ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ԳԻՐՔ

6

ԱՍԿԱՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ И ПРАВА
ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КОМИТАСА

ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В АРМЕНИИ

СБОРНИК ИССЛЕДОВАНИЙ

КНИГА
5

Составитель и ответственный редактор
Доктор философских наук
Яков Хачикян

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ВОСКАН ЕРЕВАНЦИ"
ЕРЕВАН 2004

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԻՐԱՎՈՒՆՔԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ԳԻՐՔ

5

Կազմող և պատասխանատու խմբագիր
փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր
Յակով Խաչիկյան

«ՈՍԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆՑԻ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2004

ՀՏԴ 18(091)(479.25)
ԳՄԴ 87.8գ (2Հ)
Հ 240

Տպագրվում է Հայաստանի Հանրապետության
ԳԱԱ փիլիսոփայության և իրավունքի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Печатается по решению ученого совета
института философии и права НАН
Республики Армения

Հ 240 Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից. Հետազոտությունների ժողովածու: Գիրք 5/Կազմ. և խմբ.՝ Յա. Խաչիկյան. - Եր., Ոսկան Երևանցի, 2004. - 128 էջ:

Հ $\frac{0301080000}{847(01)-2004}$ 2004 թ.

ԳՄԴ 87.8գ (2Հ)

ISBN 99930-0-060-4

© ՅԱ. ԽԱՉԻԿՅԱՆ, 2004 թ.

ԿԱԶՄՈՂԻ ԿՈՂՄԻՑ

Ընթերցողների ուշադրությանը ներկայացվող հետազոտությունների այս ժողովածուն «Հայ էթնոլիկական մտքի պատմությունից» մատենաշարի հինգերորդ գիրքն է: Նրա հրատարակումը նվիրվում է XX դարի հայտնի հայ գեղագետ և արվեստաբան Ա. Ա. Աղամյանի ծննդյան 120-ամյակին (1884-1956):

Գրքի առաջին բաժինն ընդգրկում է հայ գեղագիտական մտքի պատմության տարբեր հարցերին նվիրված հետազոտություններ և հոդվածներ:

Երկրորդ բաժինը կառուցված է նախորդ գրքի սխեմայով և ներկայացնում է Ա. Ա. Աղամյանի կյանքի և գործունեության հետ առնչվող նյութերը: Ա. Ա. Աղամյանի երկու աշխատանքները տպագրվում են առաջին անգամ, ընդորում նրանցից երկրորդը գրվել է մահից մի քանի օր առաջ:

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемый вниманию читателя сборник исследований является пятой книгой серии "Из истории эстетической мысли в Армении". Выпуск ее приурочен к 120-летию со дня рождения известного армянского эстетика и искусствоведа XX века А. А. Адамяна (1884-1956).

Первый раздел книги включает исследования и статьи, посвященные различным вопросам истории эстетической мысли в Армении.

Второй раздел построен по схеме предыдущего сборника и охватывает материалы, связанные с жизнью и деятельностью А. А. Адамяна. Обе работы А. А. Адамяна публикуются впервые, причем вторая из них написана за несколько дней до смерти.

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆԸ

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ ПОСВЯЩЕННЫЕ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В АРМЕНИИ

Н. К. ТАГМИЗЯН

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

Изучение не только музыкальной эстетики, но и общеэстетической теории древней и средневековой Армении начато совсем недавно. В середине 50-х годов появилась небольшая, но весьма ценная работа А. Адамяна - "Эстетические воззрения средневековой Армении"[1], проторившая путь к созданию новой ветви исследовательской литературы по арменоведению. К концу упомянутого десятилетия автором этих строк впервые была сделана попытка изучить музыкальную эстетику раннехристианской Армении[2]. В течение 60-х годов нами был опубликован ряд статей по музыкальной эстетике средневековой Армении[3] и подготовлен к изданию[4] материал, вошедший в сборник "Музыкальная эстетика стран Востока"[5]. В настоящей статье мы ставим целью, привлекая к исследованию новые данные, по-новому и более полно осветить ход развития музыкально-эстетической мысли древней Армении.

Хронологические рамки нашей работы охватывают большой и во многом мало изученный отрезок истории культуры армянского народа со второго тысячелетия до н. э. и до X в. н. э. За это время музыкальное искусство армянского народа проходит огромный, сложный путь развития. В результате многовековой эволюции древнейшей монодии армянских племен (связанной с охотой, скотоводством, земледелием, обрядами и старинными верованиями), примерно ко II столетию до н. э. формируется армянский традиционный фольклор. Далее, до IV в. н. э. в условиях могучего самостоятельного государства (рабовладельческого типа) музыкальное искусство армянского народа переживает свой первый подлинный расцвет. На достижениях полностью разветвленного фольклора поднимаются профессиональное синкретическое искусство випасанов-гусанов, искусство придворных и театральных музыкантов, искусство язычес-

кого культового пения. Наконец, в эпоху бурного становления и постепенного укоренения феодальных отношений в Армении - после провозглашения христианства государственной религией (301 г.) и особенно после изобретения армянского алфавита (405 г.) - возникает и интенсивно растет армянское духовное песнетворчество, которое пройдя несколько важных этапов развития, к концу изучаемого периода достигает технического и художественного уровня самых передовых монодических искусств того времени.

Одним из критериев внутренней содержательности, значительности и объективной ценности этого длительного исторического процесса, безусловно, является факт возникновения музыкально-эстетической мысли в языческой Армении и дальнейшего ее (мысли) развития в эпоху раннего средневековья.

Необходимо отметить, что интересующие нас и относящиеся к уточненному выше далекому от нас, продолжительному промежутку времени (особенно дохристианскому периоду) материалы, малочислены. Это – некоторые отрывочные данные о магической силе воздействия и о происхождении музыки (а также музыкальных гласов), записанные в христианское время и сохранившиеся в армянских рукописях в качестве своеобразных пережитков глубокой старины и определенные высказывания армянских раннесредневековых мыслителей об искусстве (и музыкальном в частности) не всегда представляющие собой развернутые суждения. Но материалы эти чрезвычайно характерны, исключительно содержательны и, как таковые, имеют большое познавательное значение. Они дают возможность уловить отголоски некогда происходившей борьбы, с одной стороны, между народно-языческим и религиозно-христианским началами в искусстве, а с другой, между светским и церковным направлениями мышления в науке и, что главное – достаточное основание для обрисовки общих контуров того русла, в котором совершалось развитие древнеармянской музыкально-философской мысли: от мифологического восприятия, через космологическое толкование музыки к ее рационалистическому пониманию.

Следы мифологического восприятия музыки древних армян легко обнаруживаются при ознакомлении с их языческими верованиями. Согласно последним, **Ушкапарик,** из разряда фантастических чудовищ (род сирен), которые представлялись в виде женщин с рыбьими

хвостами или птичьими (или даже ослиными) ногами, своим неотразимо сладким пением колдовали людей[6]. И напротив, добрые богини **Авержахарсунк** (своеобразные нимфы), покровители рода женского, когда бы не явились людям, приносили с собой свадебные захватывающие звучания дапа (дойры) и пение гусанов[7]. По мнению Г. Алишана, весьма близкому к истине, до нас дошли даже медные изображения Авержахарсунк, найденные в армянском городе Ван[8].

Музыкально-мифологические представления древних армян не только не исчезают, но и обогащаются со временем, особенно после того, когда они знакомятся с легендами об Орфее и царе Давиде. Из целого ряда знакомых нам высказываний армянских ученых о древнегреческом легендарном певце Орфее, здесь уместно привести простые, проникновенные слова анонимного автора, выражающие мысли и чувства довольно широких кругов любителей музыки (средневековой Армении).

"Орфей — читаем в одной рукописи типа сборника — был гусаном, который умел подражать голосу всех птиц и животных, и сладкое пение которого влекло к себе всех диких зверей, забывавших вражду и более не убивавших друг друга"[9].

Что же касается библейского Давида, то о представлениях армян о нем как о музыканте, красноречиво говорит знаменитая киликийская серебряная[10] чаша, на донце которой изображен царь с любимой женой, в окружении диких зверей, животных и птиц, зачарованных его пением и игрой на инструменте.

Однако эти представления, существовавшие на всем протяжении армянского средневековья, очень рано, еще со времен образования в Армении рабовладельческого государства, уступили свою роль главного ключа к пониманию музыки космологическим идеям.

Древнейшие из названных идей связаны с культом небесных светил. В старинной календароведческой работе, по всей вероятности принадлежащей перу Анании Ширакаци (VII в.), читаем: "Как узнали [древние], что Солнце вращается? Органы чувств древних были более совершенны чем наши, о чем свидетельствуют многие. Благодаря этому они не только заметили движение Солнца, а сумели почувствовать и запечатлеть также движения всех [других] светил. И не только их движения, но и издаваемые ими [при вращении] звуки. И от них [светил и их звуков] произошло искусство музыки сего мира".

Кстати сказать, одна из планет — Лусабер (Венера), в древней Армении постоянно изображалась в виде женщины, сидящей на Тельце и играющей на сазе.

Согласно интересующим нас представлениям, от небесных светил происходят как основные музыкальные звуки и искусство музыки в целом, так и некоторые конкретные явления самой художественной практики, прежде всего — гласы (типовые мелодические модели) и даже отдельные трели. "Иным блеском блестит Солнце, — говорится в одной скомпилированной в средние века музыкальной статье, — иначе сияет Луна, и по иному сверкают звезды, одна преизящней другой, которые суть прообразы музыкальных гласов и различных трелей"[13].

До нас дошли еще две старинные музыкально-эстетические установки, толкующие происхождение именно музыкальных гласов, этих главнейших родов древней монодии. Одна из них сохранилась, опять-таки, в виде фрагмента, в той или иной степени искусно вовлеченного в более позднюю статью, а другая - также в качестве самостоятельного материала. Но при критическом подходе обе они сразу выдают свою пережиточную сущность. Названные установки представляют две различные системы взглядов. Согласно первой, более древней концепции, четыре основоположных гласа древнеармянской музыки происходят от четырех стихий природы.

"А четыре гласа — говорится в упоминавшейся статье — от четырех происходят стихий, как-то: Первый глас - от земли; Второй глас - от воды; Третий - от воздуха; и Четвертый - от огня"[14].

Весьма показателен и контекст, в котором использован данный фрагмент. Автор статьи объясняет, как и почему католикос Саак Партев (V в.), при упорядочении 10-и гласов армянской монодии /4-х главных, 4-х побочных и 2-х добавочных/, исходил из учета данных также старой системы, включавшей только четыре основоположных мелодических модели.

Необходимо отметить, что в той же статье, после констатации упорядочения 10-и гласов, излагается и вторая концепция, согласно которой мелодические модели происходят также от звучаний, характерных как для различных объектов действительности, так и для животного мира и трудовых процессов. Притом в данном случае тоже использована некая старинная установка, но приспособленная уже, к системе 10-и гласов. Подтверждением сказанному служит и

тот факт, что рассматриваемый здесь фрагмент в рукописях встречается, как говорилось, и в качестве самостоятельного материала, под отдельным заглавием, следующим образом.

"Происхождение гласов по философам"

"Первый глас - от плотничного [ремесла]; Второй глас - от кузнечного; Третий - от рек; Четвертый - от родников; Пятый - от железа; Шестой - от морских волн; Седьмой - от морских животных; Восьмой - от скота; [Девятый - от зверей]; Десятый - от птиц"[15].

Наконец, здесь необходимо обратить внимание еще на один рукописный фрагмент, свидетельствующий о проявленном некогда повышенном интересе исключительно к звукам животного мира. Он использован в начале ряда средневековых компилятивных статей.

Показательно, что некоторые из них имеют общее заглавие, сообразующееся лишь с интересующим нас материалом, и это лишний раз свидетельствует об его самостоятельном характере. Упомянутое заглавие гласит:

"Сколько насчитывается звуков существ".

А в самом тексте сначала вкратце сообщается о некоем легендарном музыканте по имени Степанос, который составлял систематизированный перечень звуков животных, содержащий 26 названий /по иным рукописям - 24, что более достоверно/. И тут же приводятся эти названия в форме глаголов неопределенного наклонения, как то: "мычать", "свистать", "квакать", "кричать" (имеются в виду звуки криков тех или иных животных), "ворковать", "реветь", "шуметь", "хрюкать", "визжать", "лаять", "звать" (имеются в виду характерные для некоторых животных звуки зова), "рыкать", "клокотать", "щебетать", "чирикать" и т. п.[16]

К сожалению, не все названия поддаются точному переводу.

Некоторые из них не понятны, другие — искажены переписчиками. Однако и приведенных названий достаточно чтобы понять, что такого рода стремление дифференцировать звуки животного мира могло возникнуть в условиях расцвета /или непосредственно после расцвета/ искусства подражательно-изобразительного характера и бытования множества напевов глиссандирующего типа. А искусство это развивалось в Армении, во всяком случае, задолго до объявления здесь христианства государственной религией.

В рассматриваемом фрагменте есть еще один примечательный момент. Перечень названий звуков завершается /как и в рукописи/

"чириканием" /шире - пением/ птиц". Известно, что в древности пение птиц всегда привлекало особое внимание мыслителей Востока. Видный армянский музыкант первой половины XVIII века Тамбурист Арутин приводит следующее интересное предание о создании струнного щипкового инструмента ченг. "А мудрец Фиридун, который прожил триста три года, изобрел струнный инструмент *ченг*. Внешнему виду инструмента он придал форму одной птицы, которая на языке мултана[17] называлась ченчуни и которая пела, по-разному сочетая три из семи [основных] авазэ[18]: сегях, дугях и раст[19]. [Так, однажды] мудрец Фиридун заметил, что птица эта поет сидя на ветке дерева. Он тут же нарисовал ее вместе с веткой и [по этому рисунку] смастерил инструмент. Последний вначале именно так и назывался - ченчуни. Но впоследствии его стали называть ченг"[20].

Нечто подобное выражает, хоть и без слов, характерная миниатюра армянского средневекового манускрипта[21].

Таковы некоторые музыкальные идеи космологического характера, возникшие в Армении или принятые и здесь примерно со II в. до н. э. и до IV в. н. э. По всем данным, они являются обрывками некогда существовавшей музыкально-теоретической и эстетической целостной системы, выработанной усилиями жреческой касты, музыкантами эллинистических театров и гусанами языческой Армении. Письменно зафиксировавшись в период возникновения и развития армянской оригинальной и переводной литературы, обрывки эти остались жить в рукописях второй жизнью. Присоединяясь к новым /родственным по духу/ материалам, скрещиваясь с данными близких по содержанию переводных статей и подвергаясь кое-какой переработке с целью приспособить их к новым условиям, они сохранились и дошли до наших дней в виде, сразу выдающем их пережиточный характер. Но независимо от всего этого, - они, образуя второй слой представлений /вслед за мифологическими/, в свою очередь, потеряли ведущее значение в системе музыкально-эстетических воззрений древней Армении, с распространением здесь христианского учения и организации армянской церкви.

Последняя, отвергая самый образ жизни, идущий из прошлого, старалась прежде всего изменить этико-эстетические убеждения и вкусы различных слоев населения. Поэтому борьба между старым и новым в этой области, и в частности в понимании музыки и ее роли в обществе, носила особенно острый характер. В музыкальной прак-

тике страны прямо сталкивались друг с другом принципиально взаимоисключающие /по представлениям того времени/ полюсы: с одной стороны - языческое вольнодумство, стихийный гедонизм, необузданная страстность, мирская чувственность и многокрасочность /особенно в лице гусанского искусства/; а с другой - христианское духовное начало, суровый аскетизм, мужественная отрешенность, внутренняя уравновешенность и философичность строя мыслей и чувств.

В науке дело обстояло несколько иначе. Ученые, стоящие на сугубо церковной платформе, страстно обличали все наносное, косное и непристойное в искусстве народных масс и гусанов, в своем рвении теоретически обосновать новое, нередко впадая в крайность и догматизм. Представители же светской направленности мышления спокойно, но критически осваивали лучшие традиции эллинистической Армении, а также блестящие достижения античного мира, к которым они теперь ближе приобщались, благодаря энергичной переводческой деятельности самого армянского духовенства. Отношение к эллинской культуре и образованности считалось важнейшим фактором, связующим языческую Армению с раннехристианской. И это обстоятельство не только предрешало ход развития музыкально-эстетической мысли, но в известной мере влияло также на судьбы музыкальной практики, смягчая острые углы противоборствующих в ней начал. Знаменательно, что само возникновение новой научно-обобщающей мысли об искусстве и музыке, притом в известной мере уже дифференцированной от музыкальной теории[22], связано с именами ученых эллинофильской школы и прежде всего с именем Давида Анахта /Непобедимого/, жившего на рубеже V - VI столетий.

Давид Анахт - выдающаяся фигура армянской философии и эстетики - получил образование в Александрии, у неоплатоника Олимпиодора Младшего. Некоторое время он преподавал философию в самой Александрии. По преданию, побывал также в Афинах, блестяще выступал в публичных спорах, за что и был прозван "трижды великим и непобедимым философом"[23]. Но затем он возвратился в Армению и посвятил себя благородному делу просвещения своих соотечественников. По сохранившимся данным, Анахт сочинял и песни /в том числе и церковные/. Однако он вошел в историю армянской музыки главным образом своими философскими трактатами, в частности "Определениями философии". Напи-

санное на греческом языке и переведенное на древнеармянский[24] /судя по всему, еще при жизни Анахта, авторизовавшего перевод/[25], сочинение это оказало решительное воздействие на взгляды самых выдающихся армянских мыслителей последующих столетий.

Анахт исследует в нем кардинальные проблемы, связанные с сущностью, познавательными возможностями и задачами философии. Основываясь на учениях Пифагора, Платона и Аристотеля, сочетая их в духе синкретического мировоззрения александрийской школы неоплатонизма, он последовательно опровергает установки агностиков и скептиков-пирроновцев и выступает в защиту знания, склоняясь, при этом к материализму в вопросах гносеологии и логики.[26] Автор касается также проблем искусства как формы познания, не обходя вниманием и музыку.

