

УДК 78

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АВЕТА ТЕРТЕРЯНА
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ПОСТМОДЕРНА

Л. А. Птушко¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603000, Россия.

В работе кратко рассматривается историческая и семантическая специфика двух периодов отечественного музыкального постмодерна XX века: 1930–50-х и 1960–80-х годов.

В контексте критических и духовно-созидательных задач эпохи 1960–80-х годов анализируется специфика содержания симфоний А. Тертеряна, вобравших традиции Востока и Запада. Впервые с позиций интертекстуальности рассматривается символика «волновых» форм музыкальной сонорики, восходящей к древнейшим корням восточной культуры — декоративно-символическому творчеству. Применение нового подхода позволяет точнее расшифровать «космософские» (Г. Гачев) замыслы симфоний.

Теоретической базой исследования послужили отечественные и зарубежные теории постмодернизма, интертекстуальности, семиотики, разрабатываемые в различных видах искусства (литературе, живописи, декоративном искусстве, музыке).

Ключевые слова: интертекстуальные аспекты музыкальной сонорики, отечественный музыкальный постмодерн

SYMPHONIC CREATIONS BY AVET TERTERYAN
IN THE CONTEXT OF THE NATIVE MUSICAL
POSTMODERNISM

Lidya A. Ptushko¹

¹ Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, 40 Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation.

The article briefly discusses the historical and semantic specificity of two (“social-realistic” 1930–50s and “true” 1960–80s) periods of the native musical postmodern of the XX century.

In the context of critical and spiritual creative tasks of the epoch of the 1960–80s the specificity of the content of A. Terteryan’s symphonies which absorbed traditions of the East and the West is analyzed. For the first time, from the standpoint of intertextuality, the symbolism of the “wave” forms of

musical sonoric going back to the ancient roots of oriental culture — decorative and symbolic creativity-is considered. The new approach allows to interpret more correctly the intentions of the symphonies by A. Terteryan.

Native and foreign theories of postmodernism, intertextuality, semiotics which are developed in various forms of art (literature, painting, decorative arts, music) were the theoretical basis of the study.

Keywords: the intertextuality aspects of musical sonoric, the domestic musical postmodern

Множество научных исследований направлены сегодня на изучение музыкального постмодерна, особенностей его содержания и истории. Мы придерживаемся периодизации М. Эпштейна и, говоря об отечественном музыкальном постмодерне, считаем, что начальный его истоки следует искать в 1930–50-х годах, известных под названием «социалистический реализм»¹. Не останавливаясь подробно на этой большой теме, подчеркнем самые важные отличия отечественного постмодерна от некропоэтики западного «диффузного» (В. Вельш)² постмодерна послевоенного образца, принципиально отрицавшего всю культуру прошлого, доводя до фарса понятия «идеал», «высший смысл» и сам мета-текст искусства, противопоставляя им свою «картину жизни» — хаос, смерть и пустоту³.

Их различие коренится, прежде всего, в специфике советской общественно-политической системы, утверждавшей во всех сферах жизни пролетарскую диктатуру, призванную уничтожить «буржуазное» духовное наследие. «Соцреалистический» нигилизм, очистивший культурное пространство страны почти до «чистого листа», на котором значились, в основном, фольклорные и революционные музыкальные цитаты, в своей яростной борьбе за политическую благонадежность общества низвел официальное искусство до уровня идеологического

¹ Подробнее об этом см.: [1, с. 197].

² В. Вельш, исследуя явления постмодерна в европейском искусстве, выделяет в его развитии два периода. Первый — «диффузный», т.е. иррациональный и всеядный, уничтожающий традиционные эстетические табу, когда профессионализм заменяется дилетантизмом, академическое искусство вытесняется массовой развлекательной индустрией; провозглашается «смерть культуры», «смерть художника», появляется призыв к критике быть «непочтительной и вульгарной». Второй — истинный постмодерн («прецизионный», по терминологии В. Вельша) способен к эффективной критике, утверждает нормативные связи и ценит не эклектику, а уникальное в искусстве.

³ Ж. Ф. Лиотар в 1979 году в книге «Постмодернистское знание» провозгласил конец модерна — его художественных иллюзий, отразивших гуманистические представления о мире, о вере в прогресс и эмансипацию человечества — смерть семантики гуманистического мета-текста.

шаблона и эстетического суррогата — квазианонимной масскультуры, растиражированной эклектичным языком. И хотя этот процесс в нашей стране был инициирован «сверху», его методы во многом резонируют основным позициям западного постмодерна, стихийно возникшего «снизу» в 1950-е годы в Европе: нигилизм, квазианонимность, эклектика языковой «свалки», призывы к «смерти художника»⁴ — очевидные свидетельства схожих путей разрушения культурных традиций, хотя и продиктованных разными целями⁵.

