

Jakub Adamiak

Ветлугина, Анна; Максименко, Дмитрий.

***Таривердиев.* Москва: Молодая Гвардия, 2025. 239 с.**

Серия биографий “Жизнь замечательных людей” (“ЖЗЛ”), существующая уже более ста лет, является одним из старейших и наиболее авторитетных биографических проектов в русскоязычном книгоиздании. По состоянию на начало 2026 года серия насчитывает свыше 2000 выпусков, посвященных выдающимся людям, чьи имена вошли в анналы мировой истории.

В 2025 году к этому престижному списку присоединилось имя Микаэла Леоновича Таривердиева – выдающегося композитора, чья музыка к кинофильмам *Ирония судьбы* и *Семнадцать мгновений весны* стала неотъемлемой частью культурного кода нескольких поколений. Фигура Таривердиева иллюстрирует сложность советской многонациональной идентичности: он армянин, выросший в Тбилиси, получивший музыкальное образование в классе Арама Хачатуряна в Московской консерватории, а затем сумевший завоевать всесоюзное и международное признание. Не вписываясь в рамки идеологического официоза, Таривердиев создал уникальное транскультурное пространство, в котором органично переплелись различные традиции и мировоззрения. Сегодня анализ его наследия представляется особенно актуальным. Сквозь призму его судьбы можно проследить механизмы существования субъекта в условиях специфики культурной гетерогенности империи, а также выявить стратегии сохранения творческой суверенности в современном интер- и транскультурном мире (Mignolo *et al.* 2018: 1–11).

Авторами книги, включившей знаменитого композитора в канон серии “ЖЗЛ”, стали музыканты-органисты Анна Ветлугина и Дмитрий Максименко. Выход книги приурочен к двойной годовщине – 95-летию со дня рождения композитора и 30-летию со дня его смерти. Эти даты послужили поводом для появления нового исследования, освещающего жизненный путь, творческое наследие и мировоззрение Микаэла Леоновича. Структурно работа состоит из двадцати одной главы, эпилога и двух приложений: подробного перечня фильмов, в которых звучит музыка Таривердиева, а также хроники основных дат его жизни и творчества. Повествование, выстроенное по хронологическому принципу, охватывает

весь жизненный путь композитора и завершается обзором ключевых инициатив по увековечению его памяти в период после 1996 года.

Такой подход к повествовательной структуре работы соответствует канону традиционной биографии, основанному на линейном восприятии судьбы героя как процесса последовательного становления личности. Подобная стратегия во многом определяет и позицию авторов – Ветлугина и Максименко не стремятся стать активными участниками событий, выступая скорее в роли повествователей, связывающих факты или “рассказчиков без биографии”, если воспользоваться известным определением Юрия Лотмана (Лотман 1992: 365–367). Это подталкивает читателя сфокусироваться непосредственно на фигуре Таривердиева, воспринимая авторский голос как объективный инструмент структурирования исторического материала.

Авторы биографии *Таривердиев*, пересказывая жизнь Микаэла Леоновича, смотрят на него с позиции восхищенных учеников, что неизбежно влияет на тональность повествования, которое временами приобретает черты агиографии. В подобном изложении факты из жизни композитора выстраиваются в безупречную логическую цепочку – от одаренного школьника до признанного гения. Такой подход обусловлен как традициями серии “ЖЗЛ”, так и спецификой авторской позиции: не будучи лично знакомыми с Таривердиевым и не являясь профессиональными исследователями его творчества, Ветлугина и Максименко зачастую вынуждены ограничиваться отсылками к уже существующим работам или свидетельствам современников. Вследствие этого книга носит преимущественно компилятивный характер, а роль авторов сводится к позиции интерпретаторов, чье присутствие в тексте ограничено.

Ветлугина и Максименко с самого начала утверждают, что наследие Таривердиева остается живым и продолжает функционировать в повседневных ритуалах постсоветского пространства: “Все эти прекрасные мелодии до сих пор на слуху и с первых нот погружают нас в совершенно определенный и узнаваемый мир советской культуры, причем ее самого официального варианта” (Ветлугина *et al.* 2025: 5).