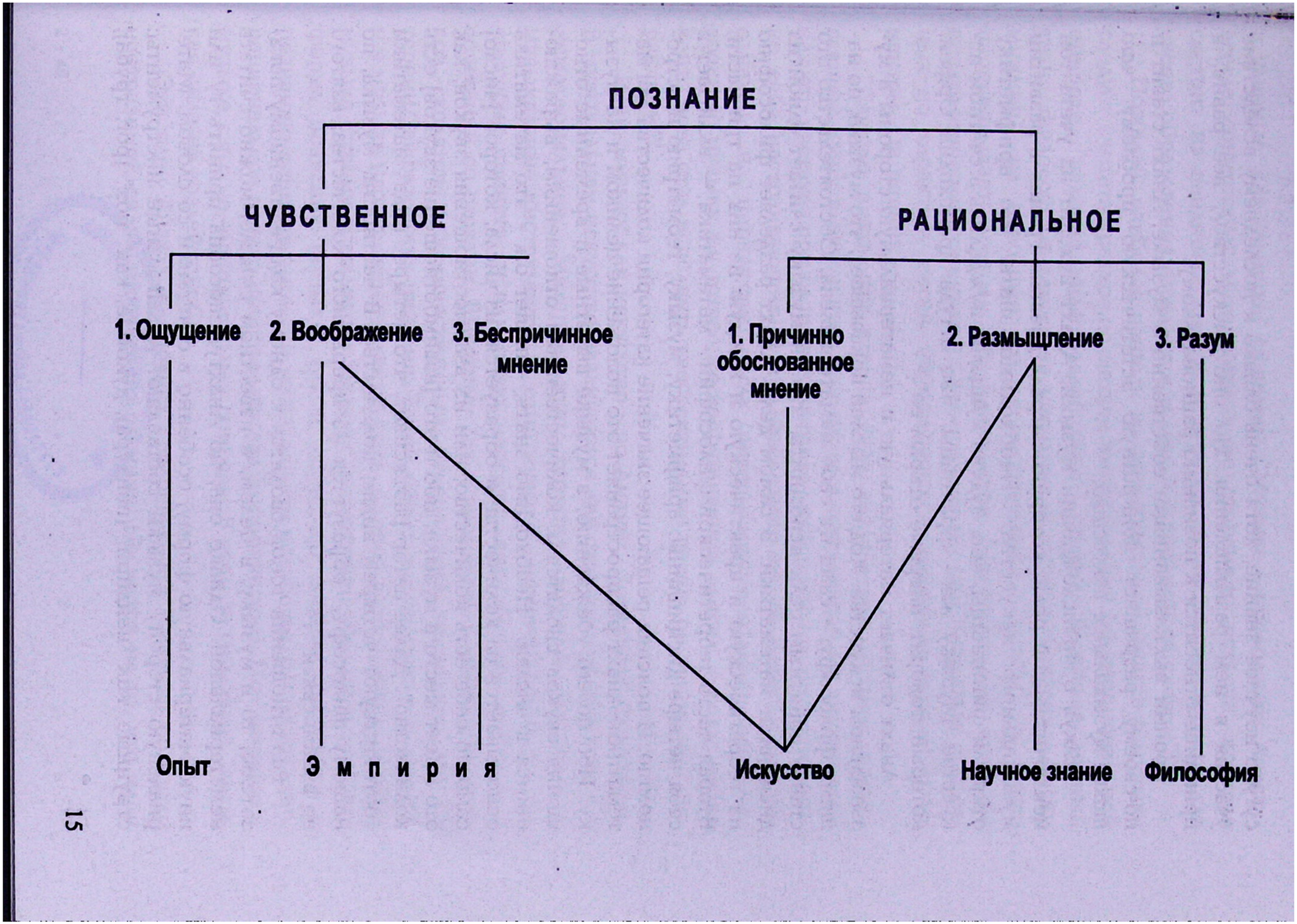
Музыкально-эстетические воззрения Анахта тесно связаны с его же обще-эстетическими идеями, из которых здесь необходимо отметить выдвинутое им новое для своего времени, рационалистическое понимание искусства - в противовес эмпирическому.[27] Не отвергает Анахт и последнее, но он относит его к искусству ремесленному, когда, после глубоких рассуждений о настоящем искусстве, добавляет: "Искусство есть *также* /разрядка наша - Н.Т./ эмпирически выработанная система хорошо усвоенных понятий, предназначенная для осуществления чего-нибудь полезного в жизни"[28].

Признавая, естественно, роль опыта и практики, упражнения и навыков, Анахт в то же время в отношении настоящего искусства подчеркивает значение способности и воображения и главное - знания и размышления.

"А искусство, - пишет он, - есть причинно обоснованное общее знание, или же, искусство есть способность, сопряженная с воображением, ибо искусство есть определенная способность и знание". И далее, "из ощущений рождается опыт, из беспричинного мнения - эмпирия. Эмпирия рождается также из ощущения и воображения. А из размышления и причинно обоснованного мнения рождается искусство"[29].

Об искусстве Анахт рассуждает почти исключительно в плане гносеологии и отводит ему почетное место в градации познания. Приведем здесь составленную В. Чалояном схему[30], наглядно показывающую давидово понимание ступеней познания.

Из схемы видно, что по Давиду Анахту искусство еще не есть


ПОЗНАНИЕ
ЧУВСТВЕННОЕ
РАЦИОНАЛЬНОЕ
1. Ощущение
2. Воображение
3. Беспричинное мнение
1. Причинно обоснованное мнение
2. Размыщление
3. Разум
Опыт
Эмпирия
Искусство
Научное знание
Философия

сугубо научное знание, хотя очень близко к последнему вследствие участия в нем размышления. Но оно /искусство/, все равно, в принципе относится к познанию рациональному.

Своими высказываниями собственно о музыке, Анахт ставит и по-своему разрешает конкретную эстетическую проблему: *что такое музыкальное искусство.*

Толкуя о происхождении музыки, Анахт исходит из учета той исключительной роли, которую сыграла древняя Греция в развитии музыкального искусства: "Необходимо знать, что арифметику открыли финикийцы, ибо, будучи купцами, нуждались в счетном искусстве. Музыку же - фракийцы, ибо оттуда происходил Орфей, который, говорят, впервые открыл ее".[31]

Анахт отличает материальную и нематериальную стороны в музыкальном искусстве. Ход его мыслей показывает, что музыка, по нашему философу, - сама по себе нематериальна. Обстоятельство это станет понятным если вспомнить, что он музыку считает одной из дисциплин математики. В самом деле, Анахт разделяет философию на теоретическую и практическую и каждую из них на три части. Вторая часть теоретической философии - математика — включает в себя четыре дисциплины: арифметику, музыку, геометрию и астрономию. И поясняя решающее значение категории количества для математики, Анахт распространяет это положение целиком и на музыку. Ибо по его убеждению, в музыке высотные и временные отношения звуков сводятся к количественным отношениям, выражающимся в числах. "Необходимо знать, - пишет он, - что математика основывается на количестве и образуется: из числа, которое [число] само по себе есть количество; или из взаимоотношения звуков, как это имеет место в музыке, ибо и это [взаимоотношение звуков] есть количество". Далее автор разъясняет, что четыре "вида" математики соответствуют четырем видам количества. В частности, музыка, по нашему философу, "образуется из прерывного количества, взятого во взаимосвязи"[32].

Раз отношения тонов сводятся к одному количественному показателю, то и музыку, в целом, в известном смысле, можно считать нематериальной. Однако она, по Анахту, способна принять ту или иную материальную форму, особенно в сочетании со словом. Материальную сторону музыки составляют музыкальные инструменты: струнные, как "пандири" (пандура), духовые, как "пох" (рог, труба),

и ударные, как "цынцха" (тарелки). "Музыке - продолжает Анахт - всегда сопутствует материальная ее сторона,то есть та, которая состоит из пандирнов, похов и тарелок. А настоящая музыка для своего образования нуждается только в сочетании со словом"[33].

Пожалуй, наиболее ценным из всех суждений Анахта о музыке следует считать краткое,но меткое высказывание об эмоциональной природе, "великой силе воздействия" музыки. Выдвигая данный тезис, философ ссылается на народные и гусанские песни - "мырмунджи", на народные же песни-заплачки - "вохбы", а также пересказывает легенду об Александре Македонском, который психологически моментально перестраивался при слушании различных по характеру песен, исполнявшихся народным певцом-музыкантом. Он пишет:

"Следует знать, что велика сила воздействия музыки, повергающей душу в различные состояния и придающей ей настроение, как это явствует при слушании мырмунджей и вохбов, соответственно себе настраивающих душу. Рассказано же об Александре, что однажды на пиршестве, когда певец-инструменталист исполнял военную музыку, он тотчас же вооружившись вышел. А когда музыкант снова стал исполнять увеселительные песни, он вернулся к пирующим"[34].

Итак, музыку как искусство - по Анахту - "открыли" фракийцы. В музыкальном искусстве различаются две стороны: материальная и нематериальная. Материальную сторону музыки составляют музыкальные инструменты. А сама музыка - нематериальна, но она способна принять ту или иную материальную форму, особенно в сочетании со словами. Высотные /да и временные/ отношения звуков сводятся к количественным отношениям, последние же /в теории/ выражаются числами. Таким образом категория количества и в музыке играет существенную роль. Данной категорией и связана музыка с тремя остальными "видами" математики. Как определенная форма познания, музыка, как и искусство вообще, относится к познанию рациональному. В музыкальном искусстве, следовательно, рациональное начало преобладает над эмпирическим. Но основное в музыке - это ее эмоциональная природа. В этом и заключена "великая сила её воздействия".

Эти идеи Анахта в условиях средневековой Армении обладали неотразимой силой творческого обаяния. Несмотря на то, что идеи

Академия наук Армянской ССР
Философская библиотека

эти противоречили некоторым официальным установкам /особенно в вопросе о происхождении музыки/, они вошли органичной частью в художественные воззрения раннехристианской Армении и оказали значительное влияние на весь ход дальнейшего развития научной мысли о музыке[35].

Это не означает, однако, что ученые-церковники не пытались теоретически разработать свою платформу. В музыкальной практике пока-что чрезвычайно медленно шел процесс ослабевания прямых столкновений гусанского и церковного искусств. Несмотря на то, что народ постепенно воспринимал христианское понимание этики, а церковь, в своем стремлении обратиться к массам также с помощью понятной им музыкальной речи, обильно черпала из родника языково-стилистических богатств народно-гусанского творчества. Но главное, что бурно развивающаяся армянская духовная песнь поднявшись до уровня профессионального песнетворчества страны, настоятельно требовала своего философского обоснования.

Первую предварительную попытку, осуществленную именно с этой целью, мы встречаем еще в кратком словаре грамматических терминов, приложенном к армянскому переводу "Искусства грамматики" Дионисия Фракийского.

Так, интересно, например, что определение жанра вохбергутюн (трагедия, от армянского слова вохб), в словаре дается на основе христианского понимания восприятия смерти со светлым чувством надежды и примирения. "Вохбергутюн - говорится там - есть плач[36] [или причитание], смешанный с песней надежды". Нетрудно заметить, что утверждая нечто новое и в принципе гуманное и прогрессивное в понимании вохба и вохбергутюна, приведенное положение в то же время направлено против старых песен-заплачек - важнейших атрибутов языческого погребального обряда. Церковь боролась против них в основном по той причине, что безутешная скорбь этих заплачек не увязывалась с христианской верой[37]. Нечто более завершенное и цельное, в смысле христианского понимания искусства и музыки, выдвигает мыслитель V-VI веков Давид Кераканн /Грамматик/ в своем "Толковании грамматики".

Следует отметить, что вопросы искусства затрагиваются в армянской грамматической литературе не случайно. В древности вообще, и в средневековой Армении в частности, грамматика понималась гораздо шире, чем ныне и была близка понятию теории литературы.

При этом, "Искусство грамматики" естественно обнимало не только грамматику в узком смысле, но и ряд других областей знания, в том числе и музыкального, поскольку бытовавшие музыкальные жанры представляли собой музыкально-поэтические формы.

"Толкование грамматики" Давида Керакана - это выдающееся произведение, по праву пользовавшееся большой популярностью в кругах интеллигенции феодальной Армении. В нем автор (как и все армянские средневековые грамматики) полностью разделяет отстаиваемое Анахтом рационалистическое понимание искусства как знания. "Человеческая природа - рассуждает он - образовалась из двух начал - духовного и телесного. И каждому из них в отдельности соответствует [часть] искусства: духу - разумное [или теоретическое] искусство, телу - практическое"[38].

Давид Керакан особо заостряет вопрос о полезности искусства, излагая мысли, во многом отличающиеся от устаревших к тому времени эстетических взглядов древнегреческих грамматиков[39], и, в частности, от приведенного Дионисием Фракийским в "Искусстве грамматики" определения, гласящего: "Искусство есть система знаний, добытых упражнением, в отношении того, что полезно в жизни"[40].

Так, Керакан различает, с одной стороны, долговечное /"постоянное"/ и общественно-значимое /"всеобщее"/ в искусстве, а с другой - преходящее и частное. Чтобы пояснить конкретное проявление последних, он приводит в пример народные и гусанские песни, называя их мырмунджами. "И поскольку - пишет он - из искусств одни постоянны, а другие преходящи, одни всеобщи, а другие частны, то для разумной [части] постоянным и всеобщим искусством является создание [духовных] книг [и песен], а преходящим [и частным] - мырмунджей и их мысленных образов"[41]. Из этого вытекает, что долговечный и общественно-значимый характер искусства определяется, по Керакану, обращенностью его к наиболее образованным слоям общества. Очевидно, что на этом именно основании Керакан приходит к мысли об общественной полезности искусства[42], из которой затем, опираясь на господствовавшие принципы христианской этики, выводит положение о его добродетельности. С этих позиций он разделяет искусство, в том числе и музыку, на *доброе* /приносящее общественную пользу, долговечное/, *злое* /причиняющее вред

людям, обществу/ и *среднее* /не приносящее пользы и не причиняющее вреда, частное и преходящее/. Кераканн пишет: "И обе части [искусства - разумное и практическое] подразделяются на три вида: доброе, злое и среднее. Для разумной [части] добрым искусством является создание книг или песнопений духовных; злым искусством является колдовство и чародейство; средним - [создание] мырмунджей и тому подобных"[43].

Приведенные Кераканом примеры для пояснения категорий добродетельного и среднего в искусстве, прямо относятся к музыке. Но и "колдовство и чародейство", долженствующие охарактеризовать злое искусство, легко могут быть отнесены также к музыке. Известно, что после принятия христианства в Армении долгое время, вместе с языческими традициями и предрассудками, бытовали песни "заклинания", "проклятия" и т.п. - непременные атрибуты "колдовства и чародейства". Таким образом, мы располагаем наглядными примерами для признания тройного деления искусства и в плане музыки.

Давид Кераканн высказывается крайне лапидарно. И это потому, что, как правильно отмечает А. Адамян, "его современники, жившие с ним в одном кругу идей, не столько нуждались в самом обосновании или в раскрытии грамматических понятий /точнее - вопросов искусства грамматики - Н.Т./, сколько в том, чтобы их учесть, запомнить и реализовать в своей практике"[44]. Но когда принимаем во внимание, что, в частности, упомянутые Кераканом музыкальные формы приведены лишь в качестве ориентирующих примеров для толкования нового отношения, фактически к различным ветвям музыкального искусства раннехристианской Армении, то становится ясной широта круга затронутых явлений.

В действительности эта лапидарно набросанная схема охватывает почти все музыкальное искусство, в принципе разделяя его на две основные части: духовную и светскую. При этом духовная музыка целиком относится к категории добродетельного искусства, светская же - злого либо среднего, в зависимости от данного конкретного жанра. Факт различения в светской музыке категорий злого и среднего свидетельствует о способности нашего мыслителя проявлять дифференцированный подход к наблюдаемым им явлениям. Однако это не мешает ему утверждать, что "человек искусства, отвергая злое и среднее, посвящает себя доброму ис-

кусству"[45]. Следовательно, действительными признаками, позволяющими делить искусство, и музыкальное в частности, являются его добродетельность и недобродетельность. И если при этом утверждается, что добродетельное - это духовная музыка, то само собой разумеется, что недобродетельное - светская музыка. Категории же злого и среднего, таким образом, раскрывают лишь ту или иную степень недобродетельности различных форм светской музыки.

Конечно, во всем том, что Кераканом называется злым либо средним, могли быть и объективно были моменты, заслуживающие порицания. Это относится, с одной стороны, к песням, в которых отразились вольность нравов, присущая языческим обычаям, а с другой - к произведениям, носящим элементы косности и пережиточной предрассудочности. Но главное в рассматриваемой установке сводится к серьезной попытке философского обоснования отношения борющейся за свои идеалы церкви к различным явлениям музыкальной практики, отношения, выражавшегося в защите духовного и отрицании мирского в музыкальном искусстве, включая и искусство гусанов, обслуживающих феодальную знать. Последнее обстоятельство, имеющее большое значение для правильного понимания хода развития музыкально-эстетической мысли феодальной Армении, подтверждается и ревнивыми нападками авторов раннего средневековья на светских феодалов, склонных развлекаться искусством гусанов[46].

Таким образом, теория Давида Кераканa о тройном делении музыкального искусства - это в сущности принципиально новая теория. Кераканвпервые столь ясно и недвусмысленно ставит сложную проблему отношения музыки к действительности, исходя из учета требований определенного общественного слоя определенной страны и определенного времени. Постигнув глубокий смысл выдвинутого Анахтом положения об эмоциональной природе музыки и "великой силе ее воздействия", Керакансвоими эстетическими установками стремится решать вопрос: *каким должно быть музыкальное искусство и кому должно оно служить.* И он это делает как мыслитель церковного направления. Кераканозабочен главным образом судьбой армянского церковного искусства. Исходной точкой и конечной целью его суждений является укрепление, рост и распространение новорожденной армянской духовной песни. И если иметь в виду интенсивное развитие последней в V - VI веках, а также

ее расцвет в последующих столетиях, то можно утверждать, что Давид Кераканн несомненно сыграл значительную роль в формировании эстетических воззрений представителей профессионального музыкально-поэтического искусства, а через них, и в развитии армянской духовной музыки раннего средневековья. Суждения Кераканна об искусстве явились, с одной стороны, обобщением творческой практики его собратьев современников, а с другой - стимулом для деятельности ряда последующих поколений церковных поэтов-музыкантов.

Но Кераканн, как один из выдающихся мыслителей своего времени, отдает определенную дань также светской направленности мышления, даже не боясь противоречить, в известной мере, самому себе. Так, например, о трагедии и комедии он толкует, исходя из принципов античного понимания этих жанров. Его суждение о том, что комедии - это "сочинения поэтов порицательные в отношении одних и одобрительные в отношении других"[47] прочно усваивается армянскими средневековыми учеными, входит в научный оборот, а впоследствии в несколько видоизмененной форме выдвигается как существенный признак не только комедий, но и других светских музыкально-поэтических жанров. То же античное представление о разных жанрах искусства отражается и в суждениях Кераканна о рапсодии, которая, по его мнению, не что иное, как исполнение гомеровских поэм в форме песен-плясок[48].

Безусловный интерес представляет суждение Кераканна о "лирической поэзии". Известно, что в древности "лирическая поэзия" означала пение в сопровождении лиры, пение под лиру, и как таковая обнимала различные музыкальные жанры. А. Айтынян отмечает следующие музыкально-поэтические жанры, охватываемые "лирической поэзией" в древности: духовная песнь, богатырская, нравоучительная или философская, шуточная, плясовая и любовная /песни/[49].