Второй постмодернистский этап в нашей стране пришелся на «оттепель» 1960-х годов. Он стал «критической школой» (И. Ильин) экзистенциального культурного сознания, сохранившего антитоталитарный пафос, но не ограничился негативистской антиэстетикой. Его цель — отрицание «разрушителя» отечественной культуры: соцреализма и создавшей его тоталитарной системы. Более того, он оказался семантически двойственным: нигилистически настроенным по отношению к тоталитаризму и его идейному рупору — соцреализму, и одновременно — созидательным, восстанавливающим связи с истинными духовными и художественными ценностями «серебряного» века русской культуры, поруганными сталинским режимом. Подчеркнем, что «пафос отрицания» — одна из главных примет постмодерна — здесь предстал в виде неоромантической устремленности к запретной модернистской традиции и уже в 1970-е годы произошел поворот от гневных саркастических обличений сталинской мифологии в русло «нового лиризма» или *неоромантизма*⁶, раздвоив *антитоталитарный* постмодерн на два направления творческих поисков. Стало очевидным, что апокалиптические прогнозы *критической ветви* постмодерна были не бесполезны: «дыхание смерти» обострило вкус жизни, подчеркнув ее ценность и уникальность человеческой души — главных ценностей экзистенциальной религиозной философии Н. Бердяева, В. Соловьева и других русских «космистов». Эта «философия жизни», взрастившая в свое

⁴ На Западе — метафорически: массы привлекла возможность повального тиражирования и копирования фрагментов и произведений искусства с помощью компьютерных технологий, произвольного их комбинирования по собственному усмотрению, что стало формой профанного самовыражения нигилистически настроенных обывателей по отношению к профессиональной культуре.

⁵ Призыв к «смерти художника» в СССР означал иное: призыв к беспощадной борьбе с инакомыслящими — «врагами народа», он имел отнюдь не метафорический смысл: многие представители художественной интеллигенции были уничтожены или оказались узниками ГУЛАГа.

⁶ Неоромантизм базируется на «чувстве памяти» и связи времен, интровертности, самопознании, акцентируя в творчестве интуитивное начало [2, с. 88].

время искусство модернизма, возродилась в отечественном музыкальном постмодерне в виде сакральных идей и образов паралитургического направления в творчестве А. Шнитке, С. Губайдуллиной, Ю. Буцко, А. Караманова, Г. Канчели, А. Тертеряна (Шестая, Восьмая симфонии).

Подчеркнем, что постмодернистские искания 1960–70-годов выросли из одного зерна — оппозиции соцреализму (шире, сталинскому тоталитаризму) и стали двумя ветвями «истинного» постмодерна, различными в оценке мира, искусства, его возможностей и целей. Однако генетически тесно связанные, они часто взаимодействуют и обычно предстают в творчестве композиторов в виде этапов стилиевой эволюции: от резкой критики советского «рая» — к восстановлению художественных опор и связей с искусством «серебряного» века и более глубинными корнями отечественной культуры⁷.

С семантической точки зрения, *анти тоталитарный (критический) постмодерн* подготовил почву *неоромантическому и неолитургическим* направлениям, в котором экзистенциальная философско-религиозная проблематика обрела свои художественные и языковые особенности, породив медитативно-конфликтные образы и жанры, вобрала музыкальную лексику не только романтической музыкальной традиций, но и нового авангарда. Языком «критического» постмодерна стала, прежде всего, документально-знаковая коллажная полистилистика, столкнувшая духовное с бездуховным, гармонию искусства прошлого с сонористическим «хаосом» современности⁸. А реставрационные задачи неоромантизма закономерно привели к переходу от коллажных в симбиотические интертексты, базирующиеся на притяжении «своего и чужого» стилей, что обеспечило широкое смысловое «поле» интертекстуальному дискурсу⁹.

⁷ Оговоримся, что некоторая условность предлагаемой классификации объясняется не только сложным трехсторонним взаимодействием художественно-исторических эпох (условно, досоветской — советской — постсоветской), каждая из которых художественно полифонична и вызывает множество стилиевых резонансов, но и тем, что между названными «ветвями» постмодерна нет противостояния и антагонистического барьера.

⁸ Наиболее откровенно через метафоры тюремно-психушного быта, где норма — бездуховность, рядящаяся в идеологическую броню, — абсурдистский мир представлен в опере А. Шнитке по рассказу Вик. Ерофеева «Жизнь с идиотом». И как социально-исторический поскриптус ушедшей эпохе «симулякров» воспринимается «Письмо Зайцева», озвученное А. Вустиным (1990) — вопль отчаяния, лавина страха и унижения уголовно-тюремного быта [3, с. 293].

⁹ Мы не останавливаемся подробно на сложной гносеологической проблеме отечественного постмодерна, в специфике формирования которого значительную роль сыграло творчество Д. Шостаковича. См. подробнее об этом: [4, с. 296].