Таким образом, в свете концепции культурной памяти Яна Ассмана (Ассман 2004: 19–21), Ветлугина и Максименко фактически интегрируют наследие Таривердиева в актуальный канон культурной памяти постсоветского пространства. Авторы акцентируют внима-

ние на универсализме музыкального языка композитора, который, по их мнению, “не привязан к конкретному времени или стилю, как и человек с его чувствами и эмоциями” (Ветлугина *et al.* 2025: 231). Такой подход позволяет представить фигуру Таривердиева не просто как исторический персонаж, но как живую часть современной культуры, чье значение выходит за рамки традиционного биографического описания.

Более того, ввиду уходящего времени и все более удаляющегося горизонта непосредственных воспоминаний, образ композитора постепенно выходит за пределы коммуникативной памяти, так как уходят те, кто лично помнил концерты самого Таривердиева и премьеры фильмов с его музыкой. Вместе с тем его наследие, прочно вписавшееся, к примеру, в новогоднюю традицию благодаря музыке к фильму Эльдара Рязанова *Ирония судьбы*, о чем также упоминают Ветлугина и Максименко, продолжает жить в ритуалах, воспроизводимых людьми, не помнящими или лишь вскользь заставшими советскую эпоху. Таким образом, творчество Таривердиева – как в виде отдельных песен, так и в составе масштабных проектов – окончательно укореняется в культурной памяти постсоветского общества.

В своей работе авторы опираются на базу источников, насчитывающую 18 позиций, перечисленных в разделе “Литература” в конце книги (Ветлугина *et al.* 2025: 237–238). Стоит отметить, что не все используемые в тексте материалы приводятся в этом списке. В своем труде авторы обращаются также к документальным фильмам и интервью (как печатным, так и звуковым), отсылок к которым читатель не найдет в упомянутом перечне. Однако необходимо помнить, что серия “ЖЗЛ” не является строго академическим изданием и нацелена прежде всего на популяризацию знаний о выдающихся людях среди широкой читательской аудитории.

Исследовательский материал дополняется сведениями, полученными “из первых уст” от коллег, друзей и родственников композитора. Отдельного внимания заслуживает участие в создании книги вдовы композитора – Веры Гориславовны Таривердиевой, словами благодарности которой и открывается труд Ветлугиной и Максименко. Она была третьей и, согласно утверждению самого композитора взятому из его автобиографии *Я просто живу*, его единственной “настоящей” женой (Таривердиев 1997: 208). Вера Гориславовна, являясь автором книги воспоминаний *Биография музыки* (Таривердиева 2004), на которую авторы *Таривердиева* неодно-

кратно ссылаются, внесла заметный вклад в подготовку данной работы. Таривердиева также предоставила уникальные фотоматериалы, дополнившие издание в лучших традициях серии “ЖЗЛ”.

Именно два указанных выше источника – автобиография самого композитора и воспоминания его вдовы – легли в основу труда Ветлугиной и Максименко. Диалог между этими тремя точками зрения становится композиционным стержнем, вокруг которого выстраивается повествование. При этом в тексте прослеживается определенная закономерность: фрагменты из книг Таривердиевой и Таривердиева, как правило, служат отправной точкой для рассуждений авторов биографии. Зачастую глава открывается цитатой из автобиографии Микаэла Леоновича, задавая тематическую рамку, которую авторы развивают в дальнейшем. Нередко встречается и инверсия: сначала авторы вводят читателя в конкретную ситуацию, чтобы затем “предоставить слово” самому Таривердиеву или его жене. В этом случае личное свидетельство выступает в роли высшего авторитета, который легитимизирует авторскую позицию и подтверждает достоверность их высказываний.

Местами авторы допускают избыточное цитирование, практически полностью копируя логику изложения, представленную в автобиографии композитора. Так, в пятой главе *Танец с саблями*, описывая поступление Таривердиева в Московскую консерваторию, биографы фактически копируют – лишь с незначительными изменениями – описание данного события самим музыкантом в книге *Я просто живу* (Ветлугина *et al.* 2025: 57–59; Таривердиев 1997: 26–28).

Кроме того, в тексте Ветлугиной и Максименко ощущается отсутствие тщательной координации между соавторами, что приводит к повторам уже известной читателю информации. К примеру, вторая глава (*Тбилиси*) открывается следующим образом:

‘Синее небо моего детства, небо Тбилиси, жаркое лето, воздух, напоенный запахом южной зелени и настолько густой, что, кажется, его можно резать ломтями. И мама. Мама, которая идет мне навстречу. У меня захватывает дух, я не вижу ее лица – только сияние, исходящее от него’ – так пишет композитор в автобиографической книге с неслучайным названием ‘Я просто живу’ (Ветлугина *et al.*, 2025: 15).

