театра предприняло важный для жизни коллектива, его дальнейшего развития шаг, пригласив из Болгарии на длительное время

режиссера Погоса Афеяна, хорошо известного в музыкальном мире. Своими постановками в Пловдиве, Софии и других европейских оперных театрах он завоевал авторитет выдающегося оперного режиссера, и, конечно же, идея его приглашения в Армению была весьма прогрессивной.

Погос Афеян поработал в Армении, к сожалению, всего около двух лет, успев осуществить две поистине выдающиеся для нашего оперного театра постановки: «Тангейзера» Вагнера и «Консула» Менотти. Уже почти готовый режиссерский план двух очень важных для театра постановок — «Алмаст» Спендиарова и «Дядя Багдасар» А. Бабаева — увы, остался нереализованным. Во время своей очередной поездки в Болгарию П. Афеян скончался. Для музыкального искусства, в частности для ереванского оперного театра, это была большая, невосполнимая потеря. Те две постановки, которые Афеян осуществил совместно с Катаняном, стали поистине событийными в истории нашего театра, подняли его на уровень самых прогрессивных достижений в области музыкального театра. Их предполагаемые совместные постановки по уже разработанным планам также обещали быть чрезвычайно интересными.

Итак, начало деятельности Арама Катаняна на посту главного дирижера театра оперы и балета сразу же определило его позицию, направленную на коренной сдвиг в жизнедеятельности театра, на обновление его репертуара, обогащение его как еще непоставленными

классическими, так и современными и, что очень важно, новыми национальными операми и балетами. В этой позиции была четко обозначенная цель — с тактом, вкусом и пониманием сбалансировав соотношение в репертуаре произведений разных эпох и стилей, воздействовать одновременно на творческий рост театрального коллектива, а также на удовлетворение художественных вкусов публики. Когда в театре господствует такая позиция, творческий коллектив живет в атмосфере новых решений, активного поиска, радости свершений и ожиданий, а слушатель, уставший от однообразия и унылых штампов, разочаровавшийся и почти исключивший театр из шкалы духовных ценностей, вновь оборачивается лицом к театру, верит в его возрождение, в новое творческое восхождение.

Именно такая атмосфера воцарилась в театре в период удивительного семилетия 1964—1970-х годов, когда театральная афиша радовала обилием названий, оригинальными, художественно яркими премьерами. «Тангейзер» Вагнера, «Консул» Менотти, «Вечный идол» Э. Оганесяна, «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «Алмаст» А. Спендиарова, «Озеро грез» Г. Егиазаряна, Саят-Нова» А. Арутюняна — такова репертуарная панорама только Катаняна за неполных семь лет. Она отражает не только его художническую позицию, но и огромную трудоспособность, неутомимость, одержимость работой.

У Арама Катаняна, как уже здесь неоднократно упоминалось, всегда было множество идей, которые он меч-

тал реализовать на сцене. Он не опасался ставить перед собой и коллективом трудные задачи. Так, его давней мечтой было поставить вагнеровскую оперу на сцене ереванского театра. Но осуществить ее можно было лишь при достаточно высокой подготовленности творческого состава театра — и постановщиков, и исполнителей. Вообще же и музыканты, и музыкально-театральная общественность давно ждали появления хотя бы одной оперы Вагнера на нашей сцене. Ждали тридцать лет — ни больше, ни меньше. Бывали попытки объяснить отсутствие вагнеровских опер в репертуаре театра тем, что он, мол, создан всего-то в 1933 году, что за тридцать лет (речь о начале 60-х гг.) театр сделал достаточно много, профессионально окреп, но пока не настолько, чтобы осилить груз оперы вагнеровского масштаба.

Доля справедливости в этом, конечно, есть, поскольку не только в Советском Союзе, но и в мире слишком мало театров, осмелившихся ставить у себя Вагнера. Тут нужны не только зрелость и высокий профессиональный уровень театра, но и особые традиции, театральные навыки. Катаняну хотелось рискнуть, преодолеть этот барьер страха и неверия в творческие возможности театра. Жизнь показала, что театр все же оказался более крепким, более подготовленным к решению больших художественных задач, чем казалось многим, в том числе и в самом театре.

К тому времени, когда приехал из Болгарии Погос Афеян, театр морально был подготовлен к решению больших художественных задач. В лице Афеяна Арам Катанян обрел единомышленника, режиссера, который, как и он, мечтал поставить Вагнера на оперной сцене. В этот период творческий состав театра находился в достаточно хорошей форме — в театре было много молодых голосов, хорошо укомплектованный хор во главе с опытным профессионалом Каро Карапетяном и молодым хормейстером Рубеном Айвазяном, подтянутый, вышколенный в руках М. Тавризяна, С. Чарекяна, а к этому времени и молодого Катаняна оркестр, а также, что очень важно, горячо заинтересованный в творческом взлете театра директор — композитор Эдгар Оганесян. Были, таким образом, все предпосылки для реализации замысла. Выбор остановили на «Тангейзере», и работа началась.

«Тангейзер» — опера последнего крупного романтика XIX века, творчество которого оказало огромное влияние на развитие мировой культуры. Композитор, а также поэт-драматург-либреттист собственных опер, добавим — почти автор проекта построенного по его строгим указаниям театра в Байрейте, Рихард Вагнер был фигурой уникальной, выдающейся. Творчество его вызывало или безоговорочное восхищение, или такое же резкое неприятие. Композитор, казалось бы, широко известный, но по сути еще познаваемый, открываемый,

еще не раскрытый до конца в своем монументальном величии, неповторимой оригинальности. Композитор, чьи оперы и привлекают лучшие оперные театра мира, и смущают, отпугивают сложностью концепций, их постижения.

«Тангейзер» — одна из крупных опер Вагнера, в которой он осуществил свою оперную реформу.

В основе оперы лежит средневековая легенда о мятежном рыцаре Тангейзере, бросившем вызов религиозному ханжеству и лицемерию, воспевшему красоту человеческой души, провозгласившему гимн любви. Созвучная романтическим идеалам своего времени, опера Вагнера отражает идеалы самого композитора — ярого антиклерикала и бунтаря. Ее музыка покоряет редкой пластической красотой, широтой мелодического дыхания, изысканной утонченностью и бурной взрывчатостью страстей.

Этот вагнеровский шедевр глубоко волновал Катаняна, его музыка на редкость точно отвечала вкусам и художественным устремлениям дирижера, завладела всеми его помыслами, как в свое время завладела им музыка «Спартака».

Ранее уже говорилось, что «Тангейзер» вошел в историю Ереванского театра оперы и балета как первая постановка вагнеровской оперы на этой оцене. Но не только — это вообще была первая постановка оперы в Советском Союзе. Это значит, что у постановщиков не было примера для ориентации и точки отсчета ни в сво-

ем; ни в других отечественных театрах. Перед дирижером, как и творческим составом, стояла поистине сложнейшая задача, которую предстояло решить самим, рассчитывая на собственные возможности — знания, воображение, фантазию, профессионализм, талант.

Постановка «Тангейзера», премьера которого состоялась 14 июня 1965 года, стала еще одним значительным событием в жизни театра. Наряду с глубоко достоверным отражением художественного и идейного замысла оперы здесь восхищали высокий вкус и музыкальная точность, глубина не только в прочтении гениальной партитуры, но и в режиссерской пластике, художественном оформлении. Работа дирижера Арама Катаняна, режиссера Погоса Афеяна, художницы Марианны Поповой, тоже приглашенной из Болгарии, стала образцом редкого художественного, идейно-эстетического единства.

Наиболее сложной была задача музыкального раскрытия партитуры. Перед дирижером стояла сложность двоякого плана — преодолеть самому трудности партитуры оперы, в то же время заставить исполнительский коллектив преодолеть барьер непривычного, нового для него стиля. И поскольку эти две задачи теснейшим образом связаны между собой, достигнутый результат можно целиком отнести за счет дирижерской работы. От него зависело вдохнуть жизнь в вагнеровскую партитуру, выразить музыку в самостоятельной и убеди-

тельной интерпретации, и это он сделал с блеском, с подлинным вдохновением. Звучание музыки привлекало разнообразием красок и нюансов, богатой гаммой оттенков, широким разворотом мелодического дыхания. Чрезвычайно осторожно расходуя запас внутренней динамики, дирижер ярко и выразительно акцентировал моменты драматических кульминаций. Так, огромное впечатление производили тутти медных инструментов в увертюре, страстные взрывы эмоций в партии Тангейзера, мощный драматический порыв в музыке второго действия и т. д.

Катанян глубоко вжился в страницы вагнеровской партитуры, раскрыв ее свежо и индивидуально (сравнением нам служили существующие записи оперы и ее отрывков). Он особо оттенил лирическое начало в музыке, выдвинув на первый план ее мелодическую красоту и пластику, усилив ее эмоциональное звучание. В этом, на наш взгляд, заключалась самая привлекательная сторона музыкального решения спектакля. Но не только в этом. Музыка Вагнера представляет собой органичный сплав вокально-симфонического звучания; вокальное интонирование, пластика движения музыкальной линии рождены в инструментальном мышлении (традиция, берущая начало в вокальных мелодиях немецких классиков Баха, Моцарта, Бетховена), в то время как оркестровая партия насыщена широким вокальным дыханием. Дирижеру удалось собрать в единое целое вокально-симфоническое звучание оперы. Но наи-

большего эффекта он добился все же в оркестровом звучании. Не часто нам приходилось слышать в театре такое изысканно-тонкое, трепетное звучание струнных, такую нежную флейту, такую выразительную, впечатляющую «мягкую» медь, наконец, такое собранное, согласованное звучание всего оркестра.

Во многом радовало и вокальное исполнение. Перед певцами, воспитанными преимущественно на образцах итальянских и русских классических опер, первое исполнение Вагнера, естественно, выдвигало трудно преодолимые сложности. Вокальные партии вагнеровских опер охватывают почти весь регистровый диапазон, требуют инструментальной точности звучания, и певцам предстояло выдержать серьезное испытание на профессионализм.

В работе с вокалистами Катаняну очень помогало его знание вокала (вспомним, что еще в годы учебы он брал уроки вокала), и это, несомненно, проявилось в том, что привлеченным к постановке певцам в основном удалось преодолеть сложности интонирования оперы[7].

Работа Погоса Афеяна над «Тангейзером» сразу представила нам другой масштаб работы, иные ракур-

[7] Исполнителями главных партий в «Тангейзере» были: С. Даниелян — Тангейзер, Е. Микаелян — Елизавета, М. Терзян, А. Арутюнян — Венера, А. Карапетян — рыцарь Вольфрам, а также Н. Ованисян — ландграф, Д. Погосян — рыцарь Битерольф, Э. Узунян — Пастушок и др.

сы оперной режиссуры. Не будет отнюдь преувеличением, если скажем, что это была первая постановка, в весь режиссерский замысел, вся сценография были пр диктованы музыкальной драматургией, рождены муз кой, «работали» на усиление ее выразительности. Н конец-то дирижер Катанян встретил истинного един мышленника, сумевшего понять его музыкальные зад чи, помочь их полноценной реализации на сцене. Э и определило совершенный уровень этой редкой пост новки.

В сценическом решении «Тангейзера» не было нич го, что было бы самоцельно рассчитано на внешний эф фект. Все здесь решено просто, сдержанно, почти непр метно. Но именно в этом «почти» вся загадка: почт но не совсем привычно и свежо, традиционно, но и с временно, театрально и при этом удивительно пласт чески музыкально. Именно от музыки в первую очере отталкивался режиссер в решении каждой сцены - и в целом, и в деталях.

Работа художника по оформлению и костюмам М рианны Поповой была органично соотнесена с режи серским и дирижерским замыслом, оттеняя, раскрыв в цветовом решении музыкальную образность и хара тер партитуры.

В памяти глубоко запечатлелись сцены, карти этой уникальной постановки, ее удивительная худож ственно драматическая выразительность, изыскан красота и общая культура. Вспоминается сцена в гро

Венеры (первое действие), где изнеженно-чувственная и страстно взрывчатая музыка получает особую выразительность благодаря средствам режиссерской и художнической фантазии. Вся сцена погружена в полумрак, окутана прозрачно сумеречным светом, пронизываемым вспышками волнующе алых бликов; в центре, на ложе, словно сотканном из прозрачных нитей, возлежит сама Венера, богиня любви, а у ее ног — маленькая фигура Тангейзера, одурманенного блаженной истомой. На заднем плане — силуэты танцующих девушек, томные, заторможенные движения которых напоминают ритуальный танец (балетмейстер Е. Чанга). В этой сцене все движения, положения фигур, позы, общий цветовой колорит выпукло оттенены вкрадчивой пластикой музыкального звучания, его образной и эмоциональной точностью.

Совершенно иные принципы действуют в сцене соревнования миннезингеров, которая происходит во дворце ландграфа (второе действие). Величие рыцарского ритуала, полные достоинства и значительности фигуры ландграфа, придворных, рыцарей-миннезингеров подчеркивались благородно мягкой цветовой гаммой сценического интерьера и костюмов, а все вместе органично гармонировало с величаво-сдержанной, то глубоко проникновенной, то героически строгой музыкой этой сцены. Режиссерский и дирижерский контакт ощущался как в целом, так и в отдельных деталях, малейшие сдвиги музыкальной драматургии находили мгновенное и

естественное сценическое выражение. Сильно впечатлял эмоциональный резкий сдвиг в конце сцены соревнования певцов. Расположившиеся в строгих, геометрически четких рядах слушатели-придворные и участники соревнования сдержанно-холодно реагировали на выступления певцов. Царила атмосфера чопорного этикета. И вдруг, когда в этот холодный, запрограммированный ритуал ворвалось страстное, мятежное пение Тангейзера, восхваляющего земную страсть, красоту чувственной любви, сцена мгновенно, буквально по мановению дирижерской палочки, преображалась — по одну сторону оказывались возмущенные ландграф, придворные и рыцари, по другую — смятенные, терзаемые бурей страстей Тангейзер и Елизавета. Вся эта картина протекала в такой музыкально-сценической синхронности, что возникало чувство сиюминутного режиссерского выражения звучащей музыки.

И, наконец, вспоминается третье действие, где коленопреклоненная Елизавета молится за спасение заблудшей души Тангейзера и затем тихо, незаметно уходит в глубь сцены, где ее фигура постепенно исчезает, истаивает, символизируя ее уход из жизни. Господство таинственного серо-лилового света, скульптурно выразительные позы отчаявшейся Елизаветы, печального рыцаря Вольфрама, вырисовывающейся в тумане фигуры измученного Тангейзера — все это было рождено скорбно-драматической, внутренне-напряженной, звучащей с возвышенно благородным трепетом музыкой. Это бук-

сильно потрясало, вызывая то редкое состояние душевной взволнованности, которое возникает под воздействием высокого, чистого искусства.

«Тангейзер» — поистине выдающееся явление в истории Ереванского оперного театра, уникальная в своем роде постановка, которая явилась результатом редкого синхронного сотворчества постановочной группы. Она раскрыла огромные потенциальные возможности коллектива и явила собой высокий пример музыкального прочтения оперной партитуры.