Напомним, что и в отечественной литературе 1960-х годов, подобно биполярному музыкальному постмодерну, скепсис уживался с авангардистским «утопизмом свободы», с «милостью к падшим», с горько-ироничным эстетизмом и прочими, ностальгически окрашенными знаками культурной традиции [1, с. 196].

В отечественной музыке постмодернистские произведения «шестидесятников» говорят общим «эпохальным языком» (Г. Григорьева). В них хаос мира обычно преодолевается стремлением к гармонии, а энергия протеста, направленная на бездуховность, обретает животворный, созидательный смысл, вбирая в себя не только стилевые знаки, но и духовный опыт мировых культур, воплощая антиномию Духа и материи, катаклизмов современности и мудрости Вечности, хранящей сакральные истины. Важно, что черты «критического» постмодернизма (в частности, релятивистская непостижимость истины, экзистенциальное одиночество, «лики» смерти, отказ от нарративной логики, квазианонимность стиля, «деградация» языка и др.) не затмевают главного — экзистенциальную глубину содержания, космическую «полетность» мысли и всеохватность неоромантической ретроспекции. Неоромантический взгляд художников наполнился особым смыслом: покаянным восстановлением духовных и художественных традиций русского модернизма, стремлением осознать «духовное родство», что подняло искусство «шестидесятников» до уровня философии бесконечно длящейся «коды столетия» (С. Савенко), формирующей специфику «истинного» постмодерна в отечественной музыке¹⁰.

В искусстве конца XX века мир Прекрасного часто предстает в ракурсе метафизического — космические «пасторали», воссоздающие музыкальный «рай»¹¹. В антиномии земного и космического композиторы, осознав себя «*Nomo cosmicus*», продолжают заветы русского «серебряного» века и открывают все новые аспекты художественно-философского освоения религиозной темы, синтезируя светский и духовный опыт культуры в паралитургических жанрах. Многие художники после коллажной полистилистики, отразившей конфликт «миров», обратились к «внутренней литургичности» (С. Савенко)

¹⁰ Заметим, что позже и в западном искусстве негативизм вызвал обратную духовно-созидательную рефлексию: в конце столетия появился «новый сентиментализм», «новая искренность», «новая простота», означающие возвращение к культурным нормам, начиная с элементарного — искренности, гуманизма, что отмечено многими исследователями постмодерна.

¹¹ Например: «На пороге светлого мира» и «Тихое веяние» Вяч. Артемова, «Солярис» и «Восьмая глава» А. Кнайфеля, «Звездный ноктюрн» и «В космосе» Э. Артемьева, «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве» Э. Денисова и др.

и космософской гармонии¹². Так в творчестве А. Шнитке после Первой симфонии и Первого концерто-гроссо, которые почти документально «зримо» запечатлели духовный кризис «осколочного» мира, появились Вторая и Четвертая симфонии, Хоровой концерт на сл. Г. Нарекаци, Реквием, «Стихи покаянные», наметившие путь религиозного паломничества заблудшего века, сместившие акцент с констатации хаоса жизни на исследование духовно-экзистенциальной сферы. О схожем пути, отражающем специфику отечественного постмодернистского сознания, говорит и неоромантический, на грани анонимности, «кодовый стиль» В. Сильвестрова, медитативно-обобщающий лирическую атмосферу романтизма: ностальгический комментарий ушедшей эпохи. Многозначительно и по-своему красноречиво принципиальное «отшельничество» А. Караманова — обращенность «внутрь себя», литургическое творчество которого, вобрав множество жанрово-стилевых знаков, также выходит в сферу неавторского, квазианонимного искусства. В музыке С. Губайдулиной также концентрируется энергия преодоления хаоса бытия жертвенностью «Offertoriuma», истовостью «Аллилуйя», воплощаясь в экзистенциалистской символике «Двух путей» (для симфонического оркестра и двух альтов, 1999), представляет антиномию земного и небесного, божественного и тварного. Показательна и эволюция стиля А. Пярта от коллажных драматических «BACH» и «Pro et contro» к «новой простоте», лексическому «архаизму» стиля *tintinnabuli*, в сонорной тишине которого композитор надеется встретиться с «милостью, с мистерией, с Богом» (А. Пярт). Все названные стиливые модуляции отразили не «смерть автора», теряющего свою индивидуальность, а, напротив, стали соборным приобщением художников к духовному метагексту, сокровищам семиосферы, объяввшей опыт и язык мирового искусства, абсолютные ценности музыкально-религиозного сознания в глубинном резонансе кодов «метаисторического стиля»¹³.

¹² Степень критико-нигилистической остроты и ее взаимодействия с неоромантическими идеями в каждом сочинении оригинальны и требует индивидуальной оценки их синтеза.