Однако всего через шесть страниц, в начале третьей главы (*Родовое гнездо*), авторы вновь обращаются к тем же строкам: “Микаэл Леонович начинает автобиографию с описания синего тбилисского неба и воздуха: ‘...кажется, его можно резать ломтями’. А потом уже идет сияние лица его матери, научившей сына самому главному – любви” (Ветлугина *et al.* 2025: 21).

Стоит также отметить, что авторы практически не вступают в критический диалог с воспоминаниями композитора и его жены, принимая их как данность. Вследствие этого они зачастую подпадают под влияние того, что Пьер Бурдые называл “биографической иллюзией” (Бурдые 2002: 75–76) – свойственной биографам черты, выражающейся в конструировании прямого линейного повествования по схеме, которую в случае *Таривердиева* можно изобразить следующим образом: талантливый ребенок → выдающийся студент → подающий надежды молодой композитор → музыкальный гений. Подобное изложение, хотя и является традиционным для жанра, выглядит излишне схематичным и, как подчеркивал Бурдые, лишает исследователя возможности рассмотреть более широкий спектр обстоятельств, определяющих судьбу героя. Смена оптики позволила бы Ветлугиной и Максименко не только глубже раскрыть личность композитора, но и избежать излишних повторений и пересечений с автобиографией Таривердиева и трудом его вдовы.

В силу своей специализации, предполагающей постколониальный и деколониальный ракурсы анализа литературного текста, я также не могу обойти вниманием встречающееся в финале биографии утверждение о том, что Таривердиев – “совершенно русский композитор” (Ветлугина *et al.* 2025: 229). Трудно согласиться с подобной дефиницией, причем моя позиция основывается не на факте рождения Микаэла Леоновича в армянской семье, проживавшей в Тбилиси, а на убеждении, выходящем за рамки узких национальных идентичностей. В этом контексте мне гораздо ближе другой тезис авторов, согласно которому “интонации его музыки не принадлежат ни одной из возможных национальностей”, ибо они “общечеловеческие и говорят на том универсальном языке эмоций и ощущений, который каждый человек воспринимает как свой родной” (Ветлугина *et al.* 2025: 231). Подобный взгляд на творчество Таривердиева позволяет увидеть в нем не просто “национальное достояние”, но транскультурную фигуру (Глостанова 2004: 27–32),

чей музыкальный язык преодолевает границы любого дискурса – будь он (пост)имперским или сугубо националистическим.

Ввиду всего сказанного выше следует заключить, что, хотя работа Ветлугиной и Максименко имеет определенные изъяны и во многом является компиляцией уже имеющихся сведений о жизни Микаэла Таривердиева, данное издание представляет несомненную ценность для широкой публики, интересующейся творчеством композитора, а также функционированием “полуофициального” искусства (в частности, таривердиевского “третьего направления”) в рамках советской культуры. С академической точки зрения биография *Таривердиев* может служить качественным вспомогательным источником, синтезирующим литературу о творчестве Микаэла Леоновича, особенно в тех контекстах, где фигура композитора не является центральным объектом исследования, а рассматривается как часть широкого культурного ландшафта эпохи.

Библиография:

Ассман 2004: Ассман, Ян. 2004. *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, пер. с немецкого М. М. Сокольской (Москва: Языки славянской культуры).

Бурдые 2002: Бурдые, Пьер. 2002. 'Биографическая иллюзия', пер. с французского Е. Ю. Мещеркиной, *Интеракция. Интервью. Интерпретация*, том 1, 1: 75–81.

Ветлугина *et al* 2025: Ветлугина, Анна, Дмитрий Максименко. 2025. *Таривердиев* (Москва: Молодая гвардия).

Лотман 1992: Лотман, Юрий. 1992. 'Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)', в его же, *Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры* (Таллинн: Александра).

Mignolo *et al*. 2018: Mignolo, Walter D., Catherine E. Walsh. 2018. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (Durham and London: Duke University Press).

Таривердиева 2004: Таривердиева, Вера. 2004. *Биография музыки*, в Таривердиева, Вера, Микаэл Таривердиев. *Я просто живу; Биография музыки* (Москва: Зебра).

Таривердиев 1997: Таривердиев, Микаэл. 1997. *Я просто живу* (Москва: Вагриус).

Тлостанова 2004: Тлостанова, Мадина. 2004. *Жить никогда, писать ниоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскультурации* (Москва: УРСС).