Эта постановка имела большой резонанс и за пределами республики. Пресса широко откликнулась на эту работу театра, особо отметив ее музыкальные и режиссерские достоинства. Говоря о постановке «Тангейзера», критик К. Худабашян высоко оценила работу дирижера А. Катаняна. Она пишет: «Известный критик и искусствовед В. Стасов в одной из своих статей метко назвал работу дирижера над операми Вагнера каторгой. Трудность работы с оркестром, который здесь выступает и в роли симфонического (чего стоит одна увертюра!), и с певцами, не имеющими опыта исполнения Вагнера, сложные и громадные ансамбли и хоры — все это может отпугнуть любого умудренного опытом дирижера. А. Катанян — дирижер смелый в лучшем смысле этого слова, безжалостный к себе и к исполнителям. Он не жалеет сил, чтобы раскрыть перед слушателями новые страницы музыки. Так было, когда он

дирижировал «Царем Эдипом», «Вестсайдской историей», «Спартаком», а сейчас «Тангейзером».

Многое в спектакле говорит о стремлении дирижера достигнуть возможно большего совершенства исполнения. И вдумчивое, верное раскрытие мыслей, заложенных в музыке Вагнера, и стремление выдвинуть на первый план мелодичность и напевность ее, и добросовестная отрепетированность ансамблей и хоров, наконец, та найденная мера, которая создает созвучие оркестра и голосов»[8].

Подробный анализ постановки в целом, и в частности работы дирижера, дается на страницах журнала «Советакан арвест»[9] в рецензии М. Тер-Симонян.

Высокую оценку работе Катаняна дал в своей рецензии Вадим Шубладзе, в те годы дирижер оркестра радио и телевидения Армении: «Подлинным вдохновителем спектакля явился главный дирижер театра А. Г. Катанян. Артистический темперамент, воля, увлеченность исполняемым произведением, тщательнейшая проработка сложнейшей вагнеровской партитуры обусловили раскрытие многих сторон произведения, слаженность исполнительского коллектива, а также страстность звучания»[10].

---

[8] К. Худабашян. «Тангейзер». Газ. «Коммунист», 23 июля 1965 г.

[9] М. Тер-Симонян. «Тангейзер» в нашем оперном театре. — Советакан арвест», 1965, № 11, с. 1—5.

[10] В. Шубладзе. «Тангейзер». Газ. «Коммунист», 4 июля 1965 г.

Вызывает глубокое сожаление, что этот редкий спектакль не сохранился в репертуаре театра. Подобные постановки, в числе других классических образцов, должны составлять репертуарный остов театра, представлять его лицо, художественную направленность.

Живой интерес публики к театру, вызванный постановками шестидесятых годов, высокая оценка критики, возродившаяся вера в возможности коллектива театра — в этом несомненная и значительная заслуга главного дирижера театра Арама Григорьевича Катаняна. Одержимый жаждой деятельности, обуреваемый множеством замыслов, он ,не успев еще «пережить» успех и удачу одной постановки, рвался к осуществлению новой.

Катанян и Афеян вскоре за «Тангейзером» обратились к постановке оперы современного американского композитора **Джан Карло Менотти** «Консул»[11]. Афеяном уже была осуществлена постановка этой оперы в Пловдиве, и сейчас, поработав в Ереванском оперном теа-

---

[11] Дж. К. Менотти (р. 1911) — американский композитор итальянского происхождения. Автор опер «Медиум», «Консул», «Телефон», телеоперы «Амал и ночные гости» и др. Автор либретто собственных опер, которые отличаются занимательными, злободневными сюжетами. Первая постановка оперы «Консул» состоялась в Филадельфии; за постановку в Нью-Йорке была удостоена Пулитцеровской премии — одной из авторитетных на Западе. Опера «Консул» шла также на сценах многих европейских театров — в Париже, Лондоне, Риме, Белграде, Стокгольме, Познани, Пловдиве и других городах.

тре, поставив с Катаняном «Тангейзера», найдя в его лице художника-единомышленника, жадно подхватывающего новые, смелые замыслы, способного решать их на высоком профессиональном уровне, он загорелся идеей осуществить и здесь постановку «Консула». В свою очередь театр, который стал на путь решительного обновления и осовременивания репертуара, живо откликнулся на предложение режиссера. П. Афеян в шутку говорил, что «Консул» — это «режиссерская» опера, тогда как «Тангейзер» — «дирижерская». Однако Катанян, который никогда не относился равнодушно к исполняемой музыке, и в партитуре Менотти, несмотря на ее некоторую стилевую эклектичность, нашел выразительный нерв», который помог ему трактовать музыкальную ткань искренне и рельефно.

Чрезвычайно привлекал и социально заостренный сюжет оперы, с которым целесообразно коротко ознакомить читателя, поскольку опера «Консул» была поставлена в Советском Союзе впервые (и пока единственный раз) лишь в Ереване.

Действие оперы происходит в наше время, в одной из европейских стран, где господствует полицейский режим. Борец за свободу Джон Сорель бежал за границу, спасаясь от преследования полиции. Его жена Магда Сорель, добиваясь визы для себя и семьи, сталкивается с почти непреодолимыми препятствиями и бездушием. Вместе с ней страдают и другие посетители

консульства, образы которых обобщены, почти обезличены, они все — одна масса, усилия которой однозначны: добиться визы в некую страну, которая сулит им свободу. Консул, чьим именем названа опера, как конкретное лицо так и не появляется в опере. И потому виза приобретает символический смысл: это возможность вырваться в иную жизнь, к иным человеческим взаимоотношениям. Однако тут все бессильны, даже великий Фокусник, маг и мистификатор (один из персонажей оперы), фигура без имени и возраста, обретающая значение символа, олицетворяющая вечную идею жизнестойкости человека, его жизнеприспособляемости. Его рассказ о том, как он властвовал над миром сильных, играл их умами, направлял действия, обретает здесь фарсовый оттенок: ведь и он бессилен перед непробиваемой стеной черствости и бездушия. Магда Сорель гибнет, находя выход только в самоубийстве. На фоне ее гибели прозревают и другие персонажи действия — посетители консульства и даже Секретарша, олицетворяющая непреодолимое звено между просителями виз и Консулом, невидимым за зловеще закрытой дверью, страшным символом зла и бездушия.

Напряженная драматургическая динамика оперы «Консул», ее глубокий психологический подтекст, эмоциональные нагнетания в стиле Пуччини, выразительная декламационность современного типа представили для дирижера интересный материал.

Постановочный коллектив в лице Катаняна, Афеяна

и молодого театрального художника из Болгарии Миши Михайлова добился впечатляющего результата — спектакль получился гармоничным, собранным, проработанным во всех деталях, впечатляющим настолько, что и сейчас, по прошествии более двадцати лет, он ярко живет в памяти, проходит перед внутренним взором так, словно он смотрелся и слушался совсем недавно.

Простота, сдержанность и неперегруженность сценического и художественного решения, вкус и взаимообусловленность внутренних связей сообщали постановке редкую естественность, сосредоточивая внимание не на внешней игровой стороне, а на внутреннем видении роли, на тонких психологических деталях.

Спектакль привлекал собранностью, гармонической красотой звучания, тонкой дифференцированностью деталей. Небольшой состав оркестра, избранный композитором, дал ему возможность особо детализировать роль каждого инструмента, приобретающего в партитуре нередко значение солирующего. Такой оркестр, такая партитура требовали от дирижера тонкого, почти камерного вникания в каждый музыкальный штрих, нюанс. Работу Катаняна над озвучиванием этой партитуры можно назвать ювелирной, настолько тщательно была она проработана в деталях и в целом, слившихся в художественное единство. Каждая линия ее звучала рельефно, выразительно, искусно оттенялись малейшие сдвиги в психологическом состоянии героев. Оркестр то уводился на второй план, предоставляя место вокально-

му высказыванию, то звучал страстно драматически, выступая на первый план. Катанян добился богатой гаммы звучания — от прозрачного, утонченного до густого, драматически насыщенного; выразительно играли струнные инструменты, которым в партитуре предоставлена значительная роль.

Пресса с большим вниманием отнеслась к этой постановке оперного театра, журнал «Советская музыка» напечатал рецензию, в которой высокой оценки удостоились инициатива театра, осуществившего впервые в стране постановку оперы Менотти, работа постановочной группы, яркое музыкальное прочтение спектакля[12].

Дирижерская инициатива в создании в театре атмосферы подлинно творческого поиска и дерзаний не была бы полноценной, если бы в решении репертуарных задач не занимала центральное место проблема обогащения национального репертуара, оперного и балетного, новыми произведениями армянских композиторов. В этом вопросе очень важную роль играли заинтересованность театра, его готовность, стремление к тесному творческому контакту с авторами. Руководство театра в те годы, и в лице директора, и главного дирижера, отлично понимало жизненно важную сущность такой позиции. Театр был настроен именно на эту волну, двери его бы-

---

12 **М. Тер-Симонян.** Впервые у нас. — «Советская музыка», 1966, № 12.

ли широко распахнуты перед авторами. И они шли в театр, шли с готовыми идеями, новыми замыслами, партитурами, иные оперы и балеты рождались в процессе творческих контактов с художественным руководством театра, в гуще живой, обоюдозаинтересованной атмосферы. Благодаря этому такой короткий период, как семилетие 1964—1970 годов, был ознаменован появлением в репертуаре только Катаняна целого ряда новых значительных произведений национального оперного и балетного жанра. Это балеты «Вечный идол» Эдгара Оганесяна, «Озеро грез» Григория Егиазаряна, оперы «Огненное кольцо» Авета Тертеряна, «Саят-Нова» Александра Арутюняна. И это наряду с операми русского и западного репертуара, новой постановкой оперы классика национальной музыки Александра Спендиарова «Алмаст»[13].

Появление балета Эдгара Оганесяна «Вечный идол»

---

[13] В эти же годы в репертуаре театра появляется еще целый ряд новых национальных названий — балеты «Прометей» Эмина Аристакесяна, «Антуни» и «Голубой ноктюрн» Эдгара Оганесяна, три одноактных балета (Г. Ахинян), опера «Сказка для взрослых» (Э. Арутюнян) и др. Так что можно утверждать, что стимулирование творчества армянских композиторов на создание новых произведений оперного и балетного жанра было твердой, продуманной и целенаправленной программой художественного руководства театра.

в репертуаре театра было подобно яркой вспышке. В творчестве Э. Оганесяна, композитора, тяготеющего последовательно к музыкально-сценическим формам, особое место занимает балет. После балетов «Мармар», «Голубой ноктюрн» «Вечный идол» являл собой новый качественный уровень в творчестве композитора, движение в сторону углубления национального своеобразия языка, обогащения его ритмо-метрической, ладовой основы, богатой симфонической разработки тематического материала. Эта музыка создавала широкие возможности для исполнительской интерпретации, хореографического и сценографического образно-художественного решения.

В постановке (хореография М. Мнацаканяна) не все было равноценным, были подлинно яркие находки, но рядом с ними — и явно нереализованные задачи. В частности, огромное впечатление производило первое действие с его взрывной динамикой, ярким, полифонически многослойным хореографическим рисунком. Да и целый ряд сцен во втором и третьем действиях были поставлены с истинным вдохновением. Но, к сожалению, одна из великолепных по музыке сцен балета — финальная Пассакалья, содержащая в себе глубокий драматический смысл, не получила соответствующего решения и вносила в действие некоторую вялость, драматургическую рыхлость. И все же постановка «Вечного идола» оставляла своеобразное и сильное впечатление. Прекрасно оформил спектакль Арто Чахмахчян, удиви-

тельно чутко передавший стиль, образный строй произведения.

Наиболее цельным в спектакле было, по единодушному признанию, музыкальное прочтение партитуры. Для Катаняна каждая встреча с новой музыкой связана с предвкушением радости первооткрытия, вниканием в тайный смысл композиторского творения, закодированного в нотных знаках. Особенно интересна, хоть и сложна, задача первого исполнителя, первого интерпретатора, взявшего на себя смелость первым раскрыть тайну композиторского замысла, дать жизнь новому сочинению. И вот именно эта «опасная игра» с новым материалом особенно привлекательна для Катаняна, который всегда и во всем любит быть независимым, самостоятельным, любит утверждать свое музыкальное прочтение уверенно и категорично. Достигнутый им результат всегда увлекает и, главное, убеждает.

В озвучивании музыки балета «Вечный идол», «расшифровке» ее чрезвычайно интересной, богатой партитуры дирижер проявил высокую степень погружения в авторский материал, органичное чувствование музыкального текста, постижение его истинно художественного смысла, заражая слушателей силой своего вдохновения, увлекая своей увлеченностью, вызывая часто иллюзию сиюминутного рождения музыки. Исполнитель-интерпретатор становился как бы соавтором композитора, его самым надежным проводником к слушателю.

Незабываемы многие сцены балета, в которых му-

зыкальное звучание держало внимание и чувства зрительного зала в сильном напряжении, нередко превращая зрителей в слушателей.

Очень впечатляющей была трактовка музыки первого действия, в которой сконцентрировалась огромная энергия художественной воли композитора. Остро выразительная, мужественная оганесяновская интонация, рожденная в глубоких пластах национального музыкального мышления, суровая скупость рисунка мелодических формул, упругая, пружинистая ритмо-метрика этой сцены были раскрыты Катаняном с заражающей импульсивностью, с высокой артистической отдачей.

Партитура балета была прочитана дирижером в динамике развития, поднимаясь в финальной Пассакалье до подлинно трагических высот.

С большой творческой отдачей работал Катанян над оперой **Авета Тертеряна «Огненное кольцо»** (либретто В. Шахназаряна). Опера эта рождалась в тесном творческом содружестве композитора с театральным коллективом. Рождалась не только постановочная версия оперы, но и многое в партитуре шлифовалось, корректировалось, пригонялось к законам сцены (это был первый сценический опыт композитора). В постановочную группу входили Арам Катанян, режиссеры Лев Михайлов, Ваагн Багратуни, художник Минас Аветисян.

В основу сюжета оперы Тертеряна легли мотивы известной повести Б. Лавренева «Сорок первый», в нее

включены так же фрагменты поэмы Егише Чаренца «Неистовые толпы», одного из самых страстных и ярких памятников пролетарской революционной поэзии. Пронизанная острым гражданским пафосом и революционной романтикой, опера содержит в себе также возвышенно лирическую и одновременно трагическую линию любви Девушки и Офицера, представителей двух вражеских сторон.

Смелое новаторское мышление композитора, одного из реформаторов современного армянского симфонизма, своеобразно и оригинально преломилось в его оперном первенце. Обычные, традиционные формы оперного жанра — хоры, арии, ансамбли — получили здесь нестандартное решение. «Управляет» действием, комментирует его Поэт, чей образ является своего рода прототипом Хора из древнегреческой трагедии. Его фигура вносит в дух произведения плакатную броскость, обнаженную публицистичность.