¹³ В творчестве следующего поколения отечественных композиторов, заявивших о себе в 1970–90е годы, так же преобладает духовно-созидательная направленность художественных исканий, «воля к жизни преодолевает безумие бытия» в «Героической колыбельной» А. Вустина, исследующего оппозицию дьявольского и божественного [3, с. 45]. Своеобразно воплощает космософские идеи и В. Екимовский, устремляясь от коллажных экспериментов («Лирические отступления», 1971) и абсурдистского «Balletto» с пантомимой дирижера и музыкантов) к сонорному звучанию космического эфира в «Созвездии Гонимых» (1986), рисуя «карту звездного неба» в виде бесконечной звуковой спирали [5, с. 241].

Отечественный постмодерн и сегодня таит в себе двойственную силу, **отрицающую** всякое проявление бездуховности, ее социальные или политические «корни» и **преемственно-продолжающую** модернизм¹⁴. При этом главной особенностью отечественного музыкального постмодерна стала **духовно-созидательная** направленность творчества, обусловленная исторической и культурной спецификой развития страны. Испробовав на себе не воображаемый апокалипсис, а реальную тяжесть тоталитаризма и советский нигилизм «мирового переустройства», художники произнесли приговор эпохе «симулякров» и истово устремились к укоренению принципов духовного в жизни и искусстве. Они создали неоромантический художественный «рычаг», с помощью которого смогли направлять и корректировать силу негативизма — жесткого альтернативного средства, достигшего своей предельности в постмодерне, способного по-своему расчистить путь экзистенциальному творчеству, оставаясь пограничной чертой абсурдистского антимира. Таким образом, постмодерн, как ведущее художественное умонастроение эпохи, воплощая ее важнейшие проблемы, духовную «осколочность», разобщенность, нигилистическую «болезнь» искусства и ее неоромантическое преодоление, обрел, как и все отечественные художественные направления, полифоническую многослойность. Более того, сообразуясь с отечественным менталитетом и особенностями индивидуального мировосприятия, само понятие постмодерна сегодня трактуется композиторами широко и свободно, как завоеванная свобода выбора — непредвзятость в выборе средств, идей и их связей на «звуко-генетическом уровне», как стремление к обобщающему метастилу или некой «эвфонии — новому благозвучию» [6, с. 17].

Ведущую смысловую и технологическую роль в этом процессе играет музыкальная интертекстуальность в совокупности всех ее видов, от *интенционального* уровня — «узкой» трактовки (как «текст в тексте», например, в виде коллажных приемов) до «широкого» — *экстенционального* уровня метастилия, охватывающего необъятный диапазон философско-религиозных экзистенциальных идей и образов, связующих различные стили, жанры и виды творчества, что позволяет системно целостно рассматривать творчество каждого художника в контексте его эпохи и в диапазоне мировой культуры.

¹⁴ Модернизм здесь понимается расширительно: включает все новые художественные направления первой половины XX века (как позднеромантические, так и футуристические, авангардистские) — в целях унификации терминологии отечественного и западного искусствознания, изучающего постмодерн.

С этих позиций творчество А. Тертеряна — «Комитаса армянского симфонизма» нам представляется интертекстуально объемным и одновременно индивидуально ярким. Принимая во внимание ограниченные рамки статьи, кратко коснемся основных особенностей интертекстуального содержания творчества композитора, непосредственно связанного со спецификой отечественного музыкального постмодерна.

Путь армянского художника от критического «анти» в сторону «истинного» постмодерна, обращенного к вечным ценностям, был стремительным: его Первая «коллажная» симфония — столкновение Духовности (ее символ — армянский церковный гимн IV века) с бездуховным хаосом современного мира (в виде кластерной сонористики) — осталась единственным конструктивно «сочиненным» (А. Тертерян) произведением, аналогичным протестным творениям «шестидесятников». А уже Вторая симфония, продолжающая поиск ответа на судьбоносные вопросы, поставленные жизнью, погрузила композитора в медитативно-философские размышления, и открыла путь к глубинным слоям восточной культуры, в мир ее «космософии» (Г. Гачев). Музыкальный мифологический неоархаизм, обращенный к онтологии мироздания в симфониях А. Тертеряна, наполнился звучанием «природных» красок, «сырыми» структурными единицам, наделенным внемузыкальным значением. О «природной» сущности этой музыки говорит ее зависимость не только от «культурной» характеристики — звуковых отношений, приведенных в иерархическую систему, сколько от сонорных характеристик (тембровая краска, динамика, ритм) в сравнительно большей мере принадлежащих природе и свойственных древнейшей музыке¹⁵. Эти свойства во многом характеризует семантику восьми сонорных симфоний А. Тертеряна, шесть из которых образуют единый симфонический макроцикл, максимально объемно воплощающий идею единства земного и космического, микро и макрокосма — *музыкальную космософию*, запечатлевшую онтологию мироздания, рождение человеческого духа, его земной путь и эсхатологию¹⁶.