Такое понимание "лирики", заимствованное из практики древнего мира, разумеется, очень далеко от того, что мы вкладываем в это слово сейчас. Трудно сказать, когда и каким образом совершилась эволюция его значения. В Армении же, этот термин понимался, по-видимому, еще более широко. Как известно, армянское слово "кнарергутюн" /лирика/, по своему корню аналогично греческому и происходит от "кнар" /лира/. Но, как показывают наблюдения,

армянское слово кнар, долженствовавшее соответствовать греческому лира, в древней и средневековой Армении означало не только лиру в узком смысле, а вообще струнный щипковый инструмент. Следовательно, говорить о "лирической поэзии" для Кераканa означало бы высказываться о такой области музыкального искусства, которая обнимала значительную и важнейшую часть вокально-инструментальной музыки того времени. И действительно, он "лирическую поэзию" понимает предельно широко, определяя ее. место среди других искусств и наук точно так же, как это делал Анахт по отношению к музыке в целом. "А лирическая поэзия - пишет Кераканн - это часть философии", и также отмечает ее связь с арифметикой, астрономией и геометрией[50]. Далее Кераканн высказывается о сущности и об исполнительской стороне "лирической поэзии", подчеркивая, что "в ней необходима гармоничность гласа-мелодии со стихом и игрой на струнах" (т.е. инструментальной игрой)[51].

Если иметь в виду, с одной стороны, вышеупомянутые жанры, охватываемые понятием "лирической поэзии", а с другой - тройное деление искусства, выдвинутое Кераканом, нетрудно установить, что из всех возможных жанров "лирической поэзии" к числу "добродетельных" церковь должна была относить духовную и нравоучительную или философскую песни, если разумеется, последние отражали христианское понимание морали. Трудно сказать, с каких пор музицирование вне церкви включало в себя духовную и христианско-нравоучительную песни в Армении. В области вокально-инструментальной музыки духовные и христианско-нравоучительные песни исполнялись, как показывают факты, относящиеся к эпохе развитого феодализма в Армении, и гусанами и интеллигенцией. Эта традиция несомненно должна была возникнуть в эпоху раннего средневековья. Некоторые высказывания авторов VIII века, могущие косвенно подтверждать сказанное, будут нами приведены ниже. И все же V - VI века остаются темными в этом отношении[52].

Более того, судя по некоторым фактам истории, в раннесредневековой Армении особенно гусаны, /пользовавшиеся большой популярностью среди простолюдинов и знати/ языческим мироощущением своих песен, сказаний и театральных представлений почти до первой половины VII века /до арабских нашествий/ представляли

настоящий камень преткновения для духовенства в деле распространения христианской морали, вызывая, тем самым, яростные нападки церковников. "Некоторые из азатов и простых всадников, - читаем в 12-м каноне четвертого Двинского собора, созванного в 645 году, - прибывая в какое-нибудь селение, оставляют село и живут в монастырях и в обителях святых, оскверняя священные божьи места певцами-гусанами и танцовщицами-вардзаками, что для христиан страшно слушать, тем паче совершать"[53].

До нас дошли также знаменитые речи ученого-церковника VII века Ована Майрагомеци, в которых пламенный ритор с глубокой горечью сетует по поводу того, что народ с большим удовольствием посещает театральные зрелища, в то время как "церкви Христовы" пустуют и ополчается против гусанов. "И вот вы глубоко погрязли в дьявольских заблуждениях, плененные и увлеченные советами дьявола. Вы спешите попасть в его смертоносную западню, идя на растлевающие театральные игры, чтобы слышать обманывающие слух звуки, исходящие от гнусных и скверных, безбожных и злокозненных беснований гусанов, которые всегда изгоняют благодать святого духа и сеют в ваших сердцах и мыслях смертоносные скверные наущения дьявола, от которых в телах покоренных воспламеняется огонь желаний и загорается пламя всевозможных пороков... Ибо порочен обычай, порочны и его побудители: вино, гусан, и дьявол, и разум, заблудший в разгульной жизни и распаленных страстях... Ибо где мимы и гусаны, игры и шутовство бесстыдные, там и вместе с ними участвуют в плясках бесы, которые сеют премного скверны в мыслях участников веселого разгула и возбуждают гусанов - врагов святой благодати - к еще большему буйству... И кто живет в таком безбожном бесстыдстве и пьяном разгуле и проводит время в театрах вместе с шутами-гусанами, пусть вовсе не надеется избегнуть геенны огненной"[54].

После арабских нашествий, однако, происходят глубокие перемены также в сознании гусанов. Тяжелые испытания, выпавшие на долю всех слоев населения страны, фактически способствуют окончательному укреплению христианства в Армении и тому, чтобы весь многоликий народ теснее сплотился вокруг церкви - единственному институту, сумевшему сохранить свои права и свою структуру в масштабе общенациональном и потому превратившемуся в носителя народно-национальных надежд, стремлений и чаяний.

Первая половина VIII века знаменует новое развитие национальной культуры Армении и, в частности, творческой практики народных масс, гусанской и церковной музыки, вопреки неблагоприятным внешнеполитическим условиям страны. Развивается и мысль о музыке, о чем мы можем судить по дошедшим до нас высказываниям выдающегося философа и музыканта VIII века Степаноса Сюнеци. Ст. Сюнеци хотя и является выразителем идейных устремлений христианской церкви, но, тем не менее, его суждения о музыке отличаются известной терпимостью, а подчас и заметной уступчивостью по отношению к светской музыке. В высказываниях Сюнеци о музыке можно усмотреть даже некое взаимопроникновение двух направленностей мышления, идущих, с одной стороны от Давида Анахта и с другой - от Давида Керакана. Исходя из этого можно прийти к заключению, что отношение самой церкви к светской музыке несколько изменилось (смягчилось) к VIII веку. Последнее обстоятельство следует объяснить как более глубоким воздействием традиций светской направленности мышления /от которых полностью никогда не освобождалось образованное духовенство/, так и фактическим проникновением религиозного элемента в некоторые, бытовавшие в светском обиходе музыкальные жанры, чему в большой мере способствовали сами церковники и феодальная интеллигенция.

Так, например, в противовес бытовавшим в народном обиходе языческим песням-заплачкам, поэты-музыканты церковники сами сочиняли проникнутые религиозным духом светские надгробные плачи. В этих плачах, подчас представляющих собой выдающиеся образцы музыкально-поэтического искусства, средневековые авторы обычно оплакивали смерть героя, воспевали деяния покойника, а также развивали мысль о суетности сего мира, не забывая при этом, внушить слушателям христианское чувство примирения и надежды. Одним из высоких образцов такого рода сочинений является дошедшее до нас в словесном изложении произведение поэта VII в. Давтака Кертоха, называющееся "Плач на смерть великого князя Джеваншера". Произведение это было сочинено по поводу вероломного убийства храброго авганского полководца Джеваншера. По свидетельству армянского историка X века Мовсеса Каганкатуаци, "когда роковая весть пронеслась по стране нашей о внезапном убиении великого военачальника, то он [поэт Давтак Кертох] стал петь по

алфавитному распорядку... плач о добродетельном Джеваншере"[55].

По всем данным Ст. Сюнеци говоря о вохбах имеет в виду названное и ему подобные произведения, а вероятно и факт достаточной распространенности их, когда, несколько сужая значение термина вохбергутюн /трагедия/, в своем "Толковании грамматики" пишет: "Вохбергутюн называется утешительная [песнь], исполняемая над умершим или по поводу какого-либо несчастья". По Сюнеци эта "утешительная" песнь содержит в себе и момент "ободрения"[56]. Следует отметить, что Сюнеци останавливает свое внимание и на других жанрах, бытовавших в народе и особенно на таких, которые могли представлять собой эпизоды развернутых народных сказаний. Это обстоятельство может быть понятным, если вспомнить, что к VIII веку некоторые из армянских, народных сказаний были в достаточной мере переработаны церковниками в смысле внесения в них религиозного элемента и даже целых эпизодов религиозного содержания. Последние хотя и сочинялись монахами, но, как указывает на это М. Абегян, со временем "сделались достоянием народа"[57]. Проникнув в разные народные повествования, эти религиозные эпизоды странным /на первый взгляд/ образом сосуществовали с подлинными образцами творчества крестьян-простолюдинов. Так, в дошедшем до нас сказании о "Таронской войне", записанном Ованом Мамиконяном /VII в./, на широком фоне повествуемых исторических событий сочетаются и религиозные легенды, связанные с именем св. Карапета, и подлинные образцы традиционного народно-крестьянского фольклора. Особо выделяется сатирическая народно-крестьянская песня-издевка, зло высмеивающая врагов-поработителей[58]. Впрочем, песни подобного склада часто направлялись и против тех из соотечественников, дурные поступки которых заслуживали порицания по представлению народных масс. Эти сатирические народные песни называвшиеся "срич" и привлекли внимание Ст. Сюнеци по своей форме и приемам выражения. Усмотрев в них существенный признак, присущий жанру комедии, Сюнеци пишет, что под комедией подразумевается "исполнение издевательских и высмеивающих речей и сричей о людях с порочными нравами, трусах, лентяях, стяжателях и им подобных, как это обычно о них сочиняют простолюдины", указывая, в этой связи, на возможность использования выработанных народом выразительных средств при

чтении аналогичного содержания речей ("Таким же образом поступай и ты [служитель церкви]") и т.д.[59].

Весьма значительны высказывания Сюнеци о "лирической поэзии", возникшие, как нам кажется, в связи с глубокими переменами, имевшими место к VIII веку в быту аристократии и в искусстве гусанов, обслуживающих феодальную знать. Говоря о VII- VIII веках можно с большей уверенностью сказать, что распространению духовной песни и проникновению религиозного элемента в бытовавшие в народе музыкальные жанры способствовала также феодальная интеллигенция. Больше того, она играла активную роль и в развитии самой церковной музыки. В частности, до нас дошли имена некоторых представителей феодальной интеллигенции, живших в VIII веке и активно содействовавших развитию духовной песни. Известно, например, что Саакадухт - сестра самого Степаноса Сюнеци - будучи одной из знаменитых представительниц музыкального искусства своего времени, сочинила большое количество духовных песен и обучала их исполнению многих обращавшихся к ней "мирян и церковников"[60]. Далее, Ваан Гохтнеци - сын князя Хосрова, владетель Гохтна, поэт и музыкант, как это отмечают литературоведы, сочинявший жизнерадостные гохтанские песни в сопровождении пандирна[61] - около десяти лет скитался по разным пустыням, посвятил себя чтению священных книг и сочинению духовных песен, скрываясь от арабов, совращавших его на вероотступничество. После его убийства арабами /737 г./ сестра его Хосровидухт - одареннейший музыкант - вошла в историю армянской церковной музыки своей известной "Хвалой" /Говк/, спетой на смерть родного брата. В этой "Хвале", прочно укоренившейся в церковном обиходе и дошедшей до нас под названием "Дивлюсь я", Хосровидухт называет светские песни "обманом и суетной иллюзией", противопоставляя им "божественные песнопения", сочиненные ее братом.

Эти факты не могли не отразиться и на искусстве гусанов, обслуживающих феодальную знать. По всей вероятности в VIII веке, названными гусанами были освоены как духовный, так и христианско-нравоучительный музыкальные жанры. Очевидно на этой основе и Степанос Сюнеци полностью отождествляет "лирическую поэзию" с гусанским вокально-инструментальным искусством. В этой связи следует отметить и весьма одобрительный тон

высказываний Сюнеци о гусанском искусстве, которое он характеризует как *"гусанские трели"*. Под этими впервые встречающимися в армянской грамматической литературе словами[62] следует разуметь богато орнаментированную гусанскую музыку, что должно было представлять собой нечто новое для того времени. По всем данным, у Сюнеци речь идет о гусанских концертных тагах[63], обстоятельство, подтверждающее правильность нашего предположения о том, что автор имеет в виду гусанов, близких к кругам аристократической верхушки и феодальной интеллигенции.

Внимание Сюнеци привлекает и другое явление музыкальной практики. Он отмечает "лоскутный" характер структурно-композиционной стороны некоторых, новых для того времени, музыкально-поэтических форм. Очевидно, что под этими формами опять-таки разумеются таги, построенные из различных по настроению и внутренне связанных между собой музыкально-поэтических частей. В чисто музыкальном отношении, понятие о "лоскутности" должно было возникнуть в связи с развивавшейся практикой сочетания в одном произведении мелодий, относящихся к различным гласам.

При всем этом, Сюнеци не забывает и церковную музыку. Он проводит параллель между гусанскими и духовными песнями и считает нужным использовать также выработанные гусанами средства и формы выражения. Вообще говоря, высказывания Сюнеци о "лирической поэзии" наталкивают на мысль о том, что уже с VIII века, сочинялись орнаментированные духовные таги, исполнявшиеся вне церкви, под аккомпанемент кнара, и тем самым близко соприкасавшиеся с гусанскими тагами[64].

Все изложенное о связи гусанского искусства с церковной музыкой опирается на содержательные высказывания Сюнеци о "лирической поэзии", которые сводятся к следующим трем моментам. "Лирическая поэзия", требующая гармонического сочетания вокального, инструментального и поэтического искусства, есть продукт гусанского творчества. Однако гармоничность сочетания должна сохраняться не только при исполнении гусанских песен, но и "божественных". Как гусанские песни, так и "божественные", создаются путем сочетания внутренне связанных между собой музыкально-поэтических частей. Вот его слова: "А лирическую поэзию [воспроизводят] гармонично, то есть гусанские трели. Подобно им

следует плавно развивать [также духовные песни] соответственно их же смыслу. И создаются все [эти] трели путем соединения [как бы] лоскутов. И не только они [трели], но и божественные [песни]". В целом высказывания Сюнеци имеют исключительно важное значение в развитии армянской средневековой музыкально-эстетической мысли. Сюнеци касается по существу некоторых форм, средств и приемов создания и воспроизведения художественного образа. При этом он затрагивает один из кардинальных вопросов армянской средневековой музыкальной культуры, а именно: вопрос о взаимосвязи армянской народной, церковной и гусанской музыки, открыто указывая на возможность и необходимость использования со стороны церкви достижений творческой практики как народных масс, так и музыкантов-профессионалов гусанов. Сюнеци является одним из первых выразителей нового подхода самой армянской церкви к светской музыке, и, как таковой, с одной стороны он завершает эволюцию музыкально-эстетической мысли раннесредневековой Армении, и с другой - во многом предвосхищает идеи ученых-музыкантов эпохи развитого феодализма[66].

Новые, этапного значения суждения, продолжающие магистраль развития армянской научно-обобщающей мысли о музыке появляются начиная с XI века.

Это не означает, однако, что в трудах авторов IX - X веков мы не встречаемся с отдельными, дополняющими рассмотренную выше систему взглядов, высказываниями о музыке. Так, например, вряд ли можно пройти мимо глубокой мысли Григора Нарекаци о том, что музыкальное искусство является показателем нравов, обычаев, традиций, этнопсихологии и вообще степени цивилизованности данного народа. Более того, мы располагаем данными, позволяющими наметить также некую побочную линию эволюции музыкально-эстетических идей, в частности, о возникновении гласов.

Идеи эти наглядно показывают попытки церковных кругов постепенно переосмыслить соответствующие языческие представления и заменить их религиозными. Еще в IV - V веках и армянское духовенство обращало внимание на то место книги пророка Исайи, где читается: "В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном... Вокруг Него стояли серафимы... И взывали они друг к другу и говорили [т.е. пели]: Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф! Вся земля полна славы

Его!"[68]. Известно, что в своем труде "О небесной Иерархии" псевдо-Дионисий Ареопагит, основываясь на приведенных словах Исайи и пытаясь переосмыслить языческие представления о небесном происхождении музыки, развивал мысль, что в частности церковное искусство является подражанием пению серафимов и херувимов[69]. Армяне в VI - VII веках были уже знакомы с названным трудом Ареопагита /и несколько позже, в начале VIII столетия также перевели его на древнеармянский/[70]. А пока, до VII века, в Армении составляются два компилятивных текста посредством различного сочетания рассмотренных выше старинных теоретико-эстетических отрывков и других данных. Один из них - упоминавшаяся уже статья, толкующая упорядочение гласов армянской монодии католикосом V века Сааком Партевом.

Во втором тексте, в эпоху позднего средневековья приписанном Василию Блаженному[72], в связи с пересказами о классификации звуков животного мира, "открытии" гласов и создании "божественных" /духовных/ песнопений, приводятся имена легендарных певцов - музыкантов, как-бы символизирующие различные исторические эпохи и среды развития музыкального искусства /соответственно/: философ и музыкант Степанос, ряд древнегреческих имен и библейский царь Давид.

Последний момент - упоминание духовных песен и царя Давида /а несколько шире - практика обращения к авторитету Библии вообще/, здесь пока еще выполняет своеобразную функцию переходного шага. Начиная же с VII века в трудах богословского характера названная практика приобретает значение основного метода рассуждения. Показательна, с этой точки зрения, известная работа Мовсеса Кертоха "О чинах церкви, толкования", где автор пытается обосновать, если можно так выразиться, библейскую концепцию происхождения гласов армянской церковной музыки[72].

К X столетию исчезает и необходимость особого обоснования этой концепции. Присущие ей установки, превратившись в догмы, просто констатируются. Анания Нарекаци /X в./[73], к примеру, в небольшой статье, посвященной системе армянского восьмигласия, утверждает, что Первый глас остался от Адама, Первый побочный глас спел Моисей, во Втором гласе ангелы возвестили воскресенье Христа, Третий глас остался от Давида, Четвертый - от Ездры и т.д.[74]

Нужно сказать, что в средние века подобные религиозные догмы

бытовали также в Византии[75] и даже в арабо-персидском мире[76]. Несмотря на это, рассматриваемые догмы в Армении не оказали ожидавшегося решительного воздействия на формирование эстетических убеждений широких кругов профессиональных музыкантов. Об этом можно судить и по тому факту, что в эпоху развитого феодализма музыканты, ученые и даже богословы снова возрождают старинное, языческое понимание происхождения гласов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Ереван (Армгиз),1955.
2 См. первую главу нашей диссертационной работы "Музыкальная культура Армении V - VIII веков", Ленинград, 1960 (рук. в библ. им. Ленина), или автореферат диссертаций (Ленинград,1961).
3 См. наши статьи: 1/ Страницы из армянской средневековой музыкальной эстетики (раннее средневековье), "Известия АН Арм. ССР" (общ. науки), 1961, №2 (на арм.яз.). 2/ Страницы из армянской средневековой музыкальной эстетики (период зрелого феодализма), "Эчмиадзин", 1963, №II (на арм. яз.). 3/ Хачатур Эрзрумеци как теоретик средневековой армянской музыки (позднее средневековье), "Известия АН Арм. ССР" (общ. науки), 1966, №II на арм. яз.). 4/ Позднесредневековая музыковедческая компилятивная статья, "Вестник общественных наук АН Арм. ССР", 1968, №3 (на древнеарм.яз.).
4 В соавторстве с С. Аревшатяном.
5 Москва (изд."Музыка"), 1967.
6 Г. Алишан. Старые верования и языческие религии армян. Венеция, 1910, стр. 196, 202-204 (на арм. яз.).
7 Там же, стр. 222-226.
8 См. там же, стр. 224.
9 См. рук-и Матенадарана им. Месропа Маштоца, № 55 (стр. 403а) и № 1931(стр. 96б).
10 Подробнее об этом см. И. Орбели, Киликийская серебряная чаша конца XII в. /в сборн. "Памятники эпохи Руставели", Ленинград, 1938/.
11 Анания Ширакаци, Космография и теория календаря. /изд. А. Абраамяна/, Ереван (Армгиз), 1940, стр. 83-84 (на древнеарм. яз.).
12 Рук. Матенадарана № 3884 (стр. 85а). Под изображением имеются слова: "Созвездие Телец и его звезда, которая называется Лусабер".
13 Рук. Матенадарана № 599 (стр. 45а).