Интонационно-тематическая стилистика музыки наполнена скрытой взрывной динамикой, напряженной пульсацией высоких страстей. Потому, естественно, вопрос музыкально-сценического прочтения оперы Тертеряна требовал соответственно нового, нестандартного подхода со стороны постановщиков. В счастью, и на этот раз рядом с Катаняном стояли талантливые режиссеры и художник, мыслящие смело и творчески. Спектакль, созданный постановочной группой, экспрессивен, монолитен и, вместе с тем, представляет собой возвышенно

ораториальный тип драмы, где не столько важны внешние атрибуты сценического действия, сколь движение музыкальной мысли, реализация напряженной музыкальной драматургии.

Глубоко созвучная импульсивной натуре художника музыка спектакля была напоена живым дыханием «неистовых толп», грозовыми разрядами чувств.

Этот спектакль вскоре перешел в репертуар дирижера Г. Тертеряна. Впоследствии А. Катанян дирижировал новой редакцией оперы. Можно сожалеть о том, что первую версию постановки оперы «Огненное кольцо» театр не сохранил в своем репертуаре, прибегнув впоследствии (1977) к неубедительной, исказившей смысл и музыкальную логику сочинения новой сценической версии под названием «Навстречу солнцу шли неистовые толпы» (либретто и постановка Т. Левоняна).

Через год, в 1968 году, под управлением А. Катаняна ставится балет **Григория Егиазаряна «Озеро грез».** По сути, это был новый вариант прежнего балета автора «Севан» (постановка 1956 г.), который в виду слабого либретто недолго продержался на сцене. Однако яркая, выразительная музыка, отмеченная неповторимым национальным колоритом и высоким профессионализмом, была создана для сцены, для балета. По инициативе театра было написано другое либретто М. Мнацаканяном, и композитор, максимально использовав музыкальный материал из «Севана», дополнил его новы-

ми страницами, представив театру новую редакцию произведения. В этом еще раз наглядно проявилась художественная позиция руководства театра, направленная на бережное отношение к произведениям национальных композиторов.

По настоятельному желанию композитора музыкальным руководителем спектакля стал Арам Катанян. Постановку осуществил Максим Мартиросян, опытный танцовщик, ярко проявивший себя и в качестве балетмейстера. Художником постановки был опытный сценограф Р. Налбандян.

Живыми красками искрилась музыка балета в увлеченной, зажигательной интерпретации Катаняна, особенно выразительно оттеняющего национальный аромат музыки, многообразие ее ритмических построений. Великолепно звучал оркестр, во всем богатстве представляя красочную, искристую оркестровую ткань партитуры Егиазаряна. С огромным вдохновением и подъемом звучали массовые сцены, особенно изумительный по красоте танец «Нубар-Нубар» с его тонкой оркестровкой, гармоническим «шармом», романтически взволнованной музыкой.

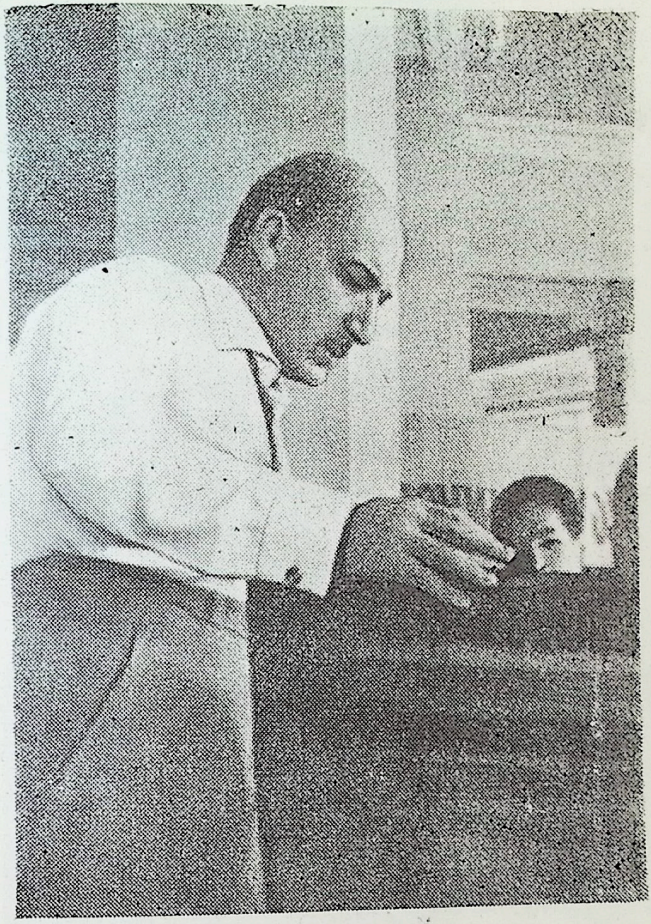
В своей рецензии на балет «Озеро грез» Г. Геодакян выделил работу дирижера в постановке балета как самую убедительную и цельную. Он отмечает «прекрасное исполнение оркестра, который под управлением Арама



С участниками спектакля «Сорочинская ярмарка»
г. Свердловск, 1954 г.



1963 г.



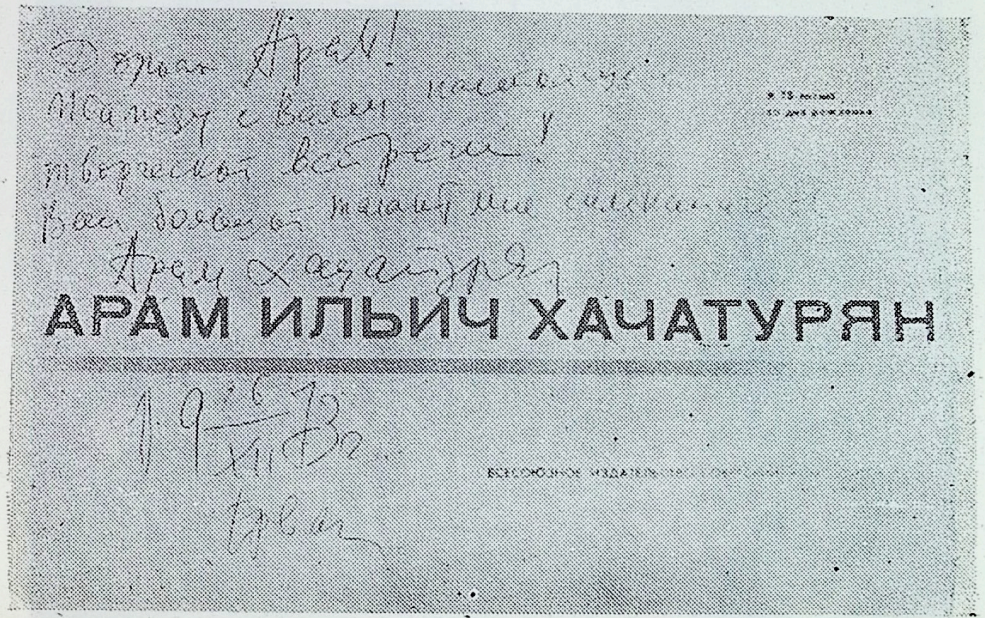
1966 г.



За работой. Дилижан. 1967 г.

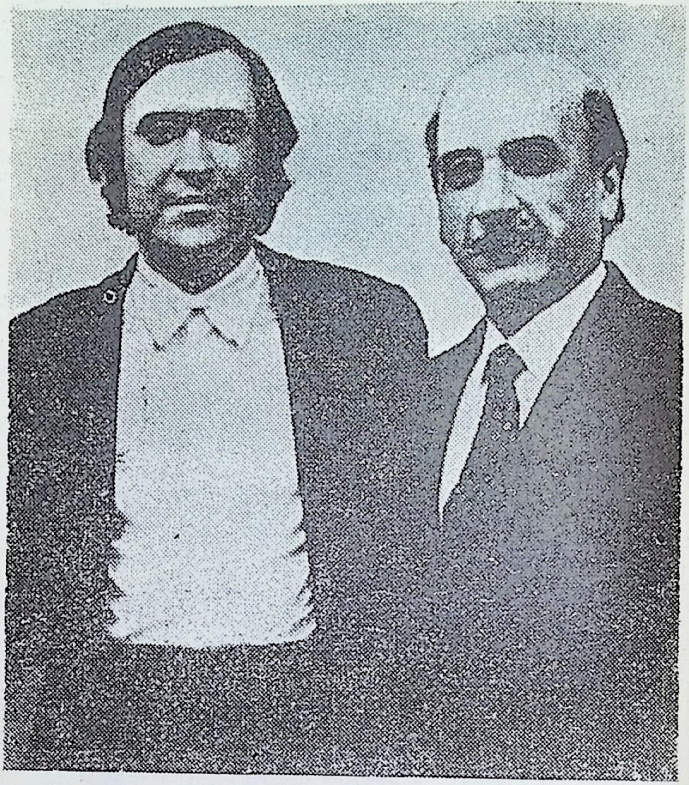


После спектакля «Саят Нова» на сцене ГАБТ-а. 1969 г.


Дорогой Арам!
Обнимаю с весны
творческой встречи!
Арам Хачатурян
АРАМ ИЛЬИЧ ХАЧАТУРЯН



г. Гданьск. Польша. Май, 1977 г.



С румынским дирижером Корыелну Калистру. Март, 1982 г.

Катаняна по-новому и многосторонне раскрыл достоинства партитуры Егиазаряна»[14].

1969 год в дирижерской деятельности Катаняна ознаменовался постановкой новой национальной оперы — **«Саят-Нова» Александра Арутюняна.** Эта опера во многих отношениях была близка Араму Григорьевичу, желанна для постановки. Во-первых, сама тема трогала его до глубины души, задевала самые сокровенные ее струны. И это естественно для для человека, тем более музыканта, выросшего в городе гениального ашуга — Тбилиси, где песнями Саят-Новы был словно сам воздух напоен. Во-вторых, большая привлекательная сила была заключена в музыке Арутюняна, композитора, чье яркое творчество вписало блистательную страницу в армянскую музыку, чей первый всесоюзный триумф — замечательная «Кантата о Родине» — пришелся на начало студенческой жизни Катаняна, послужил для музыкантов его поколения сильным оптимистическим зарядом на будущее. Ему было близко творчество Арутюняна, отмеченное чистотой и ясностью классического мышления, яркой вокальной выразительностью и глубоким симфоническим развитием, динамикой драматургии и театральностью.

Режиссером спектакля был выдающийся мастер армянского театра Вартан Аджемян, осуществивший по-

---

[14] Г. Геодакян. Второе прочтение балета. — «Советакан арвест», 1969, № 1.

становку оперы в лучших национальных театральных традициях.

Созвучной режиссерскому решению была яркая, тонко отражающая эпоху и дух произведения сценография Р. Налбандяна[15].

Целостность спектакля венчала его музыкальная интерпретация, в которой раскрылись лучшие качества исполнительской натуры Арама Катаняна. Впечатляли тонкое чувствование природы вокального интонирования в сочетании с импульсивной динамикой оркестровой драматургии, выразительная игра тембровых красок, многокрасочная нюансировка. Вместе с тем точное чувство меры, четкая внутренняя дисциплина давали ему возможность разворачивать форму на едином дыхании.

Автор оперы композитор А. Арутюнян с огромным удовлетворением воспринял дирижерскую интерпретацию своей оперы. В его высказываниях всегда сквозит глубокое уважение к работе дирижера.

Спектакль «Саят-Нова» с 1969 года не сходит со сцены, ему сопутствует неизменный успех. Музыкальная общественность с огромным воодушевлением отнеслась к этой постановке, чем и было обусловлено стремление театра вывозить на гастроли этот спектакль в числе других лучших постановок.

---

15 Исполнителями главных партий в первой постановке были В. Миракян — Саят-Нова, О. Габаян — Анна, Г. Алавердян — царь Ираклий.

Театр дважды показывал оперу «Саят-Нова» в Москве (1969 и 1976), в 1978 — в Киеве, в 1979 — в Ленинграде. В связи с московскими гастролями было много рецензий, высоких оценок этого спектакля. Вот несколько высказываний: «Дирижер А. Катанян тонко и глубоко раскрывает партитуру, наделяет оркестр ярким драматическим звучанием. Особенно бережно относится он к подлинным песням Саят-Новы, которые трактованы удивительно современно»[16]. «В успехе спектакля немалая заслуга дирижера А. Катаняна — отличного музыканта, обладающего большим профессиональным опытом. Он сумел во всем блеске раскрыть достоинства богатой партитуры и достичь стройного ансамбля солистов, хора и оркестра»[17].

В 1985 г. Александр Арутюнян сделал новую редакцию оперы, после чего спектакль был капитально возобновлен. Именно в этом варианте спектакль идет в настоящее время в театре. В 1975 году опера «Саят-Нова» была записана на пластинку.

Почти одновременно с оперой «Саят-Нова», в том же 1969 году, Катанян вместе с режиссером В. Багратуни берется за постановку оперы **Александра Спендиарова «Алмаст»** — жемчужины национальной оперной класси-

---

16 **О. Моралев.** Искусство большой темы. — «Советская культура», 17 сентября 1976 г.

17 **Р. Шавердян.** Незаурядное мастерство. — «Музыкальная жизнь», 1976, № 22.

ки. Музыка «Алмаст» представляет чрезвычайный интерес для дирижера типа Арама Катаняна — дирижера, тяготеющего к партитурам с богатой симфонической разработкой музыкального материала, с органично сцепленной вокально-симфонической тканью, где вокальная линия насыщена глубоким драматизмом, симфоническая же напоена вокальным дыханием. «Алмаст» требует дирижера, способного раскрыть сложную драматургию этого оперного шедевра, проникнуть в психологически утонченную сущность ее музыки, обращенной к интеллектуальному типу оперной драматургии XX века. Со дня создания опера «Алмаст» имела несколько постановок, каждая из которых вызывала споры, столкновение противоположных мнений. По сути, эти споры бывали справедливыми, поскольку и в режиссерской, и в музыкальной интерпретации оперы еще не удавалось раскрыть всю сложность этого произведения. То упрощалась музыкальная драматургия, подвергаемая грубым купюрам, то искажалось, вульгаризировалось либретто, вызывающее вечно (по сей день) споры по поводу трактовки финала и образа главной героини. В общем, судьба этой уникальной в своем роде национальной оперы по-своему драматична.

Естественно, понятен острый интерес дирижеров к этой оперной партитуре, каждый из которых (известны постановки М. Тавризяна, Г. Будагяна, А. Мелик-Пашаева, Р. Степаняна, О. Дуряна, А. Катаняна, Ю. Дав-

тяна) пытался прочесть ее в наибольшей приближенности к авторскому замыслу.