Иначе говоря, интертекстуальные особенности музыки А. Тертеряна заложены, прежде всего, в ее космософском содержании, выраженном

¹⁵ Мы, говоря об интертекстуальных параллелях в музыке Тертеряна, опираемся на признаки «глубинного смысла» в содержании художественных произведений, указанные Л. Акопяном [7, с. 141].

¹⁶ Подробнее о специфике содержания сонорного тематизма в симфониях А. Тертеряна см.: [8, главы 1 и 2].

сонорным языком — в «движущейся краске», которая обладает максимальной степенью абстракции, созвучной как природным, так и живописным образам и формам. Благодаря предельной символической обобщенности звуковых узоров сонорика обращена к сфере «коллективного бессознательного»: черными и светлыми звуковыми «точками», многокрасочными сонорными «волнами» композитор почти наглядно выстраивает диаграммы жизненных циклов вселенского пути. Симфоническая сонорика А. Тертеряна звучит «восточно», резонируя истокам национальной музыки обращением к «первозвуку», в котором заключена «вся музыка» Армении. Именно исходный одиночный звук «дам» — главный герой симфоний, режиссирует бесконечное многообразие красок и форм сонорики, воссоздает палитру первородной природы Армении, аромат ее древнейшей культуры. Из одиночного звука-шума («сырого», «природного») рождается звук-тон, расщепляемый микроинтервальными колебаниями, он, опекая остигатный «дам», прорастает в мелизматические попевки, которые складываются в монодию, а их общий волнообразный рисунок запечатлевает путь рождения Духа и Музыки из простейшего звука — «зерна». Более того, сам абстрактный сонорный рисунок звука-темы созвучен древнейшим узорам-символам декоративного армянского искусства: каменной резьбе на монументальных хачкарах и на фасадах тысячелетних армянских храмов. Точнее: символическая структура звука-точки обычно символизирует первичный атом или «зерно», порождающее жизнь, и предстает в виде семантически подобного ему *иконического знака*. Одиночный Звук, разрастаясь, облекается в форму *волны* (символ вечного пути, движения), творит музыкальную ткань восьми симфоний, структурируя волнообразной драматургией разделы, части и произведения в целом. Такое философское медитативное погружение взгляда композитора в семантику «микромира» Звука раскрывает важнейшую особенность его восточной эстетики — познание макрокосма по психологическим каналам.

«Восточный» Звук симфоний А. Тертеряна, с его «вертикальным» временем протекания (погружением в ритмическое биение микроинтервалов одного звука, из которых рождается вся симфоническая ткань), призванный стать сонористическим и семантическим стержнем симфоний, связал музыкальные миры Востока и Запада, предъявив свои требования к инородному звуковому материалу. Из огромного музыкального багажа Европы композитор тщательно выбирает только те красочные средства, которые содержательно резонируют его идеям и созвучны армянской музыкальной культуре. В частности, тембросмыслы лирической скрипки симфонического оркестра оказыва-

ются созвучны скорбной кяманче, а глиссандирующие тромбоны — крикливой зурне, «говорящие» фаготы — мудрому дудуку. Подобный семантический резонанс тембровых красок значительно расширил сонорный «алфавит» симфоний и внес неповторимую восточную первоизданность в музыкальный миф А. Тертеряна о «сотворении мира».

Интертекстуальность симфоний Тертеряна, направленная на воплощение онтологии Духа, не ограничивается применением «сырых» красок древних музыкальных инструментов, она взывает и к акустическим «врезкам» реального мира. Так лейттембром Седьмой симфонии становится набатный голос дапа, подчиняющий своей ударной мощи все оркестровое звучание, устремленное к катастрофическому вторжению «хруста Земли» (фонограмма — коллаж с «конкретным» природным шумом), символизирующим апокалипсис. Однако не только символика Звука, но и диаграмма форм сонорной музыки Тертеряна «рисует» онтологию мира: ее звуковое «зерно» растет и крепнет наложением сонорных линий, в которых «педалируются» этапы становления: монодия постепенно превращается в сонористический пласт, запечатлевающий в волнообразной структуре цикл жизни (статика — экстатика — статика). Огромный диапазон музыкальной экспрессии, вмещающий максимальную амплитуду энергетики сонорной процессуальности симфоний: от статики леденящих глубин космоса до экстатической пульсации огнедышащих бурь, призван воплотить онтологию мира в музыкально-космософских образах. «Музыка — это вибрация Вселенной. Я не сочиняю музыку, я записываю её», — утверждал композитор [9, с. 87].