14 Рук. Матенадарана № 7362 стр. 62а-63б).
15 Рук. Матенадарана № 2752 (стр. 7б), № 3276 (стр. 86а) и № 6616 (стр. 39б).
16 Рук. Матенадарана № 2939 (стр. 361б).
17 Мултан - древний индийский город, основанный в IV в. до н. э., ныне в пределах Западного Пакистана.
18 Здесь - звук.
19 Тоны: h'-a'-g'
20 Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии. Н. Тагмизяна), Ереван, /изд. АН Арм. ССР/, 1968, стр. 56.
21 Рук. Матенадарана № 3105, (стр. 379а).
22 Необходимо отметить, что в музыкально-теоретической системе раннехристианской Армении - рассмотрение которой выходит за пределы настоящей работы - тоже встречаются установки, заслуживающие пристального внимания и с точки зрения эстетики. См. наши статьи: 1. Учение о звуке в древней и средневековой Армении "Вестник Матенадарана", 1962, № 6, стр. 135-170 (на арм. яз.). 2. Страница из древнеармянской музыкальной теории /тоны, интервалы, "гармонические пропорции"/, "Вестник Матенадарана, 1960, № 5, стр. 43-76 (на арм. яз.). 3. Учение об остове гармонии в средневековой Армении /V-VI вв./, "Историко-филологический журнал" АН Арм. ССР, 1966, № 1, стр. 75-92 (на арм. яз.).
23 См. С. Аревшатян. Предисловие в кн.: Давид Непобедимый. Определения философии. Сводный критический текст. Пер. с древнеарм. Ереван /изд. АН Арм. ССР/, 1960.
24 См. Я. Манандян, Эллинофильская школа и этапы ее развития (на арм. яз.), Вена, 1928, стр. 21. Греческий оригинал "Определений" издан А. Буссе путем сличения четырех рукописей. См. Davidis Propegomena et in Porfirii isagogen Commentarium, ed Adolfus Busse, Berolini, 1904.
25. См. В. Чалоян. Философия Давида Непобедимого, Ереван /изд. АН Арм. ССР/, 1946, стр. 96-97.
26 Там же, стр. 101-189.
27 Подробнее об этом см.: А. Адамян, ук. соч., стр. 24-40.
28 Давид Непобедимый, Определения философии, цит. изд., стр. 105. Попутно отметим, что ниже в некоторых случаях мы сочтем нужным внести кое-какие коррективы в перевод, помогающие уточнить смысл музыкального термина или явления.
29 Там же, стр. 103 и 111.
30 В. Чалоян, ук. соч., стр. 124.
31 Определения философии, цит. изд., стр. 133.
32 Там же, стр.127 и 131.
33 Там же, стр.135.
34 Там же. В пояснение к вышесказанному следует сделать одно замечание касательно древнеармянского слова мырмундж. Как мы видели, Анахт под мырмунджем понимает народные и гусанские песни в целом, кроме

песен-заплачек (вохбов). Это явствует, во-первых, из приведенного выше контекста, доказательством тому же служат характерные комментарии самих средневековых армянских авторов при толковании интересующего нас отрывка "Определений философии" (см. например, рук. Матенадарана № 55, стр. 403б; или же № 6906, стр. 249б, где анонимный толкователь желая дополнить слова Анахта и назвать третий род песнетворчества, вслед за вохбами и мырмунджами упоминает духовные песни). Очевидно, что двумя "родовыми" понятиями *вохб* и *мырмундж*, охватывалось все светское искусство. Фавстос Бузанд (V в.) упоминает даже *глас* вохбов и *гласы* (!) мырмунджей, когда он рассказывает оплакивание князя Гнела (IV в.), мужа Парандзем, убитого Тиритом. По словам историка армянские плакальщицы симпровизировали по этому поводу целое эпическое произведение, содержащее не только песни-заплачки, но и другие эпизоды, воспевающие деяния покойника, его любовь к Парандзем, а также изображающие события, вызванные страстью Тирита и пр. Читая это место, не испытываем сомнения относительно того, что песни-заплачки пелись в гласе вохбов, остальные же песни - в различных гласах мырмунджей (Фавстос Бузанд, История армянского народа, Тифлис, 1912, стр.188, на древнеарм.). По всем данным, в раннехристианской Армении ученые различали две наиболее общие формы народного и гусанского (короче - светского) песнотворчества - вохбы и мырмунджи, придав, таким образом, последнему слову особую ёмкость.

35 См. нашу статью: Давид Непобедимый и армянская музыка, "Советская музыка", 1968, № 8, стр. 126-132.

36 Dionysii Thracis, Ars Grammatica. Additamentum Armeniacum. См.: Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915 (тип. имп. АН), 1915, стр. 57.

37 Нетерпимость духовенства по отношению к языческим погребальным обрядам и к песням-заплачкам отражена в ранних канонах армянской церкви. См.: Армянская книга канонов, I. Предисловие, научно-критический текст и примечания В. Акопяна, Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1964, стр. 247, 385, 443, (на древнеарм. яз.).

38 Давид Кераканн, Толкование грамматики. См.: "Вестник Матенадарана", Ереван, 1956, № 3, стр. 244 (на древнеарм. яз.). Необходимо отметить, что под "разумным" или "теоретическим" искусством Кераканн подразумевает собственно искусство и науку, а под "практическим" - ремесло.

39 См. А. Адамян, указ. соч., стр. 61-63.

40 *Τεχνη Διογυσιου Γραμματικου* , См.: Н. Адонц, ук. соч. стр. 42.

41 Давид Кераканн, Толкование грамматики, ук. изд., стр. 245.

42 Ср., А. Адамян, ук. соч., стр. 74-75.

43 Давид Кераканн, Толкование грамматики, ук. изд., стр. 244.

44 А. Адамян, ук. соч., стр. 76-77.

45 Давид Кераканн, Толкование грамматики, ук. изд., стр. 245.

46 См., например, Фавстос Бузанд, ук. соч.,стр. 74, где историк с чувством

отвращения рассказывает о сыновьях армянского католикоса Усика - Папе и Атанагинесе, разгульничавших с гусанами и вардзаками /вардзаки - гусаны-женщины/.

47 Давид Керакан, Толкование грамматики, ук. изд. стр. 248.

48 Там же, стр. 249.

49 А. Айтынян, Грамматика нового армянского языка (на арм. яз.), Венеция, 1866, стр. 412.

50 Давид Керакан, Толкование грамматики, ук. изд., стр. 249.

51 Там же.

52 Пока еще не ясен и вопрос об официальном отношении армянской церкви к музыкальным инструментам в эпоху раннего средневековья. Известно, что первые деятели вселенской церкви проявляли отрицательное отношение к музыкальным инструментам, как к атрибуту языческих храмов. "Когда христианство проникло в Армению, в других церквах /греческих и т.д. - Н.Т./ музыкальные инструменты уже не звучали; потому и думают, что у нас /в армянской церкви/ тоже не употреблялись они" пишет В. Ацуни, считая однако, что нет никаких доказательств, подтверждающих это мнение, хотя трудно доказать и обратное./В. Ацуни, - Песнопения арм. церкви, Базмавеп, 1897, № 9, 432-37, на арм. яз./.

53 Армянская книга канонов, издал А. Хылтджян (на древнеарм. яз.), Тифлис, 1913, стр. 128 (пер. С. Аревшатяна, см. Каноны Четвертого Двинского собора, /"Вестник Матенадарана", № 6, (1962), стр. 454/.

54 "Слово о безбожных дьявольских театрах". В книге:"Речи армянского католикоса Ована Мандакуни", Венеция, 1860, стр. 131-137 (на древнеарм. яз.). См. также статью К. Тер-Мыкыртчяна: Ован Мандакуни и Ован Майрагомеци /"Шохакат", Вагаршапат, 1913, стр. 84, на арм. яз./, где автор показывает, что большинство речей, опубликованных под именем католикоса V века Ована Мандакуни, на самом деле принадлежат перу Ована Майрагомеци.

55 История Агван Моисея Каганкатваци /русск. пер. К. Патканяна/, СПб, 1861, стр. 182.

56 Степанос Сюнеци, Толкование грамматики (на древнеарм. яз.), публикация Н. Адонца, /см. его Дионисий Фракийский и армянские толкователи, стр. 193/.

57 М. Абегян, История древнеармянской литературы, т.1, Ереван (изд. АН Арм. ССР), 1948, стр. 360 (на арм. яз.).

58 Ован Мамиконян, История Тарона (издал А. Абраамян), Ереван, 1941, стр. 247 (на древнеарм. яз.).

59 Ст. Сюнеци, Толкование грамматики, ук. изд., стр. 193. Сюнеци слово срич употребляет, как видно из приведенного суждения, в значении народной сатирической песни. Ряд армянских средневековых авторов употребляют также слова *аринч* и *шер* в смысле народных песен. Эти слова привлекли внимание некоторых арменоведов. К. Костанянц считает, что есть различие между словами *аринч* и *сринч*. По его мнению

аринч - это песня аллегорического содержания. Значение слова сринч Костанянц связывает с песнями-плясками, содержащими моменты воодушевленных восклицаний. Он сообщает и об одной музыкальной игрушке, называемой *сырынчан* /см.: Письма Григора Магистроса, Александрополь, 1910, пояснительный текст на стр. 328-330, на арм. яз.). Для Г. Алишана аринч и шер небольшие народные песни, сочиненные по различным жизненным поводам /см. его Отечественные записки, т.2, Венеция, 1921, стр. 103 и 109, (на арм. яз.) Суммируя эти данные можно прийти к выводу, что срич, сринч, шер и аринч - это вообще небольшие народные песни и в особенности такие, в коих порицаются или восхваляются отрицательные или положительные, по представлению народных масс, исторические личности, явления и т.д.

60 Г. Алишан, Отечественные записки, т.I, Венеция, 1920, стр. 262-263, (на арм. яз.). Как полагает Алишан, часть сочиненных Саакадухт духовных песен впоследствии вошла и в "Манрусумы" - сборники мелизматических песнопений /там же/.

61 К. Тер-Саакян, Два новых отрывка гохтанского искусства 1903 № 9, стр. 406-408 (на арм. яз.).

62 См. Н. Адонц, ук. соч., стр. 298 (Stepani verba ab anterioribus aliena).

63 Г. Джаукян отмечает это как нечто само собой разумеющееся /см. его Грамматические и орфографические труды в древней и средневековой Армении, Ереван, изд. Ер. Университета, 1954, стр. 185, (на арм. яз.).

64 Следующие соотносимые друг с другом факты, касающиеся истории армянской средневековой музыки, могут пролить некоторый свет на данный вопрос. Одному из современников Сюнеци, Ов. Имастасеру Одзнеци принадлежит многозначительное высказывание, затрагивающее вопрос об отношении армянской церкви к музыкальным инструментам. Говоря о церковных песнопениях и их исполнителях, Ов. Имастасер пишет: "Ревнители науки должны владеть искусством игры на кнаре" /см. Труды Ов. Имастасера Одзнеци, Венеция, 1953, стр. 31, (на древнеарм. яз.)/. Айтынян же при перечислении форм, охватываемых "лирической поэзией" в древности, указывает и на армянские духовные таги и мегеди (см. его Грамматика нового армянского языка, ук. изд., стр. 412). Эти факты дают основание предположить, что духовные песни, таги, исполнялись под кнар не только в среде феодальной интеллигенции, но и в быту монахов. Далее, если принять во внимание, что как у Степаноса Сюнеци, так и у Ов. Имастасера Одзнеци упоминается новая для того времени музыкально-поэтическая форма "мегеди", и что Г. Алишан духовные песни, сочиненные Саакадухт, называет "изящными мегеди", то можно утверждать, что характерные для "гусанских трелей" черты пышной орнаментированности с VIII века проникали и в церковную музыку (см. Труды Ов. Имастасера Одзнеци, ук. изд., стр. 125; Степанос Сюнеци, Толкование церковной службы, на древнеарм. яз., Эчмиадзин, 1917, стр. 64; Г. Алишан, Отечественные записки, ук. том, стр. 291). Последнее обстоятельство, а также факт "лоскутности" структурно-композиционной

стороны песен, как об этом пишет Ст. Сюнеци, подтверждается и данными музыкального анализа упомянутой "Хвалы" (или Вохба) Хосровидухт (см. ниже).

65 Ст. Сюнеци, Толкование грамматики, ук. изд., стр.193.

66 На самом деле, идеи Сюнеци занимают некое среднее положение между эстетическими установками церкви, выдвинутыми Д. Кераканом в период раннего средневековья, и Ов. Ерзынкаци, в эпоху развитого феодализма. Логика же развития музыкально-эстетических установок церкви от Д. Керакана до Ов. Ерзнкаци включительно, заключается в том, что принцип тройного деления искусства на добродетельное, злое и среднее, фактически отрицавший все светское в искусстве, подвергается существенному изменению в пользу светской музыки. Прямо не опровергая тройное деление искусства, ученые XII-XIII веков, и в первую очередь Ов. Ерзнкаци, в то же время не относят музыку гусанов, обслуживающих феодальную знать, к категориям злой либо средней. Они признают право названной музыки на существование и весьма тепло отзываются о нем, определяя ее как "человеческое искусство", в отличие от "божественного".

67 См. нашу статью: Комитас и таги Григора Нарекаци, "Вестник Ереванского университета", 1969, № 3, стр. 41 (на арм. яз.).

68 Исайя, 6, 1-3.

69 См. J. P. Migne, Patrologiae (cursus completus), Patrologiae Graecae, tomus 3, Sancti Dionisii Areopagite, De Coelest: Hierarchia, стр. 211.

70 Притом переводчиком был не кто иной, как Степанос Сюнеци. См. в рук. Матенадарана № 49.

71 См. рук. Матенадарана № 1903, стр. 274б-275б /"Василий Блаженный о гласах, о том откуда они или кем найдены..."/. Мы не сомневаемся в том, что содержание тех или иных отрывков, использованных в рассматриваемом тексте могли быть знакомы Василию Блаженному, или же, что некоторые из них могли быть даже приведены им в своих работах, в качестве отдельных высказываний. Но здесь мы говорим о втором тексте как о самостоятельной единице, которая не встречается в изданных трудах Блаженного под заглавием типа, скажем, *περι ηχουξ* или чем-либо в этом роде. См. Migne, Patrologiae Graecae, tom. 29-32 (S.P.N. Basilii Caesareae Cappadocia Archiepiscopi, Opera omnia quae exstant), а также: Василий Великий, Творения иже во святых отца нашего... /в 7-и томах, Москва, 1891-1892/.

72 См. журн. "Анаит", Париж, 1935, № 1-2, стр. 30-34 (на древнеарм. яз.).

73 См. нашу работу: Критический обзор истории древней и средневековой армянской музыки /II/, "Вестник общественных наук" АН Арм. ССР 1971, № 1 (на арм. яз.).

74 Рук. Матенадарана № 6031,стр. 183а,184б /"Анания вардапет о знании гласов"/.

75 См. M. Villoteau, Description de l'Egypte, t. 14eme, Paris, 1826, стр. 437 /где автор цитирует отрывки из одной византийской средневековой

музыкальной рукописи типа *παπαδικη*, по которым четыре гласа создал Давид, а четыре остальных - сын его царь Соломон/.

76 См. А. Семенов, Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, сокращенное изложение персидского /таджикского/ текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946, стр. 8 /где автор трактата, говоря о происхождении восточных гласов, называемых макамами, пишет: "Макам Раст остался от Адама... Ушак - от праотца Ноя... Нава - от Давида... Хиджаз - от Соломона" и т.п./.

Я. И. ХАЧИКЯН

РАЗДУМЬЯ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИНТЕРПОЛЯЦИЯХ В РАБОТАХ М. НАЛБАНДЯНА

Статья эта представляет попытку по-новому осветить имеющийся в работах М. Налбандяна эстетический материал, исходя из положений, выдвинутых в нашей статье "К вопросу об эстетических взглядах Микаэла Налбандяна. Опыт критико-методологического анализа"/в кн. «Հայ իմաստասիրությունը հոգևոր մշակույթի համակարգում» պրակ 3, Ե., 1998, «Նոյյան տապան»/. Мы отходим от устоявшихся стереотипов преувеличенной, а потому и неточной, оценки места эстетики в творчестве М. Налбандяна и соответственно его роли в истории эстетической мысли в Армении и стремимся к более уравновешенному, адекватному освещению вопроса без эпитетов типа "эстетика /или эстетическая система/ Налбандяна", "основоположник материалистической эстетики в Армении" и т.п.

* * *

Одну из сторон мировоззрения Микаэла Налбандяна составляют его эстетические суждения. Эта сторона работ армянского мыслителя не прошла мимо внимания исследователей его творчества и они попытались со всей добросовестностью, хотя и в разной мере и форме, рассмотреть его эстетические взгляды, посвятив этому монографии, статьи или же в крайнем случае, наряду с другими вопросами, попутно осветить и эстетические проблемы.

Можно насчитать около десяти трудов М. Налбандяна, в которых встречается обращение к эстетической проблематике. Однако, надо сразу же сказать, что эстетика выступала у него не сама по себе, а в служебной роли, в роли аргумента при рассмотрении других вопросов, главным образом общественно-политических и культурологических /например, вопросов языка/. А так как доминантой всей жизни и деятельности М. Налбандяна была борьба за национальное и социальное освобождение армянского народа, то неудивительно, что политический деятель и публицист брали в нем верх над эстетиком. Это обстоятельство ни в коей мере не лишает значимости его эстетические высказывания и как таковые они входят в фонд эстетической мысли армянского народа и заслуживают внимания исследователя истории армянской эстетики: не забудем при этом,

что эстетика своим бытием обязана не только самой себе, но и уровню изученности своей истории.