Одной из главных задач Катаняна было раскрытие купюр. До конца сделать это ему не удалось (как и никому до сих пор) — очень уж сложна партия Ашуга, для исполнения которой требуется особо виртуозная вокальная техника. Но многое в партитуре дирижер восстановил по спендиаровскому оригиналу и, в частности, один из главных «камней преткновения» — финал оперы. Несомненным достоинством его музыкальной интерпретации было создание единого, цельного музыкального полотна, разворачивающегося на непрерывном нарастании драматического напряжения. Опера звучала подобно большой, развернутой вокально-симфонической форме типа драматической оратории. Впечатляли накал симфонических нарастаний, взрывы кульминаций, но в то же время тщательная разработка вокальных партий, сложных смысловых контрапунктов, которыми изобилует драматургия «Алмаст».

В этой постановке все же не были преодолены все сложности либретто. Но даже при этом надо отметить, что спектакль получился одним из удачных, наиболее приближенных к первоисточнику.

Итак, к 1970-му, году Арам Григорьевич Катанян, проработавший за дирижерским пультом ереван-

ского театра оперы и балета с 1958 года, из которых почти семь лет (с 1964 г.) в качестве главного дирижера, пришел с богатым итогом. За эти годы им осуществлено пятнадцать постановок, наиболее примечательные из которых приходятся на шестидесятые годы. Это — «Царь Эдип» Стравинского, «Тангейзер» Вагнера, «Консул» Менотти, «Вечный идол» Э. Оганесяна, «Саят-Нова» А. Арутюняна, «Алмаст» А. Спендиарова. Если к этим премьерам добавить спектакли, возобновленные из прежнего репертуара театра, получится огромный список, впечатляющий названиями сложных, капитальных произведений мирового оперного искусства. Наиболее примечательные из них — «Аида» и «Отелло» Верди, «Кармен» Бизе, «Лакме» Делиба, балет «Раймонда» Глазунова. Некоторые из этих спектаклей со временем или сошли с репертуара, или перешли к другим дирижерам, но один сохранился прочно в перетуаре Арама Григорьевича, став не просто его любимым, а — можно говорить с уверенностью — одним из наиболее примечательных и ярких спектаклей, дирижируемых Катаняном. Это — «Аида» Верди.

Вот уже почти тридцать лет во время спектаклей «Аиды» за пультом стоит Арам Катанян, восхищая вдохновенным прочтением этой гениальной музыки. Эта опера по своей романтической возвышенности, щедрой россыпи мелодических богатств, острой напряженности драматического развития, бесконечной красоте вокального

начала чрезвычайно близка творческой натуре дирижера, интерпретируется им с подлинным артистизмом. Но поистине поражает та свежесть прочтения, та вдохновенная полетность чувств, та эмоциональная глубина погружения в мир гениальной вердиевской музыки, которыми отмечен каждый дирижируемый Катаняном спектакль. Каждый спектакль «Аиды» по полноте дирижерской, музыкантской отдачи вызывает ощущение присутствия на премьере. Это действительно удивительное качество музыканта, которым наделены лишь истинно артистические натуры.

ПОИСК НОВОГО ПУТИ

1970-й год подвел еще один итог, завершил период, насыщенный значительными достижениями, напряженным темпом работы, вдохновенным погружением в мир первооткрытий. То, что успел сделать дирижер за годы 1964—1970-й, было возможно лишь при горячей влюбленности в работу, а главное — при подлинном профессионализме. Но в Катаняне ведь жил всегда и дирижер-симфонист, какого в нем воспитал, фактически, его педагог, К. Сараджев. Сильно притягивала сфера симфонического дирижирования, которой Катаняну при огромной нагрузке в оперном театре удавалось отдавать не так уже много времени. К этой области исполнительской

деятельности он обращался периодически, совмещая ее с основной работой в театре. И все же он не упускал возможности осуществлять симфонические программы, в которых он отдавал дань и классике (Бетховен, Лист, Р. Штраус, Малер, Вагнер, Рахманинов, Оннегер и др.), и советским композиторам (Шостакович, Щедрин, Караев), армянским авторам.

Здесь так же, как и в театре, оставаясь верным своей натуре, он включал часто в программы произведения дотоле не звучавшие в Ереване. Так, впервые под его руководством прозвучали в Ереване «Данте-симфония» Ф. Листа, симфоническая поэма Р. Штрауса «Смерть и просветление», «Литургическая симфония» А. Оннегера, Четвертая симфония Г. Малера. Каждый из концертов, дирижируемых Катаняном, привлекал большой интерес ,становился примечательным событием в музыкальной жизни Еревана.

Об исполнении «Литургической симфонии» Оннегера в журнале «Советакан арвест» писалось: «Интерпретация этого труднейшего произведения была глубоко продуманной и оно прозвучало на высоком художественном уровне, с артистизмом и вкусом. Арам Катанян со всей правдивостью раскрыл высокую драматургическую концепцию Симфонии. Глубоко прочувствовав и восприняв дерзновенный дух музыки Оннегера, он ярко выявил в Симфонии ее конфликтность. Звучание оркестра от

начала до конца получило прекрасное драматическое развитие»[18].

Он последовательно включал в симфонические программы сочинения армянских композиторов. Запомнились программы из произведений национальной классики — А. Хачатуряна (II симфония), А. Степаняна, А. Тер-Гевондяна, Л. Ходжа-Эйнатова. Интересно, по-своему были осмыслены им Симфония для струнных и литавр Э. Мирзояна, симфоническое панно «Армения» Л. Сарьяна, Кантата Г. Арменяна, вокально-симфонический цикл «Родина» А. Тертеряна, Первая симфония Д. Тер-Татевосяна, Концерт для голоса с оркестром Г. Чтчян, Вторая симфония Г. Овунца, I симфония Э. Арутюняна. Часто дирижер выступал первым исполнителем новых сочинений.

Программы, озвученные Арамом Катаняном параллельно с работой в театре, представили его очевидную компетентность как симфонического дирижера. Так что, когда к 70-му году место главного дирижера Государственного симфонического оркестра Армфилармонии оказалось вакантным, руководство музыкальной жизнью республики остановило свой выбор на личности Катаняна, деятельность которого в качестве главного дири-

---

[18] **Н. Агаронян.** Оннегер. Вторая симфония. — «Советакан арвест», 1968, № 6.

жера оперного театра привлекла серьезный интерес и в республике, и в масштабах нашей страны. Каждая его оперная и балетная премьера становились предметом заинтересованного разговора на страницах прессы, в его лице наша исполнительская культура обрела лидера, вышедшего на передовые позиции современного исполнительского искусства. Это решение было естественным и логичным. Предложение было принято Катаняном не без колебаний, но и с определенным интересом — в нем, видимо, жило глубоко затаенное стремление испробовать силы в филармонической работе с оркестром, реализовать многие волнующие его замыслы.

В 1970 году Арам Катанян становится художественным руководителем и главным дирижером Государственного симфонического оркестра Армении, на посту которого он оставался вплоть до 1973 года. Всего неполных четыре года, казалось бы, не так уж много. Однако достаточно взглянуть на масштаб проделанной за это время дирижером работы, а главное — оценить художественное качество, целенаправленность программ, как станет ясно, насколько ответственными, напряженными, насыщенными реализацией многих замыслов были эти годы для Катаняна и руководимого им оркестра.

Дирижера не удовлетворяла работа, направленная лишь на выполнение концертного плана: отыграл столько-то концертов, включил в них классику, советских авторов, национальных композиторов — и все в общем до-

вольны, работа идет гладко. Нет, такой стиль работы не в натуре Катаняна. Его неутомимая фантазия и любознательность искали поводов для составления нестандартных программ, ему было интересно находить для исполнения еще неигранные партитуры (как и в опере), готовить тематические, целевые концерты. Таким образом, концерты симфонического оркестра в те годы бывали не просто интересными, но, что особенно важно, были познавательными, выполняли истинно просветительскую функцию, что является, как известно, основной задачей филармонической работы! Потому и в зал филармонии в те годы особенно тянуло слушателей. Во всяком случае в дни симфонических концертов, дирижируемых Катаняном, концертный зал не пустовал.

Для подтверждения сказанного достаточно напомнить несколько наиболее примечательных программ.

5 ноября 1970 года должно было состояться торжественное открытие органа в Большом концертном зале Армфилармонии. К этому событию Катанян подготовил с Госоркестром программу из произведений армянских композиторов. Была исполнена Праздничная увертюра Э. Мирзояна. Затем прозвучал Концерт для органа с оркестром Т. Мансуряна, исполненный впервые. Солистом был тогда еще молодой, но уже признанный органист Ваагн Стамболцян. Наиболее примечательным событием этого концерта было исполнение Третьей симфонии Арама Хачатуряна для оркестра и пятнадцати труб. Примечательным оно было не только потому,

что впервые в Ереване прозвучало это великолепное сочинение гениального Хачатуряна, а потому, что этим исполнением ознаменовалось возрождение музыки, над которой более двадцати лет довлел драматический рок. Дело в том, что когда в недоброй памяти 1948 году огульно ниспровергалось творчество многих корифеев советской музыки — Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна и других, когда преступно приклеивались ярлыки формализма многим подлинным шедеврам советской музыки, в эту «обойму» попала Поэма для оркестра и 15 труб Хачатуряна, переименованная им затем в Третью симфонию. Хотя после упомянутого концерта прошло почти двадцать лет, в памяти до сих пор живут то волнение, чувство благодарности, которыми был охвачен зал, тот шквал оваций, которыми наградили слушатели дирижера и оркестр за поистине вдохновенное, празднично сверкающее исполнение Симфонии.

Из программ 1971 года яркий след оставил концерт 24 мая, посвященный 90-летию со дня рождения гениального венгерского композитора Бела Бартока. Тогда впервые в Ереване прозвучали Концерт для оркестра и Первый концерт для фортепиано с оркестром, где солистом был пианист Алексей Любимов, один из авторитетных знатоков и замечательных исполнителей современной музыки. В прессе высокой оценки удостоились и солист, и дирижер. «И Катанян, и Любимов принадлежат к числу тех художников, которые одной из своих основных задач считают ознакомление слушателей с

новыми или редко исполняемыми произведениями. Примечательно, что Первый фортепианный концерт прозвучал в Ереване впервые» — отмечалось в рецензии[19].

Масштабной была программа из сочинений Дмитрия Шостаковича, приуроченная к 65-летию со дня рождения композитора (11 октября), в которую вошли Праздничная увертюра, Концерт для виолончели с оркестром № 1 (солист Д. Геригас) и Седьмая симфония.

Одним из примечательных событий концертного сезона 1971 года стало исполнение «Реквиема» Моцарта, уникального и сложнейшего сочинения австрийского гения. Исполнение «Реквиема» было подготовлено совместно с Русским академическим хором под управлением А. Свешникова. Редкое исполнение этого шедевра на концертной сцене объясняется его труднопреодолимой сложностью, монументальными масштабами, требующими не только виртуозного исполнительского мастерства оркестра и хора, но и высокой художественной культуры его интерпретаторов. В знаменательном концерте 17 октября «Реквием» Моцарта прозвучал с огромной драматической силой, во всей своей мощи и совершенстве, редкой красоте музыкального выражения.

Большое познавательное значение имел цикл концертов из произведений классика армянской музыки Александра Спендиарова. В программу восьми концер-

19 К. Меликян. Памяти Бела Бартока. — газ. «Коммунист», 10 июня 1971 г.

тов вошли все симфонические сочинения Спендиарова, включая симфонические отрывки из оперы «Алмаст». Эта развернутая панорама была данью памяти великого композитора, чье 100-летие со дня рождения широко отмечалось в Армении. Симфонический цикл концертов, осуществленный Катаняном, остался в числе наиболее ярких впечатлений юбилея. Концерты состоялись в ноябре—декабре 1971 года.

После проведения этого сложного цикла Катанян осуществил еще несколько «премьерных» программ, из которых особенно запомнились следующие. Концерт, посвященный 175-летию со дня рождения Шуберта (28 февраля 1972 года). В нем впервые в Ереване прозвучала Седьмая симфония композитора. Затем — концерт, посвященный 100-летию со дня рождения Скрябина. Были исполнены Симфония № 1 и «Поэма экстаза», впервые прозвучавшая в Ереване (8 мая 1972 года).

Интерес, проявляемый любителями симфонической музыки к концертным программам оркестра, несомненно, доставлял главному дирижеру большую артистическую радость, подхлестывал к новым дерзаниям, к осуществлению новых интересных замыслов. Потому и не менее яркими и значительными явлениями был ознаменован симфонический сезон 1972—1973 годов.

В декабре 1972 года отмечалось 75-летие видного армянского композитора Аро Степаняна, творческий вклад которого в армянскую музыку — камерную, оперную, симфоническую, вокальную — поистине неоценим.

Отношение Арама Григорьевича к творчеству А. Степаняна всегда было чрезвычайно заинтересованным, особенно если учесть, что первой его самостоятельной постановкой в Ереванском театре оперы и балета была опера «Лусабацин». Катанян с особой тщательностью готовил юбилейную программу концерта. Он остановил свой выбор на Первой симфонии, Прологе из оперы «Давид Сасунский», кстати впервые прозвучавшем в Ереване. Единственное исполнение Пролога состоялось до того лишь в Москве в тридцатые годы, удостоившись высокой оценки музыкальной общественности. Факт, конечно же, парадоксальный! Но — факт. В концерте прозвучали также арии из оперы «Лусабацин».

Заслуживает упоминания концерт из произведений венгерских композиторов (Барток — Концерт для оркестра, Лист — Второй фортепианный концерт, солист Ласло Баранаи, поэма «Тассо»). Дирижер познакомил слушателей также с ранее не звучавшими в Ереване симфонией Берлиоза для альта с оркестром «Гарольд в Италии», концертом для скрипки с оркестром аргентинского композитора-армянки Алисии Терзян (солист В. Мокацян).

Необходимо также отметить чрезвычайно заинтересованное отношение Катаняна к пропаганде произведений советских и, особенно, армянских композиторов — классиков и современных. В его симфонических программах звучали произведения Шостаковича (V, VII симфонии), Прокофьева (V, VII симфонии, отрывки из

«Ромео и Джульетты»), Щедрина (I симфония), Караева (авторский концерт), Пейко, Лагидзе, Насидзе и других.

Можно перечислить еще немало интересных произведений, прозвучавших в эти годы в концертах Госоркестра Армении, однако достаточно и того, что упомянуто, потому что названные программы наглядно отражают творческий стиль работы дирижера.

Это ярко проявилось в его отношении к музыке армянских композиторов, занимающих достойное место в симфоническом репертуаре дирижера. Произведения классиков—А. Спендиарова, А. Тер-Гевондяна, С. Бархударяна, Л. Ходжа-Эйнатова, А. Хачатуряна, современные авторы—Э. Мирзоян, А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Л. Сарьян, А. Бабаев, Э. Хагагортян, Д. Тер-Татевосян, Г. Ахинян, Э. Аристакесян, Г. Овунц, В. Котоян, Г. Чтчян и другие—только в перечне фамилий национальных авторов (а за каждой стоит не одно сочинение) отчетливо проявляется не просто художническая заинтересованность Катаняна-диржера, но и его гражданская позиция, направленная на активную пропаганду сочинений национальных композиторов. Эта позиция подтверждается и последовательным включением произведений армянских авторов в программы гастрольных концертов — в Эстонии (1964), Ялте, Симферополе (1972), Тбилиси (1962, 1966), Алма-Ате (1969, 1974), Киеве (1978), Львове (1981), и за рубежом — в Польше (1977), Аргентине (1978), Румынии (1982).