Главная индивидуальная черта сонорики Тертеряна — ультракрасочность, наполненная «природной» и мифологической художественной символикой, заставляет слушателя вспомнить о принципах восточного декоративного искусства. Декоративная акустическая «графика» сонорно-красочных узоров, в которых афористично, броско, почти «зримо» очерчены «рельефы» образов и состояний настраивает слушателя на «созерцание» сонорных объемов и масс, на «глядослышание» симфоний, их «звукозримых» форм. Она осознается как *музыкально-декоративная символика*, в которой суммируются программность звуковых идеографических (или иконических) знаков, тембров и сонорных структур. И она максимально семантически созвучна эстетическим представлениям восточной культуры, где декоративность неразрывно связана с символикой образов, стилизующих любое явление природы, человека, философские категории¹⁷.

¹⁷ См. об этом подробнее в работах И. Муриан [10, с. 30].

Именно декоративность сонорной музыки, являясь опорой художественного восприятия, позволяет автору программировать, а слушателю выстраивать широчайшие интертекстуальные художественно-ассоциативные параллели с абстрактно-живописным, скульптурно-пластическим и природным опытом, постигая философские картины мира в необъятном диапазоне космической онтологии жизни¹⁸. Экстатика густой и яркой сонористической звукоокраски симфоний Тертеряна, вычерчивающей рельефные изгибы звуковых волн, «визуально» созвучна дыханию первозданной могучей силы, таящейся в серебристо-синих контурах армянских гор на полотнах Сарьяна, а их колористика также базируется на «конечных» цветовых контрастах¹⁹. В живописи это — синий и оранжевый цвета, стягивающие к себе все мелкие оттенки, воплощая в предельном красочном размахе контрасты природных красок Армении: ее *«лазурь и хриплую охру»* (О. Мандельштам). Ассоциативно возникшая здесь красочно-стилевая параллель не случайна, поскольку «зерна» декоративно-символической национальной культуры проросли в творчестве обоих современных художников, определив схожесть их художественного мышления, своеобразие приемов, силу контрастов красочной палитры²⁰. Но главный корень родства творчества армянских мастеров — в возрождении философско-эстетических основ национальной культуры, в представлении о мире, как *«...ярком, насыщенном символами и, в целом, жизнеутверждающем начале»* [10, с. 61]. Отсюда и особое ощущение времени, медитативно-замедленное погружение в одно эмоциональное состояние, осознание красоты мира как вечности. Обоим художникам также свойственна афористичность, точный рисунок образа, сведенный к лаконичному красочному рельефу, словно восточный инстинкт подсказывает им как можно *«избытком цвета воплотить простую линию силуэта»* [11, с. 34], и как декоративно-символическим методом

¹⁸ Яркий эпизод декоративно-символической «фрески»: разгул дионисийских сил, *«безумный вселенский пляс»* (А. Тертерян) изображен в первой части Третьей симфонии. Вакханалия звукоокрасок, их пестрый калейдоскоп, безудержный напор всех тембргрупп симфонического оркестра, усиленных звучанием народных восточных инструментов — так создается ультра концентрированная характерная для композитора декоративно избыточная палитра, которая оказывается близка «повышенной» цветной манере современного армянского художника М. Сарьяна.

¹⁹ Напомним подобные эпизоды: «языческие заклинания» — двадцатисемиголосная речевая гетерофония в первой части Второй симфонии; дикий «вселенский пляс» в финальном эпизоде Третьей симфонии; вселенские набаты в финалах Пятой и Седьмой симфоний.

²⁰ Подробнее о всех видах сонорной декоративности в симфониях А. Тертеряна см.: [8, глава 2, раздел 3].

выстроить художественное пространство, втянуть в него слушателя (зрителя), заворожив ультракрасочной игрой цвета и форм²¹. Декоративность выражения в союзе с монументальностью образов, базирующихся на историко-философской обобщенности, уходящей корнями в мифологию, стали ведущими чертами стиля и А. Тертеряна, и М. Сарьяна — создателей *монументально-декоративного направления* современного армянского искусства: музыки и живописи.

Вместе с тем, нельзя не учитывать, что синтезирующее мышление современного композитора питают не только древнейшие корни национального декоративно-символического искусства, но и многочисленные направления современного мирового искусства, обобщающие опыт многих традиций, в которых отражаются тревоги нашего времени. Подчеркнем, что сонорика симфоний Тертеряна объемлет не только «гармонию мира». Она часто заряжена сильнейшей трагической экспрессией и способна рисовать апокалипсические картины нашего века²². Фантазмагорические деформации дорогих человеку этических образов, их сплющивание в глыбах сонористических макроструктур и искаженно-смазанное отражение в напряженных фактурных «вибратах» в драматических эпизодах симфоний Тертеряна, напоминают сюрреалистические картины: растянутые и разбухшие предметы, растекающиеся лица, проникающие друг в друга. В сонористической ткани симфоний мелькают «осколки» культур прошлого, неспособные противостоять катастрофе разрушения, они поглощаются глобальной сонорной массой, достигающей атомной силы разрушения. Порой сюрреалистические «картины» вылеплены композитором с такой «видимостью» и иллюзионизмом, что грань между миром художественным и реальным исчезает, превращая музыку в новый интердискурсивный вид семиотики: звуковые гигантские фрески и ультракрасочные сонорные мозаики, созданные средствами составного *полисонорного* (сонористического) тематизма, или монохромные скульптурно-глыбистые звуковые монументы одного темб्रोцвета, словно вырезанные из одно-