Если попытаться перечислить эстетические фрагменты и высказывания Налбандяна, то получится довольно большой список. Однако, даже в рамках служебно-вспомогательной функции эстетического материала в трудах Налбандяна, эти фрагменты неравнозначны не только и не просто по своей эстетической сущности, но и по уровню и степени внимания к ним самого автора, по своей, так сказать, разработанности: от однократного упоминания до более или менее подробного рассмотрения. Кроме того, часто /если не всегда/ упоминание различных эстетических вопросов дается у него в едином контексте с другими вопросами, нерасчлененно. Так что раздельно говорить о всех эстетических упоминаниях невозможно без неизбежных повторений и по крайней мере без повторного приведения той или иной части /абзаца, фразы/ из работ Налбандяна. Приходится выбирать: или излагать все упоминаемые эстетические вопросы, без учета их значимости в работах Налбандяна и быть вынужденным в довольно аморфном изложении многократно повторяться, или сосредоточить внимание на более важных для самого Налбандяна и сравнительно подробно рассмотренных им вопросах, пожертвовав второстепенными, то есть теми, на которых не очень концентрирует внимание автор. Мы предпочли второй путь.

В работах Налбандяна около десяти раз встречается в разных аспектах, но примерно в одном и том же значении, понятие "зеркало" для характеристики литературы и искусства. Формула — "искусство — зеркало жизни" относится к числу традиционных, издавна известных и широко используемых деятелями разных стран определений, и обращение к ней Налбандяна находится в русле этой доброй старой традиции. Кстати, оно нередко фигурирует и у других армянских авторов. Упомянутая формула однозначно свидетельствует об определенных эстетико-мировоззренческих позициях автора, рассматривающей литературу и искусство как отражение действительности. Именно таково понимание Налбандяном вопроса о соотношении искусства и действительности /природы, жизни/ и поэтому выражение "искусство — зеркало" многократно обыгрывается им. Иногда, для подчеркивания своего взгляда, он к основному определению прибавляет эпитеты: волшебное зеркало, Аполлоново зеркало.

Можно при желании толковать эту позицию как проявление

материализма в эстетике /что и делает большинство, если не все, исследователи эстетических взглядов Налбандяна/, тем более, что материалисты действительно стоят на такой точке зрения. Однако предпочтительнее не заострять на этом внимание, поскольку подобный подход присущ и очень многим эстетикам, следующим в философии в фарватере идеализма, в силу чего четким водоразделом между материализмом и идеализмом он служить не может. В данном случае важно то, что Налбандян весьма последовательно отстаивает отражательную природу литературы и искусства, что ценно само по себе и заслуживает положительного отношения. Небезынтересно в этой связи несколько более подробно остановиться на некоторых случаях использования Налбандяном рассматриваемой формулы, что прольет дополнительный свет на характер использования им эстетического материала.

Одно из первых упоминаний этого определения мы встречаем в его известной "Речи об армянской словесности"/1855 г./. Стремясь разъяснить своим оппонентам превалирование в армянской литературе мотивов печали, отчаяния и т.д. он пишет: "это по праву, ибо художественное творчество-зеркало, в котором отражаются тропы народной жизни"[1]. А жизнь армянского народа была полна трагических событий. Поэтому наши поэты, продолжает он, не заслужили осуждения" за то, что оставили нам произведения, являющиеся печальным памятником нашей гибели..."[2]. В подобном же аспекте использует Налбандян рассматриваемое определение и в полемике с представителями венской школы /мхитаристов/. Он отвергает как чуждую народу ту литературу, "которая не отражает, как в зеркале, жизнь народа..."[3].

Верным образцом народности литературы Налбандян считает "Раны Армении" Х. Абовяна. Его восхищение этим романом столь велико, что наряду с другими хвалебными эпитетами, он в одном лишь абзаце трижды сравнивает его с зеркалом и даже к основному определению прибавляет слова: "волшебное зеркало", "Аполлоново зеркало"[4].

Да, литература есть зеркало жизни, и если это зеркало добросовестно отражает уродства и безобразия жизни, то виновато не оно в этих уродствах. Здесь Налбандян, опираясь по существу на известную народную поговорку "Неча на зеркало пенять, коли рожа крива", дает отповедь своим оппонентам[5].

Еще раз Налбандян обыгрывает созвучное его взглядам определение при анализе романа П. Прошяна "Сос и Вардитер". Оценивая его столь же высоко /"верное зеркало"/, как и роман Х. Абовяна, он далее переносит внимание читателя на предлагаемую им критику произведения П. Прошяна, характеризуя ее тоже /критику/ как зеркало по отношению к роману, которая должна "выполнить своего рода двойное преломление лучей". Итак, литература — зеркало жизни, критика же — сопоставительное зеркало литературы и жизни, совершающее это "двойное преломление лучей"[6].

Приведенные места из произведений Налбандяна красноречиво свидетельствуют о его стойкой приверженности отражательной природе литературы и искусства, о чем он также неоднократно говорит, прямо используя термин "отражение". В прямой связи с этим находится вопрос о предмете отражения литературы и искусства, который, как правило рассматривается Налбандяном вкупе с ним. В рамках общегносеологического осмысления вопроса предмет литературы и искусства для Налбандяна — действительность как таковая, однако, исходя из своих социально-политических задач, как главенствующих и приоритетных, и общего демократического подхода к решению всех задач общественной жизни, вопрос о предмете литературы и искусства сводится им к жизни народа. Поэтому понятия действительность, жизнь и даже природа означают у него, как правило, одно и то же: материальная и духовная жизнь народа в различных своих проявлениях и ракурсах, которая и является предметом и источником литературы и искусства, художественного творчества. Иначе говоря, даже в таком, казалось бы конкретизированном понимании предмета художественного творчества, он выступает довольно широким, емким, охватывающим все стороны и проявления жизни народа: его история, душа, взгляды, социальная жизнь, семейные отношения и т.д.

Одним из аспектов вопроса о предмете литературы и искусства является вопрос соотношения литературы и истории, который затрагивается Налбандяном и который не обошел вниманием почти ни один исследователь его творчества. Как известно, постановка этого вопроса восходит к "Поэтике" Аристотеля, в которой древнегреческий мыслитель впервые попытался дать сравнительную характеристику литературе /поэзии/ и истории в плане их отношения к предмету отражения. В дальнейшем к этому вопросу вслед за ним

обращалось много мыслителей, в том числе и в XIX в. в России. Так что в период деятельности Налбандяна вопрос этот был на устах у многих. Однако уверенно утверждать /как это делают некоторые исследователи эстетических взглядов Налбандяна/, что армянский мыслитель отталкивался непосредственно от Аристотеля, затруднительно: во-первых, в отличие от ряда других случаев, когда он при рассмотрении какого-либо вопроса непосредственно упоминал древнегреческого философа, в данном случае подобных ссылок нет; во-вторых, сопоставление Аристотелем и Налбандяном литературы и истории проводятся, как увидим ниже, в разных срезах и не обнаруживают внутреннего тождества. Не утверждая и не отрицая прямое использование Налбандяном "Поэтики" Аристотеля, можно, по крайней мере, полагать, что древнегреческий эстетический трактат мог быть известен ему и через работы других авторов /иностранных и русских/, в частности, из статьи Н.Чернышевского "О поэзии. Сочинение Аристотеля", опубликованной в 1854 г., то-есть за год до его первого обращения к упомянутой теме. Во всяком случае связь Налбандяна с Аристотелем заключается в самом факте проведения параллелей между литературой и историей, независимо от характера решения проблемы, тем более, что в истории эстетики другие авторы также слепо не копировали Аристотеля.

По Аристотелю, при всей возможной историчности своего содержания, литература /и искусство/, видимо, включая и исторический жанр, конечно же, не дублируют историю, не являются ее дубликатом, ее художественным двойником и различие между ними связано отнюдь не с одной лишь формой. "... Историк и поэт различаются не тем, - пишет он, - что один пишет стихами, а другой прозою /ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей: в стихах ли, в прозе ли/..."[7]. Обращаясь к современности, Н.Чернышевский отмечает, что история только в это время приняла форму науки и перечисляет ряд признаков, характеризующих ее научность: "У новейших великих историков всегда господствует строгое единство; у них не найдется ненужных мелочей, приводятся факты и черты, только "имеющие общее значение", которого требует Аристотель, то есть только необходимые для характеристики века и людей[8].

Рассмотрим теперь налбандяновское понимание соотношения литературы и истории. Первое обращение к этой проблеме

встречается в его "Речи об армянской словесности", "... Источником художественного творчества - пишет он - является политическая жизнь народа..." и далее весьма знаменательная концовка фразы: "следовательно и история его"[9]. У Налбандяна не противопоставление литературы и истории по определенным параметрам, а их увязывание: история /или политическая жизнь народа/ источник, а значит и предмет литературы. Далее идут два важных уточнения, раскрывающих детерминированность литературы историей: 1) "Дух, которым живет народ, одухотворяет историю", 2) "а последняя /то есть история - Я.Х./ - художественное творчество. "Вывод напрашивается сам собой и приводится на основе этих суждений Налбандяном: "Следовательно, каков народ /дух, которым он живет - Я.Х./, такова и /одухотворенная этим народным духом - Я.Х./ его история, а какова история народа, таково и художественное творчество его"[10]. Совершенно очевидно, что Налбандян, говоря об истории, имеет в данном случае в виду реальный процесс жизни народа, между тем как Аристотель в "Поэтике" под историей понимает знание об историческом процессе. Так что здесь Аристотель и Налбандян опираются на различные значения понятия "история" и проводить между двумя авторами параллели по вопросу соотношения литературы и истории по крайней мере некорректно. Однако уже в работе "Вопрошение мертвых" Налбандяном вводится известная нюансировка в рассмотрение названного вопроса. Начав с более развернутого повторения своего определения из "Речи об армянской словесности"[11], Налбандян совершает серьезный поворот в сторону несколько иного преподнесения проблемы. Обратим внимание прежде всего на то, что в отличие от первого абзаца /приведенного в сноске/, где история предстает как реальный жизненный процесс, являющийся источником художественной литературы, дальнейшие суждения Налбандяна идут уже в русле сопоставления истории как области знания и литературы.

Налбандян берет под сомнение взгляд неопытного глаза, которому спервоначалу может показаться, что литература в отличие от истории "лишена реальной подлинности". И с целью доказать тезис, что "литература так же верна жизни, как и история", он сопоставляет их типологические различия. "История передает нам целый ряд событий, которые совершались как результат жизненной потребности народов, как результат формирования этих народов на

политической арене. История анализирует естественные и логические причины этих событий, и тут нет места фантазии. Подлинность одного события она подтверждает свидетельством других примыкающих или второстепенных деталей"[12]. Таким образом задача истории - говорить обо всем действительно случившемся, история не имеет права ни на шаг отступить от фактической правды, являясь ее своеобразным заложником и хранителем. Эту обращенность истории к реальной фактической стороне жизни Налбандян даже педалирует: "...История имеет дело с доподлинно совершившимися событиями или жизнью людей, участвовавших в этих событиях... Да, арена истории - это только реальный мир..."[13]. Что же касается литературы, то она не может довольствоваться этим. И Налбандян, по существу проводя водораздел между предметами отражения истории и литературы, пишет: литература "от реального возвышается к иному, несравненно более широкому миру -некоему нематериальному или духовному миру"[14]. И еще одна особенность художественной, литературы, которая в отличие от истории "пользуется неограниченной свободой и не обязана подчиняться требованиям топографическим, хронологическим или механическим, необходимым для совершения этих событий"[15]. Отсюда важная роль фантазии в художественном творчестве, на что не раз указывал армянский деятель.

Интересно отметить, что строгое разграничение предмета истории и литературы не означает их изолированность друг от друга. Литературе отнюдь не чужды "тропы народной жизни", "национальная история, жизнь народа", без них не может быть создано художественное произведение, это ее постоянный источник. Но и история, в свою очередь, не безучастна к духовной жизни народа. Но это взаимодействие и взаимопроникновение осуществляются на базе верности своему предмету отражения и своеобразию. Так, история "описывает те явления духовной жизни народа, которые материализовались, проявились в реальном мире в том или ином виде"[16]. Литература же "воплощает, делает зримыми и ощутимыми для нас те явления духовной жизни народа, которые, не материализовавшись, остались в понятиях народа лишь как идеи, неизгладимые, оставлявшие определенный отпечаток на характере нации"[17]. Переведя мысли Налбандяна на язык современной терминологии, можно сказать, что история и литература отражают две различные /хотя и

нерасторжимо связанные/ стороны национального бытия: история-материальную, литература-духовную.

Итак, в толковании Налбандяна история и литература выступают не как дублирующие друг друга области, а как взаимодополняющие и, следовательно, взаимонезаменимые формы познания, имеющие свои специфические служебные функции. И как бы подытоживая сравнительный анализ истории и литературы, исходя из их предмета отражения, он пишет: "Литература восполняет наши понятия о миросозерцании или духовной жизни народа, дает то, что непосильно истории"[18]. Сходная мысль высказывается им и в третьем по счету обращении к проблеме "история-литература" в "Критике Сос и Вардитер". "В оригинальной национальной литературе, то есть в ее художественных произведениях, отражается дух, быт и нравы народа и столько тонких и глубоких явлений, что история для изображения их немощна и нуждается в помощи поэзии"[19]. Таким образом в литературе, в отличие от истории, выражаются особенности национального облика народов, их специфика, которые не выражают и не могут выразить другие области духовной деятельности людей. Как видим, в рассмотрении этого аспекта проблемы "история-литература" Налбандян также мало в чем сближается с Аристотелем. Лишь в завершающем штрихе этого сопоставительного анализа Налбандян перекликается с древнегреческим мыслителем и то, как увидим, своеобразно. Речь идет о различении действительно случившегося /область истории/ и того, что могло бы случиться". Допустим, что литература, - пишет Налбандян, - рассказывая о каком-либо событии или человеке, не соблюдает порядка этих событий, вводит различные произвольные и вымышленные обстоятельства, описывает иногда сверхъестественные явления и сцены и т.д. Но вопрос не в том, совершались или не совершались эти события, а в том, могли ли они совершиться или нет?"[20] Здесь дает знать о себе явная близость /но не тождество/ постановки вопроса между двумя авторами. Однако, если Аристотель решает проблему в плане общефилософских категорий возможности и необходимости, то армянский мыслитель связывает ее опять-таки с духовной стороной национального бытия народа. Поэтому для него задача состоит в том: "Согласуются ли те /даже - Я.Х./ сверхъестественные явления, которых не было, нет и не будет, с понятиями народа, заложены ли глубоко семена этих фантастических идей в мозгу и сердце народа - вот в чем вопрос"[21]. Так,

почти по-гамлетовски, подводит итог своему анализу Налбандян.

Другим вопросом, к которому он проявил заинтересованное внимание была центральная проблема эстетики - проблема прекрасного, суждения о которой он изложил во введении к "Грамматике армянского языка", написанной в 1863 г. в Петропавловской крепости и увидевшей свет лишь в 1900г. Поводом обращения к проблеме прекрасного послужила опять-таки не эстетика, а та полемика, которую он вел со сторонниками грабара относительно судеб армянского языка.

Как известно, апологеты грабара, считали его более совершенным в сравнении с новоармянским языком-ашхарабаром и поэтому настаивали на его сохранении как языка общеупотребительного и, в частности, как языка литературы. Красота грабара, по их мнению, давала ему право на такое положение. Страстный борец за ашхарабар, Налбандян внес /наряду со многими единомышленниками/ определенный вклад в решение этой проблемы. Последовательно опровергая упомянутый выше довод грабаристов, он в этой связи, помимо других использованных им контраргументов, обращается к проблеме прекрасного. Не вдаваясь в суть лингвистических рассуждений Налбандяна, /что выходит за рамки задач данной работы/[22], рассмотрим, как была истолкована по существу привлекаемая им эстетическая проблема.

Прекрасное /красота/ по Налбандяну - есть признак, присущий как произведениям искусства, так и предметному окружению человека. Однако,в мире, утверждает он, "нет ни абсолютного прекрасного, ни абсолютной красоты, все зависит от того, как смотришь на предмет. Все зависит от мерила"[23].

А таким мерилом прекрасного он считает "близость к природе, уподобление ей"[24]. Надо полагать, что в данном случае Налбандян имеет в виду также традиционное учение о мимесисе, подражании природе. Отказываясь от понятия абсолютной красоты и признавая ее относительность и изменчивость, /что содержит в себе бесспорное зерно истины/, Налбандян подразделяет ее /красоту/ на относительно устойчивую и изменчивую. Первая, соотносясь с природой, претерпевает изменения в связи с ее изменением, как мерилом прекрасного. В этом соотношении решающее значение принадлежит природе: ее изменение определяет изменение содержания прекрасного.

Подобное, как он говорит, относительно прекрасное отличается не только от абсолютного прекрасного, но "и от того прекрасного, которое не имеет ничего общего с природой, но зависит только от вкуса, привычек и понимания и, следовательно, ежедневно подвергается изменениям"[25]. Таким образом, в измеряемом природой прекрасном решающее значение имеет объект, в то время, как красота, определяемая вкусом, неустойчива и изменяется вместе с изменением взглядов людей[26].

В изложенных выше суждениях Налбандяна обращает на себя внимание одно обстоятельство: функциональная роль вкуса оказывается связанной только с понятием изменчивого прекрасного, что едва ли правильно. Кроме того, и выработавшиеся привычки, и определенное понимание, а, следовательно, и соотвествующий взгляд едва ли чужды относительно устойчивой красоте, как главной в подразделении Налбандяна и положительно оцениваемой им.

Известная нечеткость дает знать о себе и при оценке материальных и духовных потребностей, искусства и материальных вещей в связи с понятием прекрасного. Так, справедливо отмечая, что "глядя на красивую картину или статую, мы испытываем духовное наслаждение, утоляем голодную жажду по прекрасному", он совершенно неожиданно завершает эту фразу словами: "но не голод материальных потребностей"[27]. Нельзя не согласиться с Налбандяном, что "материальные потребности первичны, ибо нет жизни, если не удовлетворены эти потребности", но, видимо, ошибочно, если не сказать неуместно, бросать упрек искусству в том, что оно не удовлетворяет этих потребностей, ведь оно и не обязано этого делать. Тем самым происходит смешивание утилитарного и эстетического и невольное принижение искусства, не способного выполнять не свойственную ему задачу: удовлетворять материальные потребности.