Пресса всюду, где приходилось гастролировать Катаняну, высоко оценивала исполнительский масштаб дирижера, отмечая в каждой рецензии художественный уровень и убедительность его трактовок, особый артистизм и темперамент. Приведем несколько выдержек из советских и зарубежных газет. О концертах в Симферополе — писалось:

«Приятным сюрпризом для переполнивших зал Симферопольского Дома офицеров любителей музыки оказался концерт Крымского симфонического оркестра, которым дирижировал заслуженный деятель искусств Армянской ССР А. Катанян... Тонкое чувствование исполняемой музыки, поэтичность воображения, удивительная пластика скупых по сути дирижерских жестов, отличное взаимопонимание с коллективом музыкантов, вместе с большим опытом и знанием дела предрешили заслуженный успех дирижера и оркестра»[20].

С исключительным вниманием отнеслись специалисты к выступлениям А. Катаняна с оркестром во время его зарубежных гастролей. В польской газете дана восторженная оценка дирижерскому искусству Катаняна. «В программу концерта, который Арам Катанян приготовил с Гданьским симфоническим оркестром, были включены произведения русских и советских композиторов: 2-й фортепианный концерт Сергея Рахманинова

---

20 **Р. Новосад.** Дирижирует Арам Катанян. — Симферополь, 28 марта 1972 г.

с солистом Павлом Барылой, Первая симфония (Классическая) Сергея Прокофьева и фрагмент из балета «Спартак» («Танец девушек») Арама Хачатуряна...

...В симфонии Прокофьева дирижер имел возможность полностью показать свое мастерство. Ему удалось добиться от оркестра исключительной точности, легкости, при очень быстром темпе передать прокофьевское остроумие, исключительную тонкость игры.

Арам Катанян — это артист с буйным воображением, убеждающий, стихийный, господствующий над оркестром. Такой дирижер, который умеет добиться от коллектива максимума выявления его способностей.

В «Танце девушек» из «Спартака» дирижер выявил еще одну черту — ритмическую экспрессивность. Великолепно написанное, красочное инструментальное произведение он провел через непрерывное нарастание до гигантской кульминации. Дирижер захватывающе реализовал замысел композитора. Музыканты играли как в трансе. Всеобщее одобрение заслужила группа духовых инструментов, которая придала финалу мощь звучания и блеск...

Молодой оркестр, наверняка, очень много получил в течение недельного сотрудничества с армянским артистом. Его пылкость и страсть, богатство воображения, точность создали в коллективе атмосферу, в кото-

рой рождаются прекрасные творческие интерпретации»[21].

Чрезвычайно лестную оценку дали рецензенты аргентинских газет дирижерскому искусству Катаняна во время гастролей в Буэнос-Айресе армянского балета. Там Катанян выступил и с симфоническим оркестром.

«Одним из событий, которыми отмечено пребывание в нашей стране посланников армянского искусства, явилось выступление маэстро Арама Катаняна в зале национального театра «Сервантес» с национальным симфоническим оркестром. Этот исполнитель является одной из наиболее уважаемых фигур в музыкальном мире его страны. В программе, составленной в большей части из произведений его соотечественников, со всей очевидностью проявились положительные качества Катаняна, необходимые в его сложной профессии: свобода и уверенность сочетались с богатством оттенков и яркой динамикой, прекрасным чувством стиля, выразительной фразировкой, большой одухотворенностью и жизненной силой. Он добился отличных результатов в работе с нашим Национальным симфоническим оркестром»[22].

---

21 **Ванда Обниска.** Из концертных залов. «Глос Выбжежа» («Голос побережья), Гданьск, 17 мая 1977 г.

22 Из рецензии в аргентинской газете «Ла Насьон», 1978 г.

СНОВА ТЕАТР. НОВЫЕ ЗАВОЕВАНИЯ

В 1974 году в театр оперы и балета пришло другое руководство — директором была назначена Сильва Никитична Мекинян. Одним из первых ее условий было возвращение Арама Григорьевича Катаняна на пост главного дирижера театра. Предложение было им принято, и с 1974 года Арам Катанян вновь возглавил художественное руководство Ереванского оперного театра. Решение его было естественным и понятным — как бы ни увлекала работа с симфоническим оркестром, театра ему все же очень нехватало: театр вошел в его душу, был его подлинным призванием, стихией. Манили перспективы новых постановок, с мужанием таланта стали волновать более смелые замыслы — не покидала надежда поднять, наконец, на сцену Ереванского театра оперы Моцарта, Беллини — «Дон-Жуана», «Норму», «Золотого петушка» Римского-Корсакова и другие.

Сразу был взят привычный для дирижера динамичный ритм работы, намечены предстоящие постановки, продуманы интересные планы на будущее. В числе же первоочередных задач была новая постановка балета Константина Орбеляна **«Бессмертие»**, приуроченная к великому празднику советского народа — 30-летию победы над фашизмом.

Тема войны и мира, героической борьбы и тяжелых испытаний, пережитых народом, представляет значительную трудность для сценического воплощения — до-

влеют схематичность и плакатность, поверхностно патриотическое решение темы, подменяющие зачастую художественную правду и убежденность. Всеми этими недостатками страдала первая постановка балета (1969), и потому новая постановочная группа была подобрана особенно тщательно — балетмейстер Ашот Асатрян, дирижер Арам Катанян, художник Минас Аветисян. Они с особым вниманием и ответственностью отнеслись к работе над балетом «Бессмертие».

Многое в решении подсказывала музыка Орбеляна, насыщенная динамикой симфонического развития, острых драматических контрастов. Развитие ее протекает на едином симфоническом дыхании, чем обусловлено жанровое определение балета — «Хореографическая симфония». Вместе с тем в музыке есть главное, что определяет ее принадлежность к сценическому жанру — яркая театральность, танцевальность. Именно от этих двух, составляющих суть музыки, основных ее признаков отталкивались постановщики.

В своем либретто и хореографическом решении А. Асатрян прибег не к конкретно сюжетному принципу, а к обобщенно-ассоциативному, отталкиваясь от самой природы балетного искусства — выразительности человеческого тела, жеста, пластики. В его постановке привлекали поэтичность, очеловеченная символика, яркая метафоричность и живописная фресковость, рожденные средствами хореографии.

Впечатляла сценография Минаса, решенная в фрес-

ковой манере (чем и были продиктованы хореографические находки балетмейстера). В частности, оформление занавеса и задников сцены привлекали экспрессивной силой, напряженной цветовой динамикой[23].

Выразительные, выполненные меткими, броскими штрихами костюмы Роберта Элибекяна гармонично дополнили оформление и хореографию балета.

Однако в таком балете, как «Бессмертие», где партитура, как отмечалось, насыщена напряженным симфоническим развитием, музыке отводится первозначная роль, и от ее трактовки зависело многое в судьбе постановки. Арам Катанян прочитал эту партитуру с подлинным вдохновением, глубоким проникновением в характер и тип ее драматургии, раскрыл контрастную динамику противопоставления разнохарактерных эпизодов в их едином неразрывном развитии. В звучании оркестра мягко высвечивались лирические эпизоды, трепетная поэтичность в сценах Парня и Девушки, в то же время на высоком экспрессивном накале звучали сцены драматические, особенно эпизод «Нашествие», где тембро-

---

[23] В процессе работы над постановкой балета трагически погиб Минас. Надо было решать судьбу прерванной работы над оформлением балета. Театр не захотел передавать эту работу другому художнику, решив сохранить авторство Минаса. Использовав уже готовые эскизы, остальное дополнили отдельными фрагментами из его же оформления одноактного балета А. Бабаджаняна «Героическая баллада», которые отвечали по характеру, динамической экспрессии духу балета «Бессмертие».

во-динамические контрасты, нарастающие подобно волновому наплыву, подводили к острейшим кульминационным вершинам. Выразительно оттенял дирижер рельефность оркестровой ткани, ее полифоническую фактуру, динамические вспышки в отдельных эпизодах, под напряженным звучанием которых заметно усиливался эффект эмоционального разлива лирических сцен.

Драматургия конфликтных противопоставлений в раскрытии этой симфо-хореографической партитуры вносила в звучание целого высокий эмоциональный накал, драматическое напряжение и артистический блеск, поднимая музыку на уровень самостоятельного художественного значения. Несомненно, озвучивание партитуры балета Орбеляна — одна из подлинных удач дирижера.

Событием большого художественного значения стала постановка в 1975 году оперы **Беллини «Норма»**. Опять на афише возникла ставшая привычным спутником фамилии Катаняна приписка — «впервые в Советском Союзе». Вообще-то представляется более чем странным, что это прекраснейшее творение Беллини, вошедшее в число редких шедевров мировой классики, не было ни разу поставлено ни на одной советской оперной сцене. Причины могут быть разные, но, возможно, самая реальная — необычайно сложная партия главной героини, требующая свободного владения искусством бельканто. В Ереванском оперном театра с пятидесятых годов гордостью труппы была Гоар Гаспарян, выдающаяся певи-

ца, воспитанная на лучших итальянских традициях. Спеть партию Нормы было ее давнишней мечтой. На этом сомкнулись ее и дирижера стремления, который тоже давно вынашивал мечту осуществить постановку «Нормы», озвучить на сцене этот оперный шедевр, дать жизнь изумительной красоты музыке.

Для постановки оперы был приглашен режиссер Б. Янковский из Польши, оформление выполнил опытный сценограф С. Арутчян. Был подобран великолепный ансамбль солистов: Нар Ованесян и Борис Греков — Оровез, Гоар Галачян и Ольга Габаян — Адальжиза, Ваан Миракян — Поллион, партия Нормы, естественно, была предоставлена Гоар Гаспарян.

Дирижер отлично понимал, с какими трудностями придется ему столкнуться в работе над «Нормой» — эта труднейшая опера должна была стать и стала серьезным испытанием для театра, для солистов и оркестра. Вместе с тем, как писалось в одной из рецензий, она стала и «прекрасной школой воспитания певцов, развития вокального мышления, всей сценической культуры». И эту сложную задачу «воспитания певцов, развития вокального мышления» пришлось решать именно Катаняну, потому что, какими бы опытными мастерами ни были певцы, занятые в постановке, в этой опере они столкнулись с задачами вокального «высшего пилотажа». Удивительная красота музыки оперы воплощена в пластическом совершенстве вокальной кантилены, в

сложнейших партиях солистов, труднейших ансамблях, требующих высокого мастерства исполнителей. Результат, достигнутый дирижером, был ошеломляющим, вызвав бурю восхищения. Гениальная музыка оперы раскрылась во всей своей красоте, мелодическом совершенстве, прозвучала с огромной силой. Весь комплекс спектакля — солисты, сложнейшие ансамбли, хоры, оркестровое звучание, как всегда у Катаняна поднятое на уровень равноправного выразителя общей музыкальной идеи, — был прекрасно отлажен, приведен в форму безукоризненного художественного единства.

Постановка «Нормы» в Ереванском театре вызвала огромный резонанс во всесоюзном масштабе после того, как театр показал этот спектакль во время гастролей в Москве, Киеве, Тбилиси, Ленинграде. Музыкальная пресса взахлеб писала о «Норме» как явлении незаурядном, справедливо отдавая высокую дань таланту и мастерству истинного создателя этого спектакля, ее музыкальному интерпретатору Араму Катаняну. «Норму» Беллини москвичи всего два года назад слышали в классически совершенном прочтении труппы La Skala. Ныне, присутствуя на спектакле «Нормы» Ереванского театра, трудно отрешиться от незабываемого впечатления, которое произвели итальянцы... Что же, признаем прежде всего: игра оркестра и особенно дирижерское искусство Арама Катаняна (напомнившего мягкостью и интеллектуальным наполнением интерпретации манеру А. Мелик-Пашаева) показали нам музыкантов, которые

вполне могут представить оперное наследие стиля Bel canto у нас в стране и за рубежом»[24]. Оркестр под управлением А. Катаняна «стал настоящим героем спектакля» — писала тот же автор в газете «Известия»[25].

«Обращение к гениальному произведению Беллини, — пишет В. Варжапетян, — потребовало высокого исполнительского мастерства во всех звеньях коллектива и нашло бережное, безукоризненное прочтение партитуры дирижером А. Катаняном, стилевую точность оркестрового звучания, великолепную слаженность хора, суровую лаконичность декораций С. Арутчьяна»[26].

«Велика и заслуга дирижера А. Катаняна, добившегося отличного ансамбля в дуэтах, трио и достигшего красоты, эффективности в труднейшем финале оперы» — читаем в рецензии Р. Шавердяна[27].

Гастроли театра в Тбилиси вызвали новую волну восторженных откликов, и почти во всех рецензиях особое место уделялось «Норме», ее музыкальному прочтению. В рецензиях музыковедов Н. Димитриади и И. Имнадзе читаем:

---

[24] **Е. Добрынина.** Четвертый раз в Москве. — «Советская музыка», 1977, № 2.

[25] **Е. Добрынина.** Искусство яркое, вдохновенное. — «Известия», 20 сентября 1976 г.

[26] **В. Варжапетян.** Постижение прекрасного. — «Огонек», 1976, № 42.

[27] **Р. Шавердян.** Незаурядное мастерство. «Музыкальная жизнь», 1976, № 22.

«Высоко оценивая достоинства «Нормы» в интерпретации ереванцев, следует особо отметить огромную работу музыкального руководителя и дирижера — народного артиста Армянской ССР А. Катаняна. Подлинный артистизм, темперамент и интонационная чистота отличают трактовку партитуры театральным оркестром»[28].

«Исполнительские возможности оркестра Ереванского театра под управлением народного артиста Армянской ССР А. Катаняна убедительно раскрылись в «Норме». Дирижер добился цельного и гибкого звучания, щедрой палитры динамических градаций. Дирижер продемонстрировал прекрасное ощущение равновесия вокального и оркестрового начал. Ансамбли у него звучат стройно, оркестр не подавляет певцов, партии которых сливаются в согласии. Привлекают монолитность общей звуковой конструкции, поэтичные звучания лирических страниц, уравновешенность сольных, хоровых и оркестровых линий»[29].

Опера «Норма» стала в репертуаре Арама Катаняна одним из высоких пиков — наряду с «Царем Эдипом», «Тангейзером», «Консулом», «Спартаком», «Андой». В ней, как и в лучших его спектаклях, щедро рас-

---

28 Н. Димитриади. Три встречи с оперой. — «Заря Востока», 5 апреля 1979 г.

29 И. Имнадзе. «Вечерний Тбилиси», 5 апреля 1979 г.

крылся интерпретаторский талант, высокое профессиональное мастерство, истинный артистизм и вкус.