²¹ Напомним о Первом большом (динамическом) контрасте — «концентрического и эксцентрического» — Синего и Желтого, по системе В. Кандинского [12, с. 218], который формирует и красочный строй полотен М. Сарьяна. Этот синестетический контраст максимально созвучен эмоциональной и звукокрасочной палитре: от космически леденящей «синей» статики вечности до огнедышащей энергии симфоний Тертеряна.

²² Мрачный гротеск Третьей симфонии вызывает ассоциации с образным строем самой болезненной ветви современной живописи, возвращенной на символическую абстракционизма сюрреализмом: давящие громады зла, нарастающий шабаш демонических сил, сравнивают с «сюрреалистического типа распусканием нависающей кровавой грозди или гигантского нарыва» [13, с. 94].

го куска *моногенной* тематической ткани в объеме рассредоточенной макротемы²³. Возможно, что этот вид музыкально-декоративного строительства, имеет своей внемузыкальной предтечей традиции древней армянской архитектуры и искусство мемориальных хачкаров (грандиозных резных стел, что издавна стоят на развилках дорог), на которых обычно высекается один символический образ — крест, вырастающий из круга — солнца или зерна. Благодаря орнаментальному варьированию главного «мотива» камень превращался в сложное кружево, сплошной, неразрывно сплетенный узор. Именно декоративная символика хачкаров, впечатляющих величию образов и великолепию техники, семантически резонирует музыке А. Тертеряна орнаментальными приемами и монохромными красками, которыми композитор пишет свои монументальные композиции — армянские музыкальные «скрижали», воплощающие историю и философию жизни²⁴. Такое разнообразие полярно контрастных сочетаний наивной простоты жанровых «рельефов» (стилизированных ритуальных и народно-жанровых сцен) и природной «конкретики» с образами, созвучными декоративной эмблематикой архитектурных орнаментов и рельефов армянских храмов, — свидетельства интертекстуальности религиозно-философского и мифологического содержания, воплощенного отточенным языком многовековой звуковой символики характерной для *сонорно-декоративного искусства* А. Тертеряна.

Камерный и монументальный виды сонорной декоративности в симфониях Тертеряна направлены, прежде всего, на воплощение экстремальной современности, требующей эмблематической выпуклости, набатной силы музыкальных средств. В ней слияние высокой простоты и яркости плакатно-броских красок, философской глубины замысла с подлинной поэзией художественной речи. Вместе с тем, абстрактно-декоративная символика сонорной музыки Тертеряна, ее интертекстуальные «говорящие» знаки помогают композитору проникнуть в новое для симфонии образное пространство: через медитативно настроенный психологический микрокосм в мир вечности, в пространство мифического, где художник ищет разрешение предель-

²³ Охват такого образа происходит в «созерцании» как бы на расстоянии, в пространственном отдалении, например, в крайних частях Второй симфонии.

²⁴ Так, в первой части Первой симфонии мотив «креста», следуя устоявшемуся канону, вырастает из опорного звука («зерна») и оплетается в дальнейшем вариантным орнаментом органичных подголосков и медных инструментов. Созданный здесь звуковой «монумент» духовным истокам армянской культуры не превращается в гимнический апофеоз, а, воплощая коллизии современного мира, воссоздает трагически-мемориальный дух хачкаров.

но обострившихся противоречий реального и идеального. Симфонические «фрески» Тертеряна, объявшие мир от вселенской архаики до будущего, объединенные космофской сверхидеей в гигантский музыкальный «полиптих» (симфонический макроцикл, обращенной к вечным темам), могут быть сравнимы с наиболее известными монументально-декоративными фресками современных художников: «Стена веры в человека» Г. Эрни, воплотившего историю человечества от первобытного мира до современности; или «Алфавит» и «Вардананк» Г. Ханджяна, ставшие монументальными символами истории Армении; «Джаджур» М. Аветисяна или «Армения» М. Сарьяна — величественные полотна, запечатлевшие самобытный дух природы и народа Армении. Возможно, в музыке сбывается пророчество В. Кандинского о том, что заложенные в различных видах искусства «зародыши» стремления к абстрактному, к внутренней природе, в конечном итоге приведут к объединению сил различных искусств в «подлинное монументальное искусство» [12, с. 230]. Иными словами, в наше время рождается глобальное интертекстуальное искусство — новая музыкальная онтология, своего рода, «Библия» человеческой культуры, которая разнообразно трактует постмодернистские «мотивы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Эпштейн М. Прото, — или Конец постмодернизма // Знамя. 1996. № 3. С. 196–209.
2. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80- годов: Стиль и стилные диалоги / Отв. ред. В. Б. Валькова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 198 с.
3. Рожновский В. Proto... Intra... Meta // Музыкальная академия. 1993, № 2. С. 45.
4. Птушко Л. «На пути к постмодерну: метоморфозы комического в творчестве Д. Шостаковича» // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2001. 293 с.
5. Барский В. Лирические отступления с комментариями или тот самый Екимовский // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. М.: Композитор 1994. Т. 1. С. 241–256.
6. Тарнопольский В. Когда время выходит из берегов // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 17.
7. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
8. Птушко Л. Стиль симфоний Авета Тертеряна. Нижний Нов-