После «Нормы», отнявшей у дирижера много сил и энергии, можно было ему разрешить себе некоторую разрядку, то есть осуществление не очень сложных постановок. Такая относительная разрядка, в какой-то степени непредусмотренная, у него состоялась — в 1977 году совместно с балетмейстером Ашотом Асатряном был поставлен балет под названием «Симфония света». Это была хореографическая интерпретация Симфонии для струнных и литавр Эдварда Мирзояна, которая для Катаняна не была новинкой — он ее неоднократно и с успехом исполнял на гастролях в Союзе и за рубежом. Привлекла идея сценического прочтения замечательной музыки этой симфонии. Однако спектакль этот недолго продержался на сцене — слабым и формальным было либретто (автор А. Асатрян), и хореографическое воплощение неизбежно отразило его наиболее слабые стороны. Но нельзя упрекать в этом только постановщиков — неверна сама идея «пересказа» на языке хореографии произведений небалетного жанра, будь то симфония или другая форма: по сути, эта попытка надуманна, нетворческая и почти всегда содержит в себе «залог неудачи». В основе каждого жанра лежат свои художественные законы, свои драматургические закономерности, и подведение одного жанра под другой, как показывает практика, успеха не предвещает.

Верный своей натуре, Катанян шел к новому дерзанию, новому творческому рывку, который был связан с еще одной давней мечтой — к постановке оперы Моцарта **«Дон-Жуан»** на сцене Ереванского оперного театра. Как ни странно, театр, который уже прожил свой сорок пятый сезон, не имел еще в своем репертуаре ни одной моцартовской оперы. Объяснение этого факта (как и в случае с Вагнером, Беллини) связано со сложностью партитур Моцарта, ставящих перед театром задачи особого рода — как владение свободной инструментальной техникой интонирования в вокальных партиях, виртуозных ансамблях, так и раскрытие природы самого жанра, подвергнутого у Моцарта глубокому переосмыслению. Именно «Дон-Жуан», как ни одна из опер Моцарта, воплощает тип особой моцартовской драматургии — концепционной, выдвигающей общечеловеческие проблемы. Здесь разворачивается глубокая психологическая драма, в которой «трагическое и комическое слито **органически в глубокой проблематике,** и сквозь обыденное все время прорывается демоническое» (Г. Чичерин).

Для театра, воспитанного в основном на традициях итальянских и русских опер, подступ к моцартовской опере был связан и с освоением исполнительских приемов совершенного иного рода, отличных от вердиевско-пуччиниевских. Так уж получилось, что фактически вся немецкая оперная культура с ее особой стилистикой, художественными принципами и традициями прошла ми-

мо творческих интересов театра (справедливости ради надо сказать, что такая картина характерна не только для ереванского, но и для большинства оперных театров страны). Первую попытку сломать эту «антитрадицию» в нашем театре сделал тот же Арам Катанян, осуществив свою знаменательную постановку вагнеровского «Тангейзера» в 1965 г. Лишь через четырнадцать лет, в 1979 году, ему удалось подступиться через Вагнера к Моцарту (казалось, должно было быть наоборот), осуществив постановку «Дон-Жуана» Моцарта.

Работа протекала трудно, приходилось особенно сложно с певцами, которых, по сути, надо было учить петь Моцарта — задача далеко не из легких. Непросто было добиться необходимой полетности, прозрачности инструментального интонирования у оркестра, той изящной виртуозности, которая достигается на уровне лишь технического совершенства. Наконец, непросто было выстроить стройную драматургию этой психологической драмы с артистами, привыкшими к иным типам драматургии. Надо было найти также ключ спектакля, добиться не отстраненного взгляда в эпоху Моцарта, а приблизить ее к сегодняшнему слушателю, то есть добиться того, о чем убедительно говорил Б. Асафьев: «Сила музыки Моцарта заключается в ее способности изменяться, в том, что она всецело спаяна с нашей жизнью, но с ее изменением обновляется и перерождается сама. В

стильного, навеки окаменелого Моцарта я не верю»[30], — утверждал он. Именно живого, сегодняшнего Моцарта хотелось создать дирижеру.

Благополучный творческий контакт сложился у дирижера с режиссером Удо Вальяотсом, приглашенным из Эстонии. Талантливый режиссер, воспитанный на хороших классических традициях, У. Вальяотс подошел к постановке в Ереванском театре с глубоким пониманием драматической сущности моцартовского шедевра, раскрытия его внутреннего психологического нерва. Его режиссерскую работу отличали высокая культура, художественный вкус, органичная связь между философским смыслом этого произведения и его глубокими народными корнями[31].

Премьера «Дон-Жуана»[32] вызвала огромный интерес музыкальной общественности, имела большой, заслуженный успех. Высокой оценки удостоились режиссерское решение, художественное оформление (художник С. Арутчьян) и, как всегда, особо отмечалась работа дирижера. За его ярким, музыкально глубоко выразительным прочтением партитуры стояла тщательная,

---

30 Б. Асафьев. Избранные труды, т. IV. — М., АН СССР, с. 381.

31 К сожалению, режиссеру не удалось увидеть на сцене свой спектакль — незадолго до премьеры он скончался.

32 Из-за капитального ремонта в театре, протекавшего с 1978 по 1981 год, премьера «Дон-Жуана» состоялась на сцене оперной студии консерватории, где и шли все эти годы спектакли.

скрупулезная работа с оркестром, с исполнителями. В звучании оркестра особенно привлекали интонационная отточенность, четкость мелодических линий, тембровая искристость ткани, одновременно органичная сцепленность драматического тока музыки, взрывчатость динамических импульсов.

Вокальные партии были отточены до деталей, отражали умение дирижера «раскрывать» певцов, поднимать их до полного выражения образа, на новый исполнительский уровень. С особым вдохновением раскрыл сложный образ Дон-Жуана Борис Греков, артист большого вокального и сценического дарования. Его Дон-Жуан прошел путь от легкомысленного обольстителя до трагического героя в финале оперы, и это особенно ярко проявилось именно в пении, в вокальной интерпретации образа.

В целом глубокая, кропотливая работа дирижера над партитурой «Дон-Жуана» подвела спектакль к яркому художественному результату, отразившемуся в отличном ансамбле, прочной взаимосвязи между сценой и оркестром, в слитном звучании музыкальной ткани, в выразительно раскрытой красоте и совершенстве моцартовской партитуры.

В активе Катаняна-дирижера постановка «Дон-Жуана» заняла видное место. Это работа зрелого мастера, которому под силу решение самых сложных творческих задач.

Как и каждая значительная работа Катаняна, поста-

новка «Дон-Жуана» удостоилась заинтересованного внимания прессы — как местной, так и всесоюзной. В напечатанной на страницах журнала «Советская музыка» статье М. Рухкян, автор, высоко оценивая новую постановку Ереванского театра оперы и балета, подчеркнуто выделяет роль дирижера в ней. Она отмечает:

«Особая заслуга в создании одухотворенного, яркого облика спектакля принадлежит Катаняну... Ведь всякую постановочную идею Катанян каждый раз воплощает за пультом. Нельзя также не признать, что именно он находит в партитуре тот самый ключ, который помогает выстроить цельное оперное действие. Катаняну удалось задать тон всему спектаклю, чему немало способствовали чуткость и музыкальность руководимого им коллектива. В первых же звуках увертюры дирижер как бы фиксирует интонационный камертон развития, определяет исполнительский стиль. Преобладают энергия, стремительность и в тоже время легкость, фееричность. При этом никакой внешней красивости, эффектности; в предложенной дирижером манере выявляется вся музыкально-сценическая драматургия оперы.

Подчеркнем еще раз: здесь выигрышно сказалось завидное умение Катаняна чувствовать и передавать живую ткань произведения, «стягивать» драматургию в тугую спираль развития»[33].

---

33 М. Рухкян. Принципиальная работа. «Советская музыка», 1981, № 10.

Действительно, успех «Дон-Жуана» — принципиальная и безусловная заслуга Катаняна, инициатора и исполнителя смелой идеи постановки одной из самых трудных, но и самых прекрасных опер. Ее появление в репертуаре Ереванского оперного театра чрезвычайно подняло престиж театра, еще раз утвердив его авторитет одного из ведущих театров страны, во главе которого стоит талантливый, инициативный главный дирижер.

В обстановке длительного ремонта театра, неблагоприятного для коллектива вынужденного творческого простоя, который компенсировался не очень удобными (из-за несоответствия масштабов сценических площадок) выходами на сцену оперной студии и гастрольными выездами, Катанян продолжал по возможности работать в своем стиле — готовился к постановке нового национального балета **«Ара Прекрасный и Шамирам» Григория Егиазаряна.**

Партитура балета «Ара Прекрасный» писалась долго. На концертах съездов и пленумов Союза композиторов Армении исполнялись отдельные номера и сюиты из балета. Колоритная, образная музыка обостряла чувство ожидания нового балетного опуса маститого композитора. Наконец, партитура была завершена, но пришлось еще долгих семь лет ждать ее сценического воплощения. Наконец, балет появился на сцене театра оперы и балета имени Спендиарова. Это было в 1982 году. Премьере предшествовала кропотливая работа над му-

зыкальным текстом, которая велась совместно композитором и дирижером. В репертуар театра вошло новое название, национальное балетное искусство обогатилось новым капитальным произведением, которое принадлежит перу одного из наиболее самобытных композиторов Армении.

В основе сюжета последнего балета Егиазаряна лежит известная легенда об Ара Прекрасном и Шамирам (Семирамиде), записанной в V веке крупнейшим армянским историком Мовсесом Хоренаци[34].

Легенды создаются, но не все живут. В чем же секрет жизненности этой? Народ сохраняет в памяти лишь те легенды и мифы, которые олицетворяют его представления о высоких человеческих идеалах, отражают его надежды, его мечты. Образ Ара Прекрасного, который олицетворял собой не только физическую, но и нрав-

---

34 Легенда эта родилась из исторически достоверных фактов. Ара, названный за свою редкую красоту Прекрасным, был владыкой армянского края и храбрым полководцем. Ассирийская царица Шамирам, наслышанная о его красоте и достоинствах, с безумной страстью влюбилась в него и предложила ему свою руку и трон. Получив отказ, она пошла войной на Армению и разбила войска Ара. Выкрав труп с поля боя, она распространила слух о том, что ее боги оживили его... Так Ара стал обожествленным героем. И уже отсюда родилась версия легенды об Ара Прекрасном — боге природы, пробуждающейся весной и умирающей зимой. Вместе с этой легендой родились ритуальные празднества — встречи бога весны веселыми весенними хороводами и его печальные зимние проводы — плачи.

ственную красоту, храбрость воина и беспредельную преданность Родине, величие духа и истинное благородство, стал в один ряд с такими героями армянского эпоса, как Давид и Мгер, как легендарные богатыри, обретшие бессмертие в народных сказаниях.

Воображение композитора пленила эта красивая, благородная, драматическая в своей основе легенда, и он много лет посвятил созданию балета, основываясь на либретто Л. Лавровского и В. Вартаняна[35]. Музыка балета эпически монументальна, она то завораживает широким мелодическим дыханием, то взрывается бурей страстей, то накаляется упругой, пружинистой ритмической пульсацией. В этой щедрой партитуре композитор использовал богатый арсенал профессиональной техники и творческого воображения.

Чрезвычайно привлекают в балете массовые сцены, написанные крупным штрихом, с подлинным симфоническим размахом — мужественные танцы армянских воинов, развернутая сцена затмения солнца, построенная на теме армянской народной песни «Мачкал», достигающая к кульминации огромного эмоционального накала, благородная музыка «Реквиема». Впечатляют контрасты армянского и ассирийского миров. Музыка балета «Ара Прекрасный и Шамирам» связана глубокими

---

35 К постановке балета (1982) было написано новое либретто А. Асатряном и В. Галстяном. Сценография выполнена Э. Стенбергом.

корнями с национальной музыкальной традицией, в ней широко и органично выявлена богатая, многослойная лексика национального музыкального языка, его ритмо-интонационная природа.

Катаняна привлекли в партитуре балета изысканная тонкость оркестровых красок, колористических находок, подлинно симфоническое дыхание, танцевальная выразительность. Тонко ощущая характер музыки, внутреннюю напряженность ее развития, красоту оркестрового колорита, он убедительно и целеустремленно раскрывает страницу за страницей драматически напряженное музыкальное повествование. В музыкальной трактовке балета «Ара Прекрасный и Шамирам» особенно впечатляют сцены широкого симфонического развития, в которых дирижер достигает сильного эффекта драматического нагнетания звучности оркестровой массы (сцена затмения Солнца, Реквием, ярость Шамирам). В интерпретации Катаняна балет Г. Егазаряна зажил полнокровной жизнью.

Пресса с большим интересом отнеслась к этой постановке. Газета «Советская культура» поместила статью, в которой была дана высокая оценка музыке балета, ее сценическому воплощению и, главным образом, ее музыкальному прочтению дирижером[36]. В журнале «Музыкальная жизнь» музыковед Е. Гилина отметила вдохно-

---

36 М. Тер-Симонян. Воплощая образы старинной легенды. — «Советская культура», 14 января 1984 г.

венную работу дирижера: «Трудную задачу прочтения нового произведения с честью выполнил оркестр театра под управлением народного артиста республики А. Катаняна. Свобода оркестрового дыхания внесла в действие взволнованную страстную интонацию, наполнила его сильным внутренним движением»[37].

«Ара Прекрасный» стал одним из капитальных балетов в репертуаре театра, и вклад Арама Катаняна в его создание очень велик. Это с искренней благодарностью всегда отмечал композитор, Григорий Ильич Егиазарян, называя Катаняна дирижером высокого класса, которому композиторы могут спокойно доверить свои произведения. Свои балеты он всегда доверял Араму Григорьевичу, твердо зная, что имеет дело с настоящим художником, строгим, требовательным и вдохновенным музыкантом.

С большой отдачей работая над постановкой балета «Ара Прекрасный», Катанян, тем не менее, всеми помыслами был устремлен к опере — своей подлинной стихии. Многие годы он упорно вынашивал идею постановки на сцене Ереванского театра одной из труднейших опер русской классики — **«Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова.** Эта опера занимает особое место в творчестве крупнейшего русского композитора,

---

37 **Е. Гилина.** «Ара Прекрасный и Семирамида». — «Музыкальная жизнь», 1984, № 7.

является его последним творением (1907), став своего рода идейно-художественным итогом его более чем сорокалетнего творческого пути. В то же время она занимает совершенно обособленное место и в ряду его опер, написанных на сказочные сюжеты. В основу ее положена сказка Пушкина, пересказанная в сатирически заостренном либретто В. Бельского. Мир глупого и бездарного царства Додона, где можно «править, лежа на боку», когда кругом господствуют тупость, жадность, дурость, представлен здесь в беспощадно ироничном свете, подвергнут хлесткой и едкой сатире. Современники видели в опере прямую нацеленность на русское самодержавие, но она, как и всякое талантливое сатирическое произведение, не только социально обличительна, но и общечеловечески обобщена. В этом и заключена сила и острота оперы «Золотой петушок», которую Б. Асафьев назвал «странной и страшной музыкальной сказкой, смысл которой не разгадан до конца». В этом заключена и сложность ее сценического воплощения, и этим же объясняется тот факт, что «Золотой петушок» чрезвычайно редко ставился на оперных сценах, даже русских.

Наверное, это обстоятельство сыграло не последнюю роль в обращении Катаняна к «Золотому петушку» — ведь вся исполнительская практика дирижера отмечена риском обращения к малоисполняемым произведениям. Но думать так, значило бы подходить односторонне к его принципам — его страсть первооткрывателя обра-

щена не просто к редко или вовсе не исполняемым произведениям, а к тем, которые требуют глубокого проникновения в суть художественной тайны, самостоятельного постижения и осмысления авторских идей. Именно этим ценны все «первооткрытия» Катаняна-дирижера, именно к этому стремился он в постановке «Золотого петушка». И для реализации замысла искал единомышленников.

Выбор его пал на режиссера Ленинградского академического театра оперы и балета имени Кирова Р. Тихомирова (нар. артист РСФСР) и художника И. Севастьянова (нар. худ. РСФСР), специалистов опытных, хорошо знающих традиции русской оперной культуры. Авторитетная постановочная группа работала с увлечением, в той благодарной атмосфере взаимопонимания, которая лишь способствует созданию цельного спектакля.

И именно таким получился «Золотой петушок» на сцене Ереванского театра оперы и балета. Все компоненты спектакля настолько взаимодополняли друг друга, что порой было трудно провести грань между «сферами действия» его создателей. Режиссерская программа полностью совпадала с задумками сценографа и музыкальной интерпретацией дирижера. Спектакль-сатира, спектакль-лубок, спектакль-иносказание.

Удивительно точно перекликается с режиссерским и сценографическим решениями прочтение дирижером оперной партитуры. Музыкальная интонация здесь про-

низана глубокой ироничностью, фразы Додона, его придурков-сыновей, Амелфы-ключницы, как и Петушка, гротескно заострены, восточные сцены — партия Шемаханской царицы, танцы — подчеркнуто нарядны, порой до степени марионеточности. Великолепно звучит оркестр, искрящийся богатством корсаковских оркестровых красок, в партитуре проницательно «вычитаны» тончайшие нюансы и штрихи, вносящие в звучание музыки блеск и искристость. Это одна из самых тонких и оркестрово совершенных партитур Римского-Корсакова, и она получила в руках дирижера достойное звучание. До мельчайших деталей отработаны дирижером оркестровые и вокальные партии, в которых особое значение придается интонации, ее богатой выразительности.

Исполнительский состав был подобран дирижером с большой тщательностью, в спектакле была занята в основном молодежь, которая работала с огромной отдачей и энтузиазмом.

Спектакль «Золотой петушок» — большая творческая удача театра, и главная заслуга в его рождении принадлежит его музыкальному руководителю Араму Григорьевичу Катаняну. Таково единодушное мнение слушателей и прессы. Центральное телевидение высоко оценило эту работу: была сделана видеозапись, спектакль целиком транслировался по первой программе ЦТ.

Одна из последующих работ Катаняна—новая постановка балета **Арама Хачатуряна «Спартак»**, посвящен-

ная восьмидесятилетию со дня рождения композитора. Она была осуществлена в 1982 году, а затем с небольшими изменениями возобновлена в 1987-м. Хореографом этой постановки стал Вилен Галстян — один из лучших исполнителей партии Спартака (в первой постановке балета). Галстяну-хореографу удалось избежать прямого влияния яркой и где-то эталонной постановки Юрия Григоровича в Большом театре, как и впечатляющей работы Евгения Чанги, осуществившего первую постановку балета в Ереванском театре. Обобщив накопленный опыт, он сумел создать свою оригинальную хореографическую версию балета.

Спектакль получился монументально пышным, зрелищно впечатляющим и, что важно, ярко танцевальным. Он привлекает красотой, броскостью, эмоциональной выразительностью и художественным решением, в котором проявились сценографический талант и высокий вкус художника Б. Мессерера, приглашенного из Большого театра Союза ССР.

Ярким и цельным компонентом спектакля является его музыкальное звучание. Музыка «Спартака» в интерпретации Катаняна всегда привлекала особой силой драматического накала и динамических импульсов, острых эмоциональных контрастов и огромного драматического нарастания. Но самым существенным достоинством нового музыкального выражения «Спартака» стало усиление национальной интонации, отраженное и в хореографическом решении. Об этой особенности но-

вой постановки «Спартака» писала балетный критик Г. Беляева в журнале «Советский балет», особо выделяя в этом плане роль музыкального руководителя спектакля. Разбирая постановку балета в целом и с точки зрения выявления в ней национального начала, критик отмечает: «Конечно же, мы должны говорить о музыке — о ее одухотворенном и по-хачатуряновски полнокровном звучании, в то же время удивительно тонком по нюансировке. В исполнении оркестра театра имени Спендиарова, руководимого дирижером А. Катаняном, все краски партитуры ослепительно заиграли»[38].

Поистине, «Спартак» Хачатуряна — неистребимая любовь Катаняна-дирижера, и он не устает признаваться в этой любви в каждом своем спектакле. Так было с постановкой 1961 года, которая держалась в репертуаре театра и Катаняна целых двадцать лет, так зазвучал балет и в постановке 1982 года, которая по необъяснимой причине была заморожена на несколько лет (впрочем, причина была объяснимой — сказалось крайне нетворческая, заторможенная атмосфера в жизни театра в 80-е гг.), и в возобновленном спектакле 1987 года. В этой последней постановке сохранилась дирижерская влюбленность в гениальную музыку Хачатуряна, но она обрела новое качество, стала зрелее, глубже. Музыка балета звучит как цельное, динамично разворачиваю-

38 Г. Беляева. Приникая к национальным истокам. — «Советский балет», 1983, № 6.

щееся симфоническое полотно, как драматически накаленная симфония. Да, именно симфония, в которой содержатся напряженнейшие конфликтные столкновения, богатая тематическая разработка, формирование музыкальной идеи, образа. В звучании оркестра появились новые краски. Сильно впечатляет «взрывная» медь, угрожающий бой ударных в сценах битвы рабов и легионеров; драматичнее зазвучали лирические сцены (дуэт Фригии и Спартака); в новом освещении предстал танец Эгины, в котором наряду с огненной страстностью зазвучали глубоко лирические интонации и Эгина предстала не только как блистательная куртизанка, но и как глубоко любящая, преданная до самопожертвования женщина.

В том, первом «Спартаке», мы встречались с дирижером молодым, импульсивным, упоенным блеском хачатуряновской партитуры. В этом, последнем «Спартаке» перед нами стоит дирижер зрелый, многоопытный, раскрывающий в гениальной партитуре новые глубинные пласты, новые психологические откровения.

ВСЯ ЖИЗНЬ ЗА ПУЛЬТОМ. ПРИЗНАНИЕ

Не будет ни малейшим преувеличением, если сказать, что вся жизнь Арама Григорьевича — неутомимое служение музыке, непрестанная работа за пультом. Именно здесь, за дирижерским пультом, главным обра-

зом, оперным, реализует он свою музыкантскую сущность, свои художнические идеалы, свою исполнительскую индивидуальность. По ходу нашего рассказа о дирижерской деятельности Арама Катаняна были представлены наиболее примечательные, значительные работы дирижера, получившие широкий, выходящий за пределы республики резонанс постановки, в которых максимально полно выявились наиболее характерные черты его исполнительского облика. Каковы же они? Чем привлекателен Катанян-дирижер, Катанян-музыкант, наконец, Катанян-педагог?

Если говорить о чисто внешних, видимых отражениях дирижерской техники, следует отметить прежде всего дирижерскую позу—подтянутую, корректно подобранную, но и напряженную, словно наэлектризованную, сразу передающую оркестру сильные волевые импульсы. В его внешней манере держаться нет показного манерничанья, чем нередко грешат дирижеры. За его сдержанностью кроются внутренняя динамика, сильная воля, взрывная эмоциональность, расходуемая умело, с разумным расчетом. Оттого и так импульсивны его кульминации, так впечатляют динамические нагнетания, приводящие к широким эмоциональным откровениям.

Надо отметить также четкость и ясность дирижерского жеста, выразительную пластику рук. Взмах его дирижерской палочки, с которой он никогда не расстается (классическая школа!), решительный, волевой, точ-

ный. Оттого так ясны оркестрантам и певцам, так безошибочно точны его вступления.

Внешняя и внутренняя организованность — убедительный показатель профессионализма, который всегда предполагает подчиненность всех технических навыков и приемов главной, изначальной задаче — наиболее полного раскрытия музыкального текста.

Катанян всегда безукоризненно знает партитуру (сказывается сараджевская школа!), изучает ее до мельчайших подробностей, деталей, извлекая из ее «недр» ценнейшие крупицы художественных «золотников», которые потом уже, в озвученной партитуре сверкают во всей красоте и значительности. В его интерпретациях всегда привлекают самостоятельность, нешаблонность решений, в чем ему помогает врожденный вкус, который проявляется и широко — в плане выбора репертуара, и конкретно — в процессе воспроизведения музыки. Он любит в исполняемой музыке эмоциональные нагнетания, сильные взрывы кульминаций, и они всегда убедительны. В том духе праздничной приподнятости, эмоционального накала, воодушевленности, которые всегда царят на его спектаклях, проявляется артистичность его натуры, сконцентрированность на художественном процессе создания звучащего монолита партитуры.

Арам Григорьевич до крайности требователен к себе, но так же требователен, порой до беспощадности, к музыкантам — оркестрантам, певцам. В процессе работы

не терпит расхлябанности, не допускает компромиссов, старается всегда достигнуть возможного максимума, «выжать» из исполнителя все его внутренние ресурсы. Музыканты часто ропщут, считая его привередливым, придирчивым (совсем как школьники), излишне скрупулезным, но когда играют и поют в его спектаклях, всегда испытывают то высокое удовлетворение и радость, которые приходят к артисту после полной художественной отдачи. А это чувство не только ведомо, но и необходимо каждому музыканту — и солисту, и оркестранту, и хористу, — если, конечно, в душе он артист. Дело дирижера, талантливого дирижера, пробуждать это чувство, не давать ему заглохнуть, всегда «теребить» в исполнителях этот артистический нерв. Катанян умеет это делать.

За многие годы работы с оперным коллективом он воспитал профессионально крепкий оркестр, от певцов же добивался не просто красивого, выразительного, но, главное, осмысленного пения. Всегда стоял на позициях высокой требовательности, добиваясь единства и цельности сложного сценического ансамбля, полного взаимодействия вокальной и оркестровой партий, их общей художественной слитности.

Работая над каждой новой постановкой в оперном театре или каждой новой симфонической концертной программой, он, как говорится, «выкладывается» до конца — и как исполнитель, и как дирижер-педагог. Да, именно педагог, потому что и с оркестром, и с певцами

он проходит все этапы разучивания нового материала, по ходу обучая их многим тайнам исполнительской культуры.

К своей профессии, к работе Катанян относится ревностно, не терпит компромиссов, в своих суждениях категоричен, порой до нетерпимости, но честен и убежден до конца...

Есть у Арама Григорьевича, естественно, и свои хобби: чеканка на металле и резьба на дереве. Его руками сделаны отличные чеканные сюжетные изображения, разного рода предметы быта — светильники, аксессуары одежды и т. д., глядя на которые, можно смело сказать, что иные его работы не уступают работам профессионалов-мастеров. Очень любит он вообще мастерить, все делать своими руками. Для этого, кстати, у него дома имеется свой рабочий «закуток», оснащенности инструментами, уюту и удобству которого может позавидовать любой плотник, слесарь, мастеровой. Друзья нередко посмеиваются над его «развлечениями» (наверное, завидуя в глубине души — ведь в каждом настоящем мужчине живет ребенок с его страстью ко всякого рода играм), но эти занятия не просто увлекают его, они нужны ему и для разрядки эмоциональной энергии, для отключения от напряженной работы, для восстановления душевных сил, которые он растрачивает на работе изрядно, не щадя себя. Эта разрядка нужна, опять же, для работы, для музыки, для дирижирования. Ему абсолютно несвойственно пустое времяпрепровождение —

всякого рода настольные игры, бездумные застолья. Временем дорожить он умеет. Потому и успевает делать в своей работе так много и результативно.

Подходя к финалу повествования о дирижере, следует сказать о Признании, в котором проявляется не только оценка деятельности и художественного вклада артиста, но которое и определяет его место в современном искусстве. Деятельность Катаняна, его артистические достоинства, исполнительский талант получили заслуженное признание как в Армении, так и за ее пределами, во многих городах Советского Союза и за рубежом, где Арам Катанян неоднократно выступал с оперными коллективами и симфоническим оркестром. Он удостоен самых лестных отзывов в оценках критиков и музыкантов советских, а также Польши, Румынии, Аргентины, заслуженно отводящих ему место одного из самых значительных и талантливых советских дирижеров.

Признание и высокая оценка деятельности пришли к нему и от Правительства Советской Армении, которое в 1961 году присвоило ему звание заслуженного артиста республики, в 1965 — заслуженного деятеля искусств, а в 1976 — народного артиста Армянской ССР. В 1987 году А. Катанян утвержден в звании профессора.

КОМПОЗИТОРЫ — О ДИРИЖЕРЕ

Многолетние творческие, рабочие контакты Арама Григорьевича Катаняна с деятелями нашей музыкальной культуры, с композиторами, над операми и балетами которых он работал, поднимая их на сцену, сочинения которых исполнял в симфонических программах, с исполнителями, с которыми создавались оперные партии, естественно, побудили автора книги обратиться к некоторым из них с просьбой сказать свое слово о дирижере. На просьбу живо откликнулись композиторы Эдвард Мирзоян, Александр Арутюнян, Авет Тертерян.

А. АРУТЮНЯН. НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР

В одной своей статье, посвященной роли исполнителя, Д. Д. Шостакович писал: «Исполнитель, в совместной с композитором работе над созданием произведения, является его равным партнером и соавтором». Это высказывание великого композитора можно отнести к народному артисту Арм. ССР, дирижеру Араму Катаняну, который проявил исключительную заинтересованность и сопричастность в процессе моей работы над оперой «Сайт-Нова». А. Катанян, один из лучших учеников К. С.

Сараджева, многоопытный и талантливый музыкант, в работе над оперой очень тонко и чутко вник в стилистику музыки, в которую введены подлинные песни Саят-Новы, а также в палитру партитуры, в ее колорит. В постановочный период Катанян скрупулезно и тщательно работал над каждой страницей партитуры, помогая мне весьма полезными практическими советами. У него замечательное чувство баланса между оркестром и солистами, что свойственно далеко не каждому дирижеру. Присутствуя на спевках и репетициях с солистами, я замечал, как он моментально реагировал на малейшую интонационную неточность, а самое главное — как мастерски лепил образ каждого действующего лица.