- город: ННГК им. Глинки, 2008. 213 с.
9. Тертерян А. Беседы, исследования, высказывания. Ереван: Хорурдаин Грох, 1989. 243 с.
 10. Муриан И. Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1969. С. 30–78.
 11. Степанян И. Истоки тенденций в армянской живописи наших дней // Армянское искусство на современном этапе. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1987. 312 с.
 12. Василий Кандинский. О духовном в искусстве / пер.: А. Лисовский, предисл.: Н. Кандинская. Нью-Йорк.: Международное литературное содружество, 1967. 218 с. (Wassilij Kandinsky. Über das Geistige in der kunst. Bern, Benteli, 1952)
 13. Орлова Е. В. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания (на примерах из произведений композиторов Закавказья) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сб. ст. М.: МГК, 1980. 212 с.

REFERENCES

1. *Ehpshtejn M. Proto*, — ili Konets postmodernizma // *Znamya*. 1996. № 3. S. 196–209.
2. *Levaya T. Sovetskaya muzyka: dialog decyatiletij* // *Sovetskaya muzyka 70–80-godov: Stil i stilevyje dialogi* / *Otv. Red. V.B. Valikova*. M: GMPI im. Gnesinykh, 1986. 198 s.
3. *Rozhnovskiy V. Proto... Intra... Meta* // *Muzykalnaya akademiya*. 1993, № 2. S. 45.
4. *Ptushko L. "Na puti k postmodernu: metamorfozy komicheskogo v tvorchestve D. Shostakovicha"* // *Iskusstvo XX veka. Paradoksy smekhovoi kultury: Sb.st. Nizhny Novgorod: NNGK im. M.I. Glinky*, 2001. 354 s.
5. *Barskiy V. Liricheskiye otstupleniya s kommentariyami ili tot samyi Ekimovskiy* // *Muzyka iz byvshego SSSR: Sb. st. M.: Kompozitor*, 1994. T. 1. S. 241–256.
6. *Tarnopolskiy V. Kogda vremya byckhodit iz beregov* // *Muzykalnaya akademiya*. 2000. № 2. S. 17.
7. *Akopyan L. Analiz glubinnoy struktury muzykalnogo teksta*. M.: Praktika, 1995. 256 s.
8. *Ptushko L. Stile simfoniy Aveta Terteriyana*. Nizhny Novgorod: NNGK im. M.I. Glinky, 2008. 213 s.
9. *Terteryan A. Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya*. Erevan:

- Khorurdain Grokh, 1989. 243 s.
10. *Murian N.* Dekorativnaya osnova dalnevostoshnoy zhivopisy tushyu // Khudozhestvennyi obraz i dekorativnosty v iskusstve Azii i Afriki. M.: Nauka, 1969. 199 s.
 11. *Stepanyan I.* Istoki tendency v armyanskoy zhivopisi nashikh dney // Armyanskoe iskusstvo Na sovremennom ehtape. Erevan: Izd-vo AN ArmSSR, 1987. 312 s.
 12. *Kandinskiy V.* O duchovnom v iskusstve / Per.: A. Lisovskiyy, pre-disl.: N. Kandinskay. New York: Mezhdunarodnoe literaturnoe so-druzhestvo, 1967. 159 s. (Wassilij Kandinsky. Über das Geistige in der kunst. Bern, Benteli, 1952.)
 13. *Orlova E. V.* "Dinamicheskaya statika kak cherta obrazno-drama-turgicheskogo sodержaniya (na primerakh iz proizvedeniy kom-pozitorov Zakavkaziya)" // Voprosy dramaturgii i stilya v russkoy b sovetskoj muzyke: Sb. st. M.: MGK, 1980. 212 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Птушко — канд. искусствоведения, проф.;
laptushka@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lidya A. Ptushko — Cand. Sci. (Arts), Prof.; laptushka@yandex.ru