Премьера «Саят-Новы» состоялась 11 мая 1969 года, прошла успешно и, казалось, что и автор, и дирижер «сделали свое дело». Но спустя три года, летом 1972 года, в дилижанском доме творчества композиторов мы с Арамом Григорьевичем (туда он приехал отдыхать) просмотрели всю партитуру оперы, прочистив ее от многих лишних деталей и дублировок, что помогло и дало больше простора солирующим певцам, а музыкальная ткань партитуры стала более ясной и функционально четкой. Очевидно, что такая работа требовала большой отдачи сил и терпения. В этой кропотливой и емкой работе Арам Катанян проявил свой музыкальный такт и большой вкус, и наша работа прошла в полном взаимопонимании.

Будучи человеком очень эмоциональным, Катанян в

работе с оркестром тем не менее очень рационален и скуп (очень ценное качество!). Для него важен итог, и поэтому однажды сделанная работа над любой оперой или балетом надолго и стабильно сохраняет их в репертуаре театра на качественно высоком уровне.

В сентябре 1976 года театр оперы и балета имени Спендиарова гастролировал в Москве, в Кремлевском Дворце Съездов, где была показана и моя опера «Саят-Нова». Ее слушал (уже не в первый раз) А. И. Хачатурян, от которого я получил очень возволнованное и теплое письмо от 2 сентября, в конце которого он пишет: «Передай Араму, что он очень тонкий и талантливый дирижер. Он прекрасно понимает партитуру твоей оперы». Оценка, данная дирижеру, его работе нашим великим современником, говорит сама за себя...

...В зале медленно гаснут люстры. Сквозь оркестр энергично проходит (идет) к пульту, как всегда, подтянутый и собранный Арам Катанян. Звучит увертюра, начинается опера «Саят-Нова»...

Э. МИРЗОЯН. НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР

Я нахожу что-то общее между Арамом Катаняном и Михаилом Тавризианом. И пусть никого это не удивляет. Здесь речь идет не о сходстве творческих индивидуальностей. Известно, что Михаил Тавризиан был поразительно организованным человеком, известно, что каждая репетиция его была тщательно продумана и подго-

товлена. Ведь то, что Тавризиан сам лично корректировал все оркестровые партии и проставлял свои подписи чуть ли не на каждой партии и странице, способствовало исключительной продуктивности его работы, каждой репетиции. Вот именно это и характерно для Арама Катаняна, и с этого я хочу начать разговор о нем. Четкий, аккуратный, подтянутый, всегда в форме как в жизни, так и в производстве. Высоко образованный и эрудированный музыкант, у которого никогда не бывает случайностей, даже тогда, когда что-то в его интерпретации вас и не убеждает. Признаться, в наше время такое встречается не часто. Поспешность, неряшливость, неоправданная суетливость, к сожалению, стали нередким явлением в нашей повседневной практике. Мы уже давно привыкли к тому, что спектакли, которыми дирижирует Катанян, — это и общий профессиональный уровень, и культура всего спектакля, и подтянутость всех его участников. Это и ведущая, четко ощутимая роль музыкального руководителя, определяющего единство стиля всего ансамбля исполнителей. И если манера дирижирования у Катаняна не отличается особой роскошью в смысле внешних эффектов, то это исключительно потому, что это музыкант высоких критериев, вкуса, внутренней собранности и сдержанности, что, кстати, было в немалой степени свойственно его учителю, необыкновенному человеку, музыканту и деятелю, Константину Соломоновичу Сараджеву.

Хотелось бы также сказать, что на протяжении мно-

гих лет мне приходилось убеждаться, что для Арама Катаняна превыше всего — творческий труд, интересы и судьбы коллектива, в котором он работает. При всей горячности, вспыльчивости своего характера, вместе с тем ранимости, которая проявляется иногда даже по пустякам, он никогда не бывает мелочен, и, как правило, он великодушен и благороден в своем поведении, в своих действиях...

У меня большое чувство уважения и признательности к этому человеку и музыканту. Его творческая исполнительская деятельность имеет непреходящее значение в истории нашего музыкального театра, чем и определяется его достойное место в нашей исполнительской культуре.

А. ТЕРТЕРЯН. НАРОДНЫЙ АРТИСТ АРМ.ССР

С Катаняном нас связывает давнее творческое содружество, которое началось еще в 50-е годы, а позже привело нас к совместной работе над моей оперой «Огненное кольцо».

Мне особенно памятен этот период подготовки моей оперы к постановке. Катанян тогда принимал самое деятельное участие в судьбе оперы и во многом помог мне своими дельными советами, скрупулезным изучением партитуры, что дало возможность обнаружить некоторые небрежности, допущенные из-за нервозной спешки на завершающем этапе работы над постановкой.

И хотя потом Катанян передал дирижирование оперой моему брату, дирижеру оперного театра Герману Тертеряну, его роль в создании спектакля была значительной и для меня чрезвычайно ценной...

А теперь я хочу вернуться назад и рассказать о случае, связанном с исполнением моего вокально-симфонического цикла «Родина» (на слова О. Шираза и О. Туманяна). Эту партитуру тогда оркестр Государственной филармонии принял с активной неприязнью, с нежеланием понять и разобраться в музыке. Может, сыграла роль и моя молодость — ведь цикл был моей дипломной работой? В то же время это была моя первая симфоническая партитура, с которой я, естественно робко, но и с надеждой, пришел в оркестр. Отношение же оркестра вызвало у меня понятное сомнение в собственной партитуре — может в ней, действительно, что-то не так? Вместе с тем поддерживала мысль о моем педагоге по инструментовке Лазаре Мартиросовиче Сарьяне, который хорошо знал партитуру и говорил мне, что может под ней подписаться. Признаюсь, это были очень трудные для меня дни, а может, и годы, потому что произведение было написано в 1957 году, а прозвучало лишь в 1959-м. Все это время длилась моя «тяжба» с оркестром. За это сочинение брались разные дирижеры — М. Малунциан, О. Дурян, искренне желая исполнить цикл, но его они так и не озвучили. Оркестр все еще сопротивлялся.

И вот в 1959 году за это сочинение взялся Арам Ка-

танян. Встретив противодействие оркестра, Катанян поначалу растерялся. Но потом он принял совершенно уникальное, на мой взгляд, решение: на репетиции он поставил солистов лицом к оркестру. Преследовал, видимо, две цели — с одной стороны, оркестранты более «зримо» что ли восприняли вокальную партию, с другой же стороны, сыграл роль психологический момент — когда люди смотрят друг другу в глаза, они стараются понять друг друга, становятся восприимчивее, даже добрее. Оркестр недоумевал. Поначалу несколько вызывающее выражение стало постепенно сходить с их лиц, сменяясь понимающим. После второй и третьей частей оркестр даже пытался постукивать смычками по пультам в знак одобрения. После четвертой это постукивание стало активнее, а после пятой, заключительной части послышались настоящие аплодисменты. Но это было уже на генеральной репетиции, и Катанян сожалел, что эта идея посетила его несколько запоздало — будь это за две-три репетиции раньше, эффект исполнения, наверняка, был бы лучшим. В таком «завораживании» оркестра, наверняка, немалую роль сыграло и великолепное, на мой взгляд пока непревзойденное, исполнение певцов — тонкое, глубоко музыкальное пение Изабеллы Айдинян и мужественно обаятельное Миграна Ерката.

Таким образом, путевку в жизнь моему раннему циклу дал Арам Катанян, дирижер талантливый, тонкий, истинный мастер своего дела, музыкант, глубоко

заинтересованный в судьбах современной армянской музыки. И сейчас, по истечении почти тридцати лет, когда этот цикл прочно утвердился в жизни, удостоился в 1962 году Всесоюзной премии (спустя три года после первого исполнения), я испытываю чувство горячей благодарности к дирижеру, первому проложившему путь к слушателю этой моей первой партитуре.

В дальнейшем мои творческие контакты с Катаняном продолжались и продолжаются. Несколько лет назад Катанян с оркестром оперного театра записал на пленку музыку моего балета «Монологи Ричарда II». Думаю, что в осуществлении постановки этого балета не кто иной как Катанян примет непосредственное участие...

ОПЕРНО-БАЛЕТНЫЙ РЕПЕРТУАР

Н. Римский-Корсаков. «Садко». 1951. Свердловск
Л. Никольская. «Девушка-семиделушка». 1953, Свердловск
М. Мусоргский. «Сорочинская ярмарка». 1954. Свердловск
Н. Римский-Корсаков. «Вера Шелога». 1954. Свердловск
В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». 1955. Свердловск
Б. Асафьев. «Бахчисарайский фонтан». 1958. Ереван
П. Чайковский. «Лебединое озеро». 1958. Ереван
Б. Сметана. «Проданная невеста». 1958. Ереван
Л. Делиб. «Лакме». 1958. Ереван
Ш. Гуно. «Фауст». 1958. Ереван
А. Глазунов. «Раймонда». 1959. Ереван
М. Равель. «Болеро». 1959. Ереван
А. Степанян. «Лусабацин». 1960. Ереван
Ц. Кюи. «Кот в сапогах». 1961. Ереван
Ц. Кюи. «Красная шапочка». 1961. Ереван
А. Хачатурян. «Спартак». 1961, 1978, 1982, 1987. Ереван
Б. Саккилари. «Мойдодыр». 1962. Ереван
Д. Россини. «Севильский цирюльник». 1963. Ереван
П. Масканьи. «Сельская честь». 1963. Ереван
И. Стравинский. «Царь Эдип». 1963. Ереван
Л. Бернстайн. «Вестсайдская история». 1963. Ереван
А. Айвазян. «Господин Минтоев в Париже». 1963. Ереван

Дж. Верди. «Аида». 1964. Ереван
Дж. Верди. «Отелло». 1964. Ереван
Р. Вагнер. «Тангейзер». 1965. Ереван
Э. Оганесян. «Вечный идол». 1966. Ереван
Дж. Менотти. «Консул». 1966. Ереван
Л. Минкус. «Дон-Кихот». 1966. Ереван
А. Тертерян. «Огненное кольцо». 1967. Ереван
Г. Егиазарян. «Озеро грез». 1968. Ереван
А. Арутюнян. «Саят-Нова». 1969. Ереван
А. Спендиаров. «Алмаст». 1969. Ереван
Г. Ахинян. «Человек из легенды». 1970. Ереван
Ж. Бизе. «Кармен». 1973. Ереван
К. Орбелян. «Бессмертие». 1975. Ереван
В. Беллини. «Норма». 1975. Ереван
Э. Мирзоян. «Симфония света». 1977. Ереван
А. Тертерян. «Навстречу солнцу шли неистовые толпы». Опера-балет. 1977. Ереван
В. А. Моцарт. «Дон-Жуан». 1979. Ереван
Г. Егиазарян. «Ара Прекрасный и Семирамида». 1982. Ереван
Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». 1984. Ереван

ОСНОВНОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР

И. Гайдн. Три симфонии из цикла «Лондонские симфонии»
В. А. Моцарт. Три последние симфонии
Л. Бетховен. Симфонии I, II, IV, V, VI, VII, VIII
Ф. Шуберт. Неоконченная симфония. Симфония До-мажор
Г. Берлиоз. «Гарольд в Италии»
Ф. Лист. Данте-Симфония. Симфонические поэмы «Прелюды», «Тассо»
П. Чайковский. Все симфонии
Э. Аристакесян. Симфония № 1

Г. Овунц. Симфония № 2
А. Скрябин. Поэма Экстаза. Симфония № 1
Э. Аристакесян. Симфония № 2
А. Глазунов. Симфония № 5
А. Степанян. Симфония № 1
Г. Малер. Симфония № 4
Р. Штраус. «Смерть и просветление»
С. Прокофьев. VII симфония. Классическая симфония
Д. Шостакович. Симфонии № 5, № 7, № 15
Б. Барток. Концерт для оркестра
А. Хачатурян. Симфонии № 2, № 3
Э. Мирзоян. Симфония для литавр и струнного оркестра
Дж. Тер-Татевосян. Симфонии № 1, № 2
А. Онеггер. Симфонии № 2, № 3

ЗАПИСИ МУЗЫКИ К КИНОФИЛЬМАМ

Э. Хагагортян. «Село Чарбах». 1956. Арменфильм
В. Тиграняи. «По дорогам Армении». 1956. Арменфильм
А. Худоян. «Архитектура Армении». 1958. Арменфильм
А. Арутюнян. «О моем друге». 1958. Арменфильм»
Л. Сарьян. «01—99». 1958. Арменфильм
К. Орбелян. «Прыжок через пропасть». 1958. Арменфильм
А. Айвазян. «Перед восходом солнца». 1961. Арменфильм
Э. Багдасарян. «Тжвжик». 1961. Арменфильм»
Г. Чеботарян. «Золотые руки». 1961. Арменфильм
А. Айвазян. «Матенадаран». 1961. Арменфильм
Э. Оганесян. «Дорога». 1961. Арменфильм
Г. Ахинян. «Ах-Тамар». 1961. Арменфильм
В. Котоян. «Губная помада». 1964. Арменфильм
Г. Арменян. «На выставке картин художника Суренянца». 1964. Арменфильм

Э. Оганесян. «Чрезвычайное поручение». 1965. Арменфильм
А. Тертерян. «Хроника ереванских дней». 1973. Арменфильм

ПЛАСТИНКИ

А. Терзян. Концерт для скрипки с оркестром. 1972. Выпущена в Аргентине
А. Арутюнян. Опера «Саят-Нова». 1975. Выпущена в США
Т. Чухаджян. Опера «Аршак II». 1985. Фирма «Мелодия»

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3
Семья, учеба 4
Уроки Сараджева 12
Свердловск. Начало пути 17
Возвращение в Ереван. Пора свершений 22
Годы дерзаний, годы подъема 38
Поиск нового пути 71
Снова театр. Новые завоевания 84
Вся жизнь за пультом. Признание 108
Композиторы — о дирижере 114
Репертуар: оперно-балетный 122
основной симфонический 123
Записи музыки к кинофильмам. Пластинки 124

МАРГАРИТА ПОГОСОВНА ТЕР-СИМОНЯН

АРАМ КАТАНЯН

Редактор — А. А. Пахлеванян
Художник — В. А. Джрагацпанян
Худ. и тех. редактор — С. Н. Григорян
Контрольный корректор — Я. Б. Чахоян

Сдано в набор 2.07 1990 г. Подписано к печати 4.08. 1990 г. Бумага типографская № 1, формат 70×108 1/32, гарнитура обыкновенная ,печать высокая. 5,6 усл. печ. листов. 5,86 усл. кр. листа, 4,1 изд. листов+6 вкл., тираж 500, заказ 2250. Цена 50 коп.
Союз театральных деятелей Армении, Ереван-15, ул. Кармир Банаки, 8.
Типография Ереванского горсовета, Ереван, ул. Наири Зарьяна, 22.