Однако, за пределами указанного вопроса подобное невольное противопоставление прекрасного и полезного не приводит ни к отрицанию им самобытности искусства, ни к принижению его функций и прежде всего функций познавательных и воспитательных. Более того он выступал активным борцом за создание новой армянской литературы и театра, ратовал за сближение искусства с жизнью. В речи "Константинопольский армянский национальный театр" (1861г.) он, исходя из своих просветительско-демократических принципов, характеризует театр как "публичное

аполлоново зеркало" и дает следующую оценку его общественной роли. Высоко ставя познавательное значение театральной сцены и считая ее не ниже научной кафедры, он говорит, что она - "тот стул, на который садится философия и, воплощая слово в живых, действенных идеях и примерах, избавляет общество от труда воспринимать их только воображением".

Далее, рассматривая театр, как новую своеобразную школу, "в которой обучаются люди всех возрастов", он заявляет: "Нет человека, который не извлек бы пользы из тех примеров, которые как результат опыта человеческой жизни он видит на театральной сцене". В частности, театр "рассматривает тончайшие стороны семейной жизни и обнажает фальшь, ставит ее перед судом общества".

Особо отмечает Налбандян морально-воспитательную роль театральной сцены, как грозного морального суда, "где добродетель и преступление получают беспристрастное и заслуженное воздаяние". Тем самым театр "не только облагораживает идеи общества, но и показывает величие добродетели, низость порока, поощряя первую и предостерегая от второго".

Налбандян не обходит вниманием такую особенность театра, как исключительную возможность мощного эмоционального воздействия на души зрителей и способность вызывать широкую гамму человеческих чувств. "Человеческий разум, - говорит он,- предоставил только театральной сцене ту великую волшебную силу, которая в одно мгновение вызывает в сердцах всех зрителей радость, печаль, удивление, восхищение, боль и сострадание. Словом, сцена властвует над всеми душевными способностями человека"[28].

Наконец, театр, по Налбандяну, "учит красивой армянской речи, шлифует язык, незаметно внедряет в народ возвышенный стиль и изысканные обороты"[29]. Сходные задачи, в частности, в плане вскрытия и бичевания недостатков и пороков жизни нации Налбандян ставил и перед литературой[30], что соотвествовало его общедемократическому требованию[31]. В русле этих требований находилась и его борьба за народность литературы и искусства, о чем выше уже не раз говорилось в иной связи. Здесь хотелось бы дополнительно отметить, что народность им трактуется многогранно, охватывая довольно широкий круг аспектов: жизнь простого народа, как предмет отражения, понятный народу живой разговорный язык, как

язык литературы, тесная связь литературы и народа, как условие и залог действенности литературы. Словом: нужно "изображение жизни народа перед самим народом"[32]. "Автор без народа и народ без автора - говорил он в *"Речи об армянской словесности"* - бессильны сделать что-либо, объединившись же душой и волей, они могут многое сделать для просвещения соотечественников"[33].

К сожалению, в работах Налбандяна встречается мало суждений о специфике литературы и искусства. Только в "Критике "Сос и Вардитер" он в связи с произведением Тер-Ованесяна "Тер-Саркис" затрагивает вопрос принципа изображения жизни в литературе, подчеркивая важное значение образного преподнесения материала и критикуя авторское вмешательство в прямой форме в художественное повествование. "Автор, - пишет Налбандян, - который не сам говорит, а заставляет героев действовать и говорить, показывает их нам образно, после чего автора слушать нет необходимости. Писатель же, который не все показывает через действующих лиц, а от своего лица рассказывает о них, заставляет слушать, и впечатление от этого гораздо слабее, чем когда видишь и осязаешь"[34].

Таково основное содержание эстетических фрагментов в трудах Налбандяна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 М. Налбандян, Избранные философские и общественно-политические произведения. М., 1954, стр. 114. Ср. "Правдивая и верная жизни литература-зеркало, в котором отражается жизнь народа". /Там же, стр. 238/. Театр, в отличие от литературы он называет публичным Алоллоновым зеркалом. /См. там же, стр. 383/.
2 Там же
3 Там же, стр. 134
4 Там же, стр. 140,141
5 Там же, стр. 151, 152
6 Там же, стр. 486.
7 Аристотель. Соч. в 4-х томах, т.4, М., "Мысль", 1984, стр.655
8 Н.Г.Чернышевский. Избранные эстетические произведения, М., "Искусство", 1974, стр. 317.
9 М.Налбандян, там же, стр. 114.
10 Там же

11 Приведем это место полностью: "Единственным источником художественной литературы народов является их национальная история, т. е. жизнь народа. Народна литература, если она содержит в себе нечто принадлежащее народу, события из его жизни или деятельность исторической личности. Точно так же народен писатель, если он воспевает или пишет о том, что непосредственно связано с народом, связано с его умственной и нравственной жизнью, это неопровержимо. У литературы должна быть душа, должна быть жизнь, и эту жизнь она может почерпнуть только из того, что само имело жизнь, что жило не как минерал или египетская мумия, а как совершенствующийся в своем развитии организм. Каков народ, какова жизнь народа, такова и его история, а какова его история - такова и его литература."/Там же, стр. 139/.

12 Там же, стр. 139-140

13 Там же, стр. 139

14 Там же

15 Там же, стр. 140

16 Там же

17 Там же

18 Там же

19 Там же, стр. 483

20 Там же, стр. 140

21 Там же

22 См. по этому вопросу: Х.Саркисян. Микаэл Налбандян и вопросы языка Изд. АН Арм ССР, Е., 1955

23 М.Налбандян, там же, стр. 553

24 Там же

25 Там же, стр. 559

26 Там же

27 Там же, стр. 560

28 Там же, стр. 384

29 Там же

30 См. там же, стр. 268, 270

31 См. там же, стр. 270, 356. См. также стр. 371, 375

32 Там же, стр. 142. См, также стр. 120, 533

33 Там же, стр. 116

34 Там же, стр. 487

Ա. Վ. ԱՎԱԳՅԱՆ

1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ՎՈՒԼԳԱՐ (ԳՌԵՀԻԿ) ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԶՄԻ ՈՐՈՇ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ*

Խորհրդահայ արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության կազմավորման խնդիրները երբևէ չեն դարձել հատուկ ուսումնասիրության առարկա և առ այսօր լուսաբանման կարիք ունեն: Մինչդեռ այդ խնդիրները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում թե՛ արվեստի և թե՛ գեղագիտության պատմաբանի համար, քանի որ հնարավորություն են տալիս առնչվելու մի շարք տեսական, գաղափարագեղագիտական հարցադրումների հետ: Պարզաբանման դեպքում դրանք կօգնեն ուրվագծելու խորհրդային արվեստագիտական մտքի ձևավորման ընթացքը, պատկերացում կազմելու նրա առանձնահատկությունների և հիմնական միտումների մասին:

Նախ՝ պետք է նշել, որ 1920-ական թվականների վերաբերյալ «խորհրդային արվեստագիտություն» տերմինը, ինչպես և այդ գիտության ու դրա ենթաճյուղերից մեկի՝ արվեստի քննադատության տարբերակումը փոքր-ինչ պայմանական են: Արվեստին նվիրված ելույթների և հայացքների այն ամբողջությունը, որի հետ գործ ունենք տվյալ դեպքում, դեռևս հեռու է միասնական ու մշակված, առավել ևս՝ ճյուղավորված գիտություն լինելուց, որպիսին նա դարձավ հետագայում: Բուն արվեստագիտական աշխատությունները սակավաթիվ էին, գեղարվեստական նյութը հաճախ ծուլված էր փիլիսոփայական, պատմական, գրական կամ որևէ այլ նյութին: Այդուհանդերձ, արդեն 1920-ական թվականներին խորհրդային, այդ թվում և հայ, արվեստագիտությունն անդրադարձավ մի շարք պրոբլեմների, որոնք հետագայում հիմք դարձան արվեստի մասին մեթոդաբանական առումով ավելի կուռ և ամբողջական գիտության:

1920-ական թվականները խորհրդային արվեստագիտության կազմավորման, նրա մեթոդաբանական ուղիների ակտիվ որոնման շրջան էին: Առաջնային խնդիրը նոր, մարքսիստական արվեստագիտության ձևավորումն էր, որը, սակայն, այլ բնույթ ուներ, քան հումանիտար մյուս գիտությունների ձևավորումը: Բանն այն է, որ Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի գեղագիտական ժառանգությունը, ի տարբերություն նրանց քաղտնտեսական և փիլիսոփայական աշխատությունների, այդ տարիներին գրեթե հայտնի չէր: Կարծիք կար նույնիսկ, որ մարքսիզմի հիմնադիրներն առհասարակ հատուկ չեն զբաղվել արվեստի հարցերով և թողել են գրականության և արվեստի մասին միայն առանձին ընդհա-

նուր դիտողություններ: Ինչ վերաբերում է Վ. Ի. Լենինի գեղագիտական հայացքներին, ապա սրանք համեմատաբար հայտնի էին, բայց ևս լայն շրջանառություն չունեին, իսկ դրանց տեսական նշանակությունը, ըստ էության, դեռևս պատշաճորեն չէր գնահատվել: Կարելի է հիշատակել ընդամենը մեկ-երկու հեղինակների (Ա. Լունաչարսկի, Վ. Լեբեդև-Պոլյանսկի), որոնք 1920-ական թվականներին հետևողականորեն դիմում էին Լենինի էսթետիկական ժառանգությանը:

Այսպիսով, գեղագիտության ոլորտում մարքսիզմի ամենախոշոր և ազդեցիկ ներկայացուցիչն ավանդաբար (նախահեղափոխական շրջանից) մնում էր Գ. Վ. Պլեխանովը, որն իր 1890-1910-ական թվականների հոդվածներում պատմական մատերիալիզմի տեսանկյունից քննության էր ենթարկել արվեստի և հասարակական կյանքի կապը՝ դրանով իսկ ռուս իրականության մեջ սկզբնավորելով արվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրությունը: Արվեստը համարելով հասարակական գիտակցության ձև՝ Պլեխանովն ընդհանրություն էր տեսնում արվեստի բովանդակության, նրա զարգացման և հասարակական կեցության օրինաչափությունների միջև: Ռուս գիտնականն առաջինն էր, որ հստակորեն հնչեցրեց արվեստի դասակարգային ծագման թեզը: Ավելին՝ հասարակական ուժերի, դասակարգերի պայքարը նա դիտում էր որպես գեղարվեստական էվոլյուցիայի գլխավոր խթան: «....Հասարակական *գիտակցությունն*, - գրում է Պլեխանովը, - որոշվում է հասարակական *կեցությամբ:* Այդպիսի հայացքի հետևող մարդու համար պարզ է, որ ամեն մի տվյալ «*գաղափարախոսություն*», հետևաբար՝ նաև արվեստը և այսպես կոչված *գեղեցիկ գրականությունը,* արտահայտում է տվյալ հասարակության, կամ - եթե մենք գործ ունենք դասակարգերի բաժանված հասարակության հետ - *տվյալ հասարակական դասակարգի ձգտումներն ու տրամադրությունները*»[1]:

Պլեխանովի «սոցիոլոգիական մեթոդն» ուղեցույց հանդիսացավ 1920-ական թվականների խորհրդային արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության այն ներկայացուցիչների համար, որոնք կանգնած էին մարքսիզմի գաղափարական պլատֆորմին և զբաղված նոր մեթոդաբանության մշակմամբ: Արվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրությունը գիտական մեծ նվաճում էր, որն առաջին անգամ հնարավորություն տվեց արվեստը դիտելու հասարակության հետ ունեցած փոխադարձ կապերի, հարաբերությունների, ազդեցությունների համատեքստում: Բայց եթե պլեխանովյան մեթոդաբանությունը ենթադրում էր գեղարվեստական երևույթների երկկողմանի կամ, ավելի ճիշտ, երկաստիճան քննություն (սոցիոլոգիական ու բուն գեղագիտական), ինչպես նաև գեղարվեստական երկի էսթետիկական գնահատում, ապա նրա հետևորդները (սրանցից իր գործունեության մասշտաբով ու հեղինակությամբ աչքի էր ընկնում գրականագետ ու արվեստաբան Վ. Ֆրիչեն) խիստ աղավաղե-

ցին Պլեխանովի մոտեցումը և կենտրոնացան արվեստի բացառապես սոցիոլոգիական ուսումնասիրության վրա, որը բացարձակացրին՝ անտեսելով արվեստի ուրույն բնույթը, գեղագիտական պրոբլեմատիկան ու չափանիշները:

Հավասարության նշան դնելով արվեստի և հասարակական գաղափարախոսության միջև, վերջինս էլ միակողմանի ու գռեհկաբար մեկնաբանելով իբրև նեղ դասակարգային շահերի անմիջական արտահայտություն՝ նրանք առաջ քաշեցին և զարգացրին այն թեզը, թե գեղարվեստական բոլոր երևույթներն ու գործընթացները դասակարգային շահերի, հետևապես՝ նաև տնտեսական կոնկրետ հարաբերությունների, ուղղակի արդյունք են: Իսկ քանի որ դասակարգային շահերը փոփոխության են ենթարկվում պատմության ընթացքում, ապա, ըստ արվեստի սոցիոլոգների, տարբեր ժամանակներում կերտած գեղարվեստական ստեղծագործությունների էսթետիկական արժեքը խիստ հարաբերական է: Գեղագիտական չափանիշները փաստորեն հանվեցին օրակարգից և փոխարինվեցին քաղտնտեսական կատեգորիաներով (դասակարգային շահ, տնտեսական հարաբերություններ և այլն), իսկ արվեստի պատմությունը վերածվեց քաղտնտեսական պատմության մի զուգահեռ տարբերակի: Ընդ որում, արվեստի սոցիոլոգները լիովին բացառեցին այնպիսի մի գործոն, ինչպիսին արվեստագետի անհատականությունն է, նրա աշխարհայացքը, որը բխեցվում էր միմիայն այդ արվեստագետի դասակարգային պատկանելությունից, բացատրվում նրա սոցիալական ծագումով: Դուրս էր գալիս (ու ոչ միայն պնդվում, այլև կիրառվում որպես մեթոդաբանական սկզբունք), որ պրոլետարիատի դասակարգային շահերը կարող է արտահայտել միայն աշխատավորական ընտանիքում ծնված արվեստագետը, մինչդեռ ֆեոդալական կամ բուրժուական միջավայրից սերող արվեստագետն անխուսափելիորեն պետք է արտահայտի ի՛ր դասակարգի շահերը: Այդ պարագայում սկզբունքորեն ժխտելի էր դառնում անցյալի գեղարվեստական գրեթե ողջ ժառանգությունը, որը, վուլգար սոցիոլոգների տեսակետից, ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ շահագործող դասակարգերի (ստրկատերերի, ֆեոդալների, բուրժուազիայի) գաղափարական արտադրանք: Լավագույն դեպքում այդ ժառանգությունը նմանեցվում էր ոճական և ֆորմալ միջոցների մի հսկա «գերեզմանատան», որից անհրաժեշտության դեպքում կարող էր օգտվել հաղթանակած պրոլետարիատը՝ սկզբունքորեն նոր գեղարվեստական մշակույթ արարելու ճանապարհին:

Վուլգար-սոցիոլոգիական էր նաև այսպես կոչված «արտադրական արվեստի» տեսությունը, որի կողմնակիցները (Բ. Արվատով, Օ. Բրիկ, Բ. Կուշներ, Ն. Տարաբուկին, Ս. Տրետյակով և այլք) ևս մերժում էին նախախորհրդային գեղարվեստական ժառանգությունն ու դասական գեղագիտությունը, վերջինս՝ «կյանքի իրական պահանջներից կտրված», «վերացական» լինելու համար: Մարքսիզմի այն դրույթը, թե հասարակական կեցությունն առաջնային է հասա-

րական գիտակցության նկատմամբ, նրանք մեկնաբանում էին դրանց նույնացման իմաստով, հոգևոր գործունեությունը հավասարեցվում էր նյութական արտադրությանը, արվեստը՝ հասարակական օգտակար աշխատանքին: Արվեստի բազմազան ֆունկցիաներից կարևորվում էր միայն ուտիլիտարը՝ նյութական արժեքներ (շինություններ, կենցաղի առարկաներ) ստեղծելու նրա կարողությունը: Ճիշտ է, պրոլետարական գրականության և պոեզիայի համար «արտադրական արվեստի» ջատագովները վերապահում էին ևս մեկ՝ ագիտացիոն, խնդիր, որը, այդուհանդերձ, իմաստավորվում էր գեղագիտական ուտիլիտարիզմի դիրքերից: «Արտադրականները» խորապես համոզված էին, որ ժամանակի ընթացքում արվեստի տեսակների հիմնական զանգվածն անպայման ձուլվելու է աշխատանքին, սոցիալիզմի պայմաններում՝ հատկապես արդյունաբերական արտադրությանը: Գեղագիտական չափանիշների փոխարեն առաջ եկան «ֆունկցիոնալ նպատակահարմարության», «օգտավետության», «կոնստրուկտիվության» կատեգորիաները՝ ըստ արվեստի կոնկրետ տեսակի:

Ընդհանրացնելով արվեստի վուլգար-սոցիոլոգիական ըմբռնումների էությունը, որոնց հիմքում գեղագիտական ռելյատիվիզմն ու ուտիլիտարիզմն է՝ ընդգծենք, որ այդ կոնցեպցիաները փաստորեն ժխտում էին արվեստի օբյեկտիվ բովանդակությունը, իրականությունն արտացոլելու նրա կարողությունը, արվեստի ճանաչողական դերը: Դրանով իսկ անտեսվում էին գեղարվեստական գործունեության հոգևոր, գիտակցական կողմը, արվեստի ուրույն սպեցիֆիկան, տարբերությունը հասարակական գիտակցության մյուս ձևերից (օրինակ՝ քաղաքականությունից կամ հրապարակախոսությունից), արվեստագետի անհատականությունը, մի խոսքով՝ այն առանցքային կատեգորիաները, առանց որոնց դժվար է պատկերացնել խորհրդային գեղագիտության հետագա զարգացումը[2]:

Վուլգար սոցիոլոգիզմի մի շարք դրսևորումներ ենք գտնում նաև այդ տարիների խորհրդահայ արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության մեջ: Որպես օրինակ կարելի է նշել մասնավորապես «Standard» գրական-գեղարվեստական հանդեսը, որի առաջին ու միակ համարը լույս տեսավ 1924 թվականին, Մոսկվայում, բանաստեղծ Ե. Չարենցի և ճարտարապետներ Կ.Հալաբյանի ու Մ. Մազմանյանի խմբագրությամբ: Հիշեցնենք, որ դեռ 1922-ի ամռանը Չարենցը, բանաստեղծներ Գ. Աբովի և Ա. Վշտունու հետ, հրապարակեց «Երեքի դեկլարացիան»՝ հայ գրական ֆուտուրիզմի անդրանիկ մանիֆեստը: Բայց եթե դեկլարացիան, իր իսկ՝ Չարենցի խոստովանությամբ, զուրկ էր դրական ծրագրից, ապա «Standard»-ը գալիս էր լրացնելու այդ բացը, կոնկրետացնելու և զարգացնելու դեկլարացիայի հիմնական դրույթները[3]:

Ելնելով այն տեսակետից, թե «չկա ապադասակարգային արվեստ», թե «հասարակական բոլոր երևույթները դասակարգային պայքարի անմիջական

հետևանքներն են», թե «պրոլետարիատի դիկտատուրայի ժամանակաշրջանում արվեստը պետք է ոչ թե *արտացոլի*, այլ *պայքարի*»՝ հանդեսի հեղինակները կոչ էին անում զարկ տալու գրականության և արվեստի բացառապես ագիտացիոն-ներգործող տեսակներին՝ արկածային վեպ, սատիր-ագիտ, հերոսական ագիտ-դրամա, քաղաքական բուֆոնադ, պլակատ, կարիկատուրա, շարժ և այլն: Հաստոցային նկարչությանը հակադրվում էր լուսանկարչությունն ու կինեմատոգրաֆիան: Արվեստի ստեղծագործությունից պահանջվում էր «պարզություն, ուտիլիտար նպատակահարմարություն, նյութի տնտեսական օգտագործում»: Կատաղի հարձակման էին ենթարկվում էսթետիզմն ու ձևապաշտությունը, ժխտվում էին պասսիվ, դիտողական արվեստը, հոգեբանական գրականությունը, ճարտարապետական ոճավորումները և այլն:

«Standard»-ի գեղագիտական ծրագրի հիմնավորումը տալիս է Չարենցը: «Արվեստը, - գրում է նա հանդեսում, - մարտնչող դասակարգի համար (կամ, որ միևնույնն է՝ որևէ դասակարգի վերելքի, պայքարի շրջանում) գտնում է *անմիջական կիրառում*, մարտնչող դասակարգը առանց այլևայլության մերկացնում է արվեստի սոցիալական ֆունկցիան, լծում է նրան իր անմիջական օգուտին, ծառայեցնում նրան իր *անմիջական, գործնական, շոշափելի* նպատակներին: Մարտնչող դասակարգին արվեստը հարկավոր է դառնում ոչ թե նրա համար, որ նա տալիս է «էսթետիկական հաճույք», այլ որովհետև *«գենք է», պայքարում է, անմիջական* ձևով օգնում է իր պայքարին, որպես թնդանոթը կամ թերթը... Ահա թե ինչու մենք առաջադրում ենք ագիտկան.... որպես արվեստի ամենահարմար ու միակ ընդունելի տեսակը, որ հարկավոր է մեզ այսօր, - արվեստի այն տեսակը, որ զենք է և ոչ թե հայելի, - «գեղեցիկն» ու «վսեմը» թողնելով մանր բուրժուական ֆիլիստերներին ու ապադասակարգային իդիոտներին»[4]:

Այսպիսով, «Standard»-ի գեղագիտական ծրագրի հիմքում արվեստի միակողմանի, գռեհիկ ըմբռնումն էր, որն արտահայտված էր հանդեսում զետեղված գրաքննադատական և արվեստաբանական հոդվածներում: Ժամանակին արդեն առիթ ենք ունեցել նշելու, որ «Standard» հայալեզու ամսագիրը թե՛ իր գեղագիտական ընդհանուր ուղղվածությամբ և թե՛ մի շարք մասնավոր առանձնահատկություններով նմանվում էր Վ. Մայակովսկու «ԼԵՖ» ամսագրին, ուր 1920-ական թվականներին հանդես էին գալիս ռուս գրական ֆուտուրիզմի և «արտադրական արվեստի» տեսաբաններից շատերը և առաջին հերթին ինքը՝ Մայակովսկին[5]:

Վուլգար սոցիոլոգիզմի մեկ այլ օրինակ են նկարիչ Մ. Արուտչյանի հոդվածները՝ նվիրված Հայաստանում թանգարանային շինարարության պրոբլեմներին («Նորք», 1926, № 2, 1927, գիրք 1): Հոդվածաշարն սկսվում է թանգարանային գործի կազմակերպման ընդունված մեթոդիկայի քննադատությամբ: Հեղինակն իրավացիորեն նշում է, որ կապիտալիստական թանգարանի նախա-

տիպը մասնավոր կոլեկցիան է, ուր գեղարվեստական ստեղծագործությունները հավաքված են զուտ գեղագիտական սկզբունքով: Դա, ըստ Արուտչյանի, միանգամայն համապատասխանում է բուրժուական հասարակության մեջ տիրող անհատապաշտական (ինդիվիդուալիստական) գաղափարախոսությանը: Սակայն այդ սկզբունքը, նկարչի համոզմամբ, նույնիսկ կապիտալիստական հասարակարգի պայմաններում իրեն չի արդարացնում, որովհետև ի վիճակի չէ սպառիչ պատկերացում տալ այն հասարակության սոցիալ-տնտեսական կացութաձևի մասին, որը ծնել է ստեղծագործողի անձը: Կոլեկտիվիստային հասարակության մեջ այդ սկզբունքն առավել ևս անընդունելի է, քանի որ «նույնիսկ ամենահանճարեղ և ստեղծագործական ունակությամբ օժտված ինդիվիդումը - մեջբերում է Արուտչյանը, - դառնում է պատմության ներգործական ֆակտոր լոկ այն ժամանակ, երբ նա համապատասխանում է մասսաների տրամադրություններին, դառնում է դրանց արտահայտիչը» (Օ. Վալդգաուեր)[6]: Թանգարանային գործի կազմակերպման հարցում արվեստագետը նախապատվություն է տալիս այսպես կոչված *պատմա-սոցիալական անսամբլի* սկզբունքին, որը, նրա կարծիքով, հնարավորություն կտա վերարտադրելու պատմական դարաշրջանների հասարակական, քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային կյանքի ամբողջական պատկերը:

Ի՞նչ է պատմա-սոցիալական անսամբլի սկզբունքը:

Այդ սկզբունքը, պարզաբանում է Արուտչյանը, թելադրված է էքսպոզիցիան դեպի «շարքային հանդիսատեսը» կողմնորոշելու անհրաժեշտությամբ՝ նրան «պատմական պրոցեսի բարդ դիալեկտիկան» մատչելի դարձնելու համար: Համաձայն այդ սկզբունքի՝ արվեստի երկերը ցուցադրվում են ոչ թե ըստ տեսակների (գեղանկարչություն, քանդակագործություն, գրաֆիկա, դեկորատիվ-կիրառական արվեստ) կամ առանձին վարպետների, ինչպես սովորաբար արվում է թանգարաններում և պատկերասրահներում, այլ ըստ հասարակական-տնտեսական ֆորմացիաների, որոնք, իրենց հերթին, բաժանվում են լոկալ դարաշրջանների: Ընդ որում, արվեստի գործերը ցուցադրվում են արտադրության գործիքների և արխիվային վավերագրերի հետ մեկտեղ, որպեսզի հանդիսատեսը հնարավորություն ունենա ամբողջականորեն ընկալելու տվյալ հասարակության «պատմական դիմանկարը»: Իսկ այն թանգարաններում, ուր գեղարվեստական նյութի պակաս կա, Արուտչյանն առաջարկում է բնագրերի կողքին ցուցադրել պատճեններ ու նույնիսկ վերատպություններ՝ դրանով իսկ վերացնելով կուլտուր-լուսավորչական և բուն գեղարվեստական թանգարանի տարբերությունը: Անցնելով Հայաստանի պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնին՝ հեղինակը նկատում է, որ դրա կազմակերպիչները հավատարիմ են մնացել «գեղեցիկ իրեր» հավաքելու «արխայիկ մտայնությանը», որի հետևանքով ցուցանմուշները ոչ թե վերցված են «ըստ պատմա-սոցիալական ասպեկ-

տի, այլ արմատախիլ են արված իրենց շրջապատից և կախված.... պատերին կամ հավաքված պահարաններում հանուն մերկ էսթետիկական սկզբունքի.... Այսպիսով, - եզրակացնում է արվեստագետը, - էքսպոզիցիայի գերիշխող սկզբունքը մնում է հինը՝ կոլեկցիոներականը՝ որոշակի արտահայտված ինդիվիդուալիստական թեքումով: Դեն նետելով տվյալ էքսպոնատի պատմա-սոցիալական նշանները՝ թանգարան կառուցողները, միանգամայն տրամաբանական կերպով, ծանրության կենտրոնը տեղափոխել են նկարչի անձնավորության վրա՝ վերցրած որպես եզական [եզակի] երևույթ»[7]:

Իհարկե, նկարչի մեղադրանքները մեծ մասամբ անհիմն էին: 1920-ական թվականների Հայաստանում նրա առաջարկներն իրագործման հեռանկար չունեին: Հանրապետության պետական թանգարանի գեղարվեստական ֆոնդերն այն ժամանակ դեռ շատ սահմանափակ էին և չէին կարող հավակնել լիարժեքորեն վերակերտելու որևէ դարաշրջանի, առավել ևս՝ մի քանիսի «պատմական դիմանկարը»: Սակայն Արուտչյանի ելույթը ծնեց նաև սկզբունքային առարկություններ, որոնց հանգամանալից հիմնավորումով մամուլում հանդես եկավ արվեստաբան Ռ. Դրամբյանը[8]:

Վերջինս սուր քննադատության ենթարկեց արդեն իսկ այն միտքը, թե գեղարվեստական իրերը կարելի է ներկայացնել սոսկ իբրև հասարակագիտական նյութ, իբր՝ հանդիսատեսին «պատմական պրոցեսի բարդ դիալեկտիկան» հասկացնելու համար: Ո՞րն է այդ դեպքում բուն գեղարվեստական թանգարանի ֆունկցիան, ինչո՞վ է այն տարբերվում այլ թանգարաններից: Չէ՛ որ կերպարվեստի էքսպոնատները կարելի է ցուցադրել ցանկացած ուրիշ թանգարանում, օրինակ՝ պատմության կամ հեղափոխական շարժման: Բացի այդ, նշում է Դրամբյանը, արվեստի տարբեր տեսակների կապը սոցիալական գործընթացների հետ տարբեր է, և եթե, ասենք, գրաֆիկան կամ նույնիսկ գեղանկարչությունն ու քանդակը համեմատաբար շուտ են արձագանքում հասարակության մեջ տեղի ունեցող խմորումներին, տեղաշարժերին, բեկումներին, ապա դեկորատիվ-կիրառական արվեստն այդ առումով ավելի պահպանողական է, ավանդապահ, ավելի ուշ է փոխում իր ոճային և պատկերագրական համակարգը: Բավական է շեղվենք Ռ. Դրամբյանի բազմաթիվ մասնավոր դիտողություններից՝ ուղղված Արուտչյանի պատմա-գեղարվեստական կոնկրետ մեկնությունների և գնահատականների դեմ, և կտեսնենք, որ արվեստաբանի քննադատության թիրախը վերջին հաշվով այն գռեհիկ մոտեցումն է, որն անտեսում էր արվեստի առանձնահատկությունը, նույնացնում այն գաղափարախոսության կամ էլ հասարակական օգտակար աշխատանքի հետ:

Որպես կանոն, քննադատի գեղագիտական սկզբունքների և մասնագիտական ունակությունների փորձաքար է դառնում ժամանակի ամենախոշոր արվեստագետի ստեղծագործությունը: Հայ նորագույն նկարչության մեջ այդպիսի

առանցքային ֆիգուր էր Մարտիրոս Սարյանը: Նրա արվեստին նվիրված մեծաթիվ հոդվածներից ու մենագրություններից ուզում ենք առանձնացնել գրականագետ Գ. Վանանդեցու (Փորսուղյան) «Մարտիրոս Սարյան, Եղիշե Չարենց» գիրքը, որը լույս տեսավ 1926 թվականին: Վանանդեցին պատկանում էր գրական այն գործիչների խմբին, որոնք պայքարում էին հանուն «մաքուր» պրոլետարական գրականության՝ մեկնելով արվեստի վուլգար-սոցիոլոգիական մեկնաբանությունից: Այսպես՝ 1924 թվի նրա հրապարակումներից մեկում կարդում ենք.

«1) Գեղարվեստը առաջ է գալիս մարդու՝ գեղեցկությամբ ուրախանալու պահանջից:

2) Գեղարվեստը, ընդունակ լինելով հաղորդելու մարդուն ամենաբարձր հոգևոր ուրախություն, հանդիսանում է մի միջոց՝ կազմակերպելու հասարակությունը հոգեբանորեն:

3) Որքան տնտեսապես ուժեղանում է հասարակությունը, այնքան ավելի մեծ է [դառնում] նրա գեղարվեստական պահանջը:

4) Սոցիալիստական հասարակությունը չտեսնված հարստության աշխարհ է լինելու, հետևաբար՝ գեղարվեստի չտեսնված զարգացումը հնարավոր է միայն և պետք է կատարվի սոցիալիզմի ժամանակ»[9]:

Եթե գրականագետի առաջին երկու պնդումները դեռ կարող են որոշ վերապահումներով ընդունելի համարվել[10], ապա վերջին երկուսն արդեն բացահայտորեն գռեհիկ են: Հատկապես առարկելի է այն թեզը, թե հասարակության տնտեսական և գեղարվեստական մակարդակի միջև ուղղակի կապ գոյություն ունի (այս թեզի հետևողական պաշտպանն էր նաև Վ. Ֆրիչեն): «....Այժմ չի գտնվի որևէ մեկը, - ավելացնում է Վանանդեցին, - որ ժխտի արվեստի դասակարգայնությունը»[11]: Սակայն ինչպե՞ս է նա գնահատում Սարյանի արվեստը:

Քննության ենթարկելով նկարչի ստեղծագործությունների թեմատիկ, ժանրային և ձևական կառուցվածքը՝ հեղինակը հանգում է այն եզրակացության, որ Սարյանի համար առաջնայինը ձևաբանական, ֆորմալ (հատկապես գունային) խնդիրների լուծումն է: Սարյանական թեմատիկան, նշում է Վանանդեցին, դեռևս սերտորեն կապված է գյուղի, նահապետական կենցաղի հետ: Մինչդեռ նոր, պրոլետարական մշակույթի օրրանը քաղաքն է, իսկ պրոլետարական արվեստի նյութը՝ սոցիալիստական շինարարությունը, աշխատավորի գործն ու կյանքը: Այս առումով «Սարյանը տակավին օտար է խորհրդային հոգեկենցաղին» (էջ 12): Այդ իրողությունը Վանանդեցին բացատրում է նրանով, որ նկարիչն իդեալականացնում է անցյալը. «Հինը թվում է նրան բնական, ոչ շինծու, նորը՝ արհեստական» (նույն տեղում): Դա, ըստ Վանանդեցու, արտացոլվում է արդեն իսկ այնպիսի ժանրի նախընտրության մեջ, ինչպիսին բնանկարն է: Սարյանի թեմատիկ-ժանրային նախասիրությունները գրականագետը կապում

է նկարչի ներքին, ենթագիտակցական մղումների հետ, ընդ որում, նման վերլուծության ներքո հեշտությամբ «բացահայտվում է» Սարյանի բնապատկերների «հետադիմական» բնույթը. «Ուրիշ ոչինչ չի արտահայտվում այդ պեյզաժներում, քան քաղաքային կուլտուրայից խուսափող ինտելիգենտի կարոտագին սեր դեպի բնությունը և քաղքենի հայրենասերի զգացմունքներ» (էջ 17):

Էլ ավելի կտրուկ գնահատական են ստանում նկարչի նատյուրմորտները: Վկայակոչելով արևմտյան արվեստի սոցիոլոգիայի ամենահեղինակավոր դեմքերից մեկի՝ գերմանացի գիտնական Վիլհելմ Հաուզենշտայնի կարծիքը այն մասին, թե «նատյուրմորտը կապիտալիստական հասարակության մեջ տիրող ապրանքային ֆետիշիզմի արտահայտություն է»՝ Վանանդեցին դրանով է բացատրում նատյուրմորտի գերիշխումը Սարյանի արվեստում (նույն տեղում): «Նատյուրմորտային», այսինքն՝ կերպարի հոգեբանական և սոցիալական բնութագրումից զուրկ, դեկորատիվ ու մակերեսային են որակվում նաև Սարյանի դիմանկարները, այդ թվում՝ Ե. Չարենցի՝ 1923 թվականին կերտած հայտնի դիմապատկերը: Իբրև բացառություններ հիշատակվում են հեղափոխական և պետական գործիչներ Ա. Հովհաննիսյանի (1920) ու Ս. Սրապիոնյանի (Լուկաշինի, 1923) դիմանկարները, որոնք, Վանանդեցու խոսքերով, «օժտված են հաջող տեխնիկայով, բայց ոգեշունչ չեն, զուրկ են հեղափոխական բովանդակությունից, որովհետև նկարիչը.... արտաքին նմանություն տալով.... չի ըմբռնում մեր առաջնորդների ամենաբնորոշ ու արժեքավոր գիծը՝ նրանց հեղափոխական էությունը» (էջ 17-18): Ինչպես տեսնում ենք, Վանանդեցին միանգամայն ժխտում է Սարյանի դիմապատկերներում (թերևս առհասարակ նրա գործերում) գաղափարական, սոցիալ-հոգեբանական բովանդակության առկայությունը:

Հեղինակը նույն տեսանկյունից է դիտարկում նաև Սարյանի օգտագործած գեղարվեստական արտահայտչամիջոցները: Դրանց ընտրությունն ու կիրառումը, Վանանդեցու կարծիքով, դարձյալ թելադրված է ֆորմալ խնդիրներ լուծելու միտումով, նկարչի անբովանդակ դեկորատիվիզմով: Սարյանը համեմատվում է Գոգենի և Մատիսի հետ, բայց նրա համար միայն, որ ի վերջո, մեծն ֆրանսիացիների պես, հայտարարվի սուբյեկտիվիստ ու ձևամոլ:

Արվեստի այսօրինակ ըմբռնումն ու մեկնաբանությունը, անշուշտ, որոշակի սոցիալ-հոգեբանական ֆոն ունեին: Արվեստը հասարակության շահերին ի սպաս դնելու, դեմոկրատացնելու, այսպես կոչված «շարքային հանդիսատեսի» պահանջմունքներին մերձեցնելու միանգամայն անկեղծ ու գովելի ցանկությունը, ավաղ, չափազանց պարզունակ և դոգմատիկ տեսական ձևակերպում ստացավ: Սկսած 1930-ական թվականներից՝ վուլգար-սոցիոլոգիական կոնցեպցիաները հետզհետե ենթարկվեցին լուրջ և բազմակողմանի քննադատության: Սակայն դրանց արձագանքները դեռ երկար էին իրենց զգացնում խորհրդային հումանիտար գիտության ամենատարբեր ոլորտներում[12]:

* Հոդվածի հիմնական դրույթները հրապարակել ենք 1999 թ. աշնանը, Երևանում՝ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի հիշատակին նվիրված գիտաժողովում: Տե՛ս Ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված գիտաժողով. Զեկուցումների թեզիսներ. Երևան, 1999, էջ 10-11:

1 Գ. Վ. *Պլեխանով.* Գեղարվեստ և գրականություն. Երևան, 1949, էջ 395: Այս և բոլոր մյուս մեջբերումներում պահպանել ենք աղբյուրի ուղղագրությունը:

2 Սույն հոդվածում բնավ չենք հավակնում որքան և իցե ամբողջականորեն բնութագրելու և քննադատելու «սոցիոլոգիական մեթոդն» ու սրա ծայրահեղ դրսևորումը՝ վուլգար սոցիոլոգիզմը: Պատմա-գեղագիտական այդ ֆենոմեններին նվիրված հարուստ գրականություն կա: Մեր նպատակն այլ է՝ ներկայացնել դրանք այն չափով, որն անհրաժեշտ է խորհրդահայ արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության կազմավորման մասին ճիշտ պատկերացում կազմելու համար:

3 Տե՛ս *Ե. Չարենց.* Ստանդարտի գրական ծրագրի մասին. - Standard, 1924, № 1, էջ 3:

4 Նույն տեղում, էջ 5: Հետագայում Չարենցը հրաժարվեց արվեստի այսօրինակ միակողմանի ըմբռնումից և վերանայեց գեղագիտական իր նախկին դիրքորոշումը՝ այն անվանելով «գռեհիկ, վայրենի ու սխալ»: Արմատապես փոխվեց նաև անցյալի գեղարվեստական ժառանգության նրա գնահատականը: Քանաստեղծի գեղագիտական հայացքների մասին տե՛ս *Яков Хачикян.* К характеристике эстетических взглядов Егише Чаренца. - В кн.: *Яков Хачикян.* Статьи разных лет. Ереван, 2002, с. 86-100:

5 Տե՛ս *Артур Авакян.* "Standard": О судьбе некоторых эстетических концепций в армянской художественной жизни 1920-х годов. - Искусствознание. Сборник статей, книга 1. Ереван, 1998, с. 121-136: Նշենք, որ «արտաղրական» գեղագիտությունն ու թեմատիկան իրենց ուրույն դրսևորումը գտան նաև այդ շրջանի խորհրդահայ գրականության մեջ, մասնավորապես Հ. Հակոբյանի բանաստեղծություններում:

6 *Մ. Արուփյան.* Թանգարանային շինարարության ժամանակակից պրինցիպները և ՀԽՍՀ Պետական թանգարանը. - Նորք, 1926, № 2, էջ 212:

7 Նույն տեղում, էջ 215-216:

8 Տե՛ս *Ռ. Դրամբյան.* Սկզբու՞նք, թե՞ սկզբունքայնություն. - Նորք, 1927, գիրք 1, էջ 243-256:

9 Գ. *Վանանդեցի.* Գեղարվեստը բանվորներին. - Նոր ակոս, 1924, № 6, էջ 93:

10 Վիճարկելին մասնավորապես այն է, որ արվեստի ծագման բազմաթիվ նախապայմաններից ու նրա զանազան ֆունկցիաներից Վանանդեցին առանձնացնում է մեկականը՝ «մարդու՝ գեղեցկությամբ ուրախանալու պահանջը» և արվեստի՝ «հասարակությանը հոգեբանորեն կազմակերպելու» ունակությունը: Քանի որ արվեստի

առաջացման մյուս նախապայմանների և նրա մյուս ֆունկցիաների մասին խոսք անգամ չկա, ապա նշված երկուսը չափազանց ուռճացվում են, դառնում բացարձակ: Այս վերապահումով՝ Վանանդեցու պնդումներն ընդհանուր առմամբ արդարացի են թվում:

11 Գ. *Վանանդեցի*. Մարտիրոս Սարյան, Եղիշե Չարենց (նրանց ստեղծագործությունների հասարակական նշանակությունը) Երևան, 1926, էջ 3: Հետագայում սույն աղբյուրը մեջբերում ենք առանց հատուկ հղումների՝ էջերը նշելով հիմնական տեքստում:

12 Ավելացնենք, որ 1920-ական թվականների խորհրդահայ արվեստագիտության (նաև արվեստի քննադատության) գեղագիտական ու մեթոդաբանական ընդգրկումը բնավ չէր սահմանափակվում վուլգար-սոցիոլոգիական ըմբռնումներով, որոնք, ի դեպ, ավելի բնորոշ էին նույն այդ շրջանի խորհրդային ռուս արվեստագիտությանը, որտեղ ստացել էին իրենց սկզբնավորումն ու գիտական տեսքը: Մինչդեռ և՛ հայ, և՛ ռուս իրականության մեջ կային արվեստի մասին միանգամայն այլ դիրքերից գրող հեղինակներ, գիտական ավելի ճկուն և սթափ մոտեցումներ, արվեստի գործերի էսթետիկական ավելի նուրբ գնահատականներ: Այս ամենի մասին ավելի մանրամասն խոսվում է տողերիս հեղինակի «Из истории художественной жизни Армении: 1920-1932» (Երևան, 2002) ուսումնասիրության համապատասխան բաժնում (էջ 108-122):

ՆՅՈՒԹԵՐ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ
Ա. Ա. ԱԴԱՄՅԱՆԻ
ԾՆՆԴՅԱՆ 120-ԱՄՅԱԿԻՆ (2004)

МАТЕРИАЛЫ К 120-ЛЕТИЮ (2004)
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А. А. АДАМЯНА

I. СТАТЬИ О ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. А. АДАМЯНА

С. К. САРКИСЯН

ИЗ СТАТЬИ "НОВАТОРСКИЕ РАЗРАБОТКИ В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ МУЗЫКИ. АРШАК АДАМЯН"[1].

В 30-е годы, ознаменованные разработкой Кушнаревым программы спецкурса полифонии, в образовательной структуре Ленинградской консерватории произошло еще одно важное новшество: стал читаться курс истории эстетических учений. Автор курса - Аршак Абгарович Адамян (1884-1956) - музыкант и эстетик.

До приезда в Ленинград Адамян имел сложившуюся биографию крупного музыкально-общественного деятеля и ученого. Так, в 1924-26 годах он был вторым директором Ереванской консерватории, и вместе с Александром Спендиаровым явился инициатором создания в Армении симфонического оркестра. Однако именно в Ленинградской консерватории, а также в Институте театра и музыки, где он был ученым секретарем Совета, Адамян раскрылся во всем великолепии своих глубоких знаний по истории эстетики и философии.

Трудно переоценить значение лекционного курса, как для образования, так и отечественной эстетики в целом. К 1940-му году курс был полностью стенографирован, но война отложила публикацию на поздний срок, увы, после смерти автора. Тем не менее, чтение лекций в консерватории способствовало формированию у студентов и молодых педагогов нового, универсального типа мышления, направленного на синтезирование эстетико-теоретических и историко-эволюционных явлений. Растущий авторитет Адамяна как музыканта-философа, его лекционная работа в консерватории и за ее пределами, выявившая потребность в новой литературе, заставили ученого сосредоточиться исключительно на теоретических проблемах музыкальной эстетики, в те времена почти не разработанных в российской науке.

Еще в 1934 г. до своего приезда в Ленинград в письме к Кушнареву из Тифлиса Адамян писал: "А ищу я смысла музыки и смысла в музыке". Сказанное, по сути, может быть эпиграфом к исследовательской деятельности Адамяна, ибо всю свою ленинградскую и ереванскую жизнь Аршак Адамян посвятил изучению именно коренных вопросов общей и музыкальной эстетики. Это вопросы о сущности и назначении искусства, о принципах художественного мышления, психологии восприятия, о музыкальном образе, о форме, материале и содержании, и особенно часто триада вопросов искусство, наука об искусстве и художник.

Начав разработку этих тем в Ленинграде, продолжив в Ташкенте, он завершил их лишь в Ереване, куда переехал одновременно с Кушнаревым. Труд Адамяна стал первым систематизированным исследованием по эстетике. К сожалению, автору не удалось увидеть свою работу опубликованной. Тогда сотрудник сектора искусства Академии наук Армении, Адамян имел счастье увидеть лишь несколько своих публикаций по эстетике. Это "Принципы поэтики Шекспира в музыке" (1944), "Учение Дидро о прекрасном" (1945), "Из истории эстетических воззрений древней Армении" (1946), "Эстетика как социальная наука" (1947).

В своем главном труде, названном "Вопросы эстетики в свете марксистско-ленинской теории отражения", Адамян далек от идеологической прокладки. (Более того, судьба оказалась жестокой к автору книги с таким названием: в 1949 он был обвинен в формализме и отстранен от работы в Академии наук). Возвыситься над идеологией ему помогала высокая степень образованности. В этом плане Адамян представлял собой близкий Алексею Лосеву - своему московскому коллеге - тип ученого. Присущее Адамяну редкое знание истории эстетики - от античных мыслителей до современных, в сочетании с природной склонностью к глобальному философствованию придавали особую весомость каждой из его исследовательских разработок. Если к сказанному добавить музыкальную эрудицию Адамяна, являющегося автором нескольких музыкальных произведений и оперного либретто, редактором ряда книг о музыке, например, тюлинского "Учения о гармонии", то можно представить себе фундаментальность его знаний.

Ретроспективный анализ работ по эстетике А. Адамяна выявляет удивительную прозорливость его идей, многие из которых не поте-

ряли актуальности и сегодня. Нет возможности охватить их в рамках даже отдельного сообщения. Многие положения ученого, щедро распространяемые им в течение нескольких десятилетий в его лекционных курсах, постепенно становились хрестоматийными, они словно бы растворились в многочисленной музыковедческой и эстетической литературе во второй половине XX века. Несмотря на то, что терминологический аппарат Адамяна несет следы своего времени, истинное содержание используемых им понятий и выдвигаемых тез опережает свое время.

В годы учебы в аспирантуре Ленинградской консерватории мне пришлось специально заниматься наследием Аршака Адамяна - его основной архив находился в Ереване в музее им. Егише Чаренца, провести вечер, посвященный 90-летию со дня рождения, а также подготовить статью "Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. Адамяна"[2]. И сейчас, перечитывая Адамяна, вновь понимаешь, что к новым берегам науки, как впрочем и искусства, творец приходит лишь при условии комплекса факторов, важнейшим из которых является амплитуда между конкретным и абстрактным, то есть между фундаментом академических знаний и свободным парением духа, открывающим пространство в единовременности всех измерений.

Подобно многим соратникам в Ленинградской-Петербургской консерватории к таким творцам принадлежал и Аршак Адамян. По его "живому следу" (Пастернак) прошли и проходят ученые из разных уголков мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Опубликована в книге "Петербургские страницы русской музыкальной культуры. Сборник статей и материалов". Санкт-Петербург, 2001.

2 Саркисян С. К. Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. А. Адамяна (Музыка в социалистическом обществе, Вып. 2, Л., 1975).

И. Г. ТИГРАНОВА

А. А. АДАМЯН И ЕРЕВАНСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

Аршак Абгарович Адамян (1984-1956) — мыслитель и музыкант, человек разносторонних интересов и огромного обаяния, ученый широчайшей эрудиции, непререкаемого научного авторитета.

В скромно обставленной квартире Адамянов по проспекту Ленина 101, царил высокий дух напряженнейшей работы мысли, жизни, наполненной содержанием. Он никогда не был одинок, даже в годы критического отношения к некоторым его трудам, он как магнит притягивал к себе и маститых ученых и молодежь, которую любил и без которой не мог жить. И всегда рядом супруга — Нина Степановна — красивая, приветливая, казалось бы, незаметно, но всегда присутствовавшая... друг, помощница. В ней удивительно сочетались чисто женская незащищенность со стойкостью и мужеством.

Разговоры и беседы в кабинете Аршака Абгаровича часто превращались в острые дискуссии по вопросам теории и истории музыки, философии и эстетики.

Аршак Абгарович обычно охотно делился своими идеями: наставлял, образовывал, подсказывал и направлял. Будучи примером поразительного трудолюбия, активности мысли, доброжелательности, он не допускал косности и инертности..., тут он становился жестоким и не отказывал себе в удовольствии поставить собеседника в тупик, показать его невежество, здесь он не знал снисходительности. Аршак Абгарович обладал удивительной способностью будоражить мысль и память независимо от того, был ли перед ним крупный ученый, студент или школьник. Умел моментально подключаться к соответствующим интересам, и поразительно, как порой частная беседа, незначительный, казалось бы, штрих в разговоре рождал темы его философских статей, проблемных писем, разработку серьезных вопросов.

Связи Аршака Абгаровича Адамяна с Арменией были естественными и многообразными, с Ереванской консерваторией — конкретными и плодотворными.

В 1924 году его приглашают из Тифлиса в Ереван на должность директора Государственной консерватории (в 1926 году он возвращается обратно в Тифлис).

А. Адамян и Ал. Спендиаров

В 1943 году, находясь в эвакуации с Ленинградской консерваторией в Ташкенте, Аршак Абгарович получает приглашение Комитета по делам искусств при Совете Министров АрмССР и переезжает на постоянное местожительство в Ереван на должность преподавателя эстетики в Ереванском университете, научного сотрудника сектора философии АН Арм ССР и чуть позже - педагога эстетики в Художественном институте и консерватории.

Два совершенно разных и, по-своему, сложных периода культурной жизни Армении. Первый - закладывание основ социалистической республики; второй - интенсивное развитие в тяжелых условиях Великой Отечественной войны, но оба отмечены энтузиазмом, самоотверженным трудом. Вероятно закономерно, что именно тогда возникала необходимость в этом энергичном музыкально-общественном деятеле, блестящем лекторе и полемисте, прекрасном музыканте, чутком и бескомпромиссном человеке.

Итак, 1924-1926 годы. Аршак Адамян — второй, после Романоса Меликяна, директор Ереванской консерватории, педагог эстетики и руководитель оркестрового класса. Отмечая великую роль Р. Меликяна в организации музыкальной студии (1921г.) и "мудрую дерзость" в переименовании ее в консерваторию (1923г.), Аршак Адамян понимал всю сложность и ответственность возложенной на него миссии. В своих воспоминаниях о Ереванской государственной консерватории он пишет: "Одинаково ошибочны были бы две

крайности: не соблюдать постепенности в процессе нормального развития и излишне задерживать этот процесс". Ему удалось наметить и осуществить целый ряд конкретных действий, приведших к качественному скачку в работе, к новому профессиональному уровню, к явлениям, ставшим событием в музыкально-культурной жизни республики. Именно тогда консерватория, насчитывающая 200 человек учащихся и 14 педагогов, наметила следующую перспективную программу работы, которую Адамян определил как план деятельности:

1) Стремиться по возможности скорее стать полноценным музыкальным высшим учебным заведением.

2) В своей деятельности следовать художественно-педагогическим установкам Московской консерватории.

3) Высшей своей задачей считать — стать очагом развития и пропаганды армянской национальной музыки.

4) Обслуживать общие музыкальные интересы широких масс народа через концертную деятельность.

И отсюда практические действия: в 1924-1926 годах в число педагогов Ереванской консерватории приглашаются композиторы и теоретики Спиридон Меликян, Микаэл Мирзаян, музыковед Осанна Григорян, вокалисты Микаэл Меликсетян, Астра Абрамян и Магдалина Генджян, виолончелист Артемий Айвазян, пианисты Евгения Хосровян, Ольга Бабасова... Получив прекрасные знания в Италии, Германии, Петербурге, они приехали из Ленинграда, Казани, Эчмиадзина — полные энтузиазма и желания быть полезными, внести лепту в становление профессиональной национальной культуры.

В 1925-1926 годах произошло распределение учащихся по курсам, сообразуясь с Московской консерваторией.

Важным в те годы является участие, вернее, организация музыкальной жизни республики силами педагогов и студентов консерватории. Продолжается тенденция, намеченная уже в первые месяцы существования музыкальной студии и получающая сейчас новый масштаб.

С успехом проходят концерты хора консерватории под руководством Сп. Меликяна. Продолжается деятельность струнного квартета в составе: Оганезов, Согомонян, Котляревский, Айвазян. Регулярные концерты квартета рождают интерес к камерной музыке и формируют в музыкальном быту традицию квартетного исполни-

тельства. Наконец, при непосредственной поддержке Наркомпроса Армении, и лично тов. А. Мравяна, создается первый в истории армянской культуры Симфонический оркестр.

"Идея возникла летом 24 года, - вспоминает Аршак Абгарович, - приобретались недостающие инструменты, вновь поступающих агитировали поступать на духовые инструменты, педагоги для "соблазна" будущих оркестрантов тут же показывали свои инструменты и извлекали на них мелодии и рулады... То тут, то там к всеобщей радости слышалось "сойдет, запишите меня". Огромную заслугу в организации оркестра А. А. Адамян видит в деятельности Оганезова, Согомоняна, Котляревского, Айвазяна, Шперлинга. Они разучивали в классах со своими студентами партии, присутствовали и участвовали в репетициях. "Репетиции проводились ежедневно с 5 ч. до 7ч. 30 мин., - пишет А. А. Адамян,— а за месяц до концерта два раза в день". И далее: "Первые групповые репетиции вел Оганезов". Когда в октябре 1924 года в Эривань приехал Спендиаров и стал очевидцем вдохновенных занятий оркестра, у него родилась идея провести концерты из своих произведений, переинструментованных для существующего в то время состава (19 человек). Это свершилось 10/XII - 1924 г. В том же концерте прозвучал марш из оперы "Алмаст", исполненный в 4 руки Спендиаровым и Адамяном.

И, наконец, в марте 1925 года в помещении армянского театра состоялись два концерта симфонического оркестра под управлением директора консерватории А. А. Адамяна. Состоялось событие величайшей важности, вошедшее в летопись музыкальной культуры Армении, неизменно вызывающее благодарность и восхищение.

В 1926 году Аршак Абгарович вновь в Тифлисе. Позволю себе привести две телеграммы 1927 и 1928 годов.

"В дни Бетховенских торжеств с благодарностью вспоминаем Вашу музыкально-педагогическую деятельность в Государственной консерватории Армении... Спендиаров, Оганезов, Айвазов, Котляревский, ученичество".

"Поздравляем с 5-летием Консерватории Вас, как бывшего достойнейшего ректора. Тер-Гевондян, Спендиаров".

В эти же годы в периодической печати Тифлиса и Эривани появилось несколько полемических статей, подписанных "Директор Эриванской консерватории Аршак Адамян". В них проявились эрудиция, прогрессивность позиции, умение осмысливать факты и

явления в исторической перспективе. В статьях говорилось о значении европейской музыки для достижения новых профессиональных высот, при этом нисколько не умалялось значение национальной музыки. Адамян призывал изучать ее стиль и создавать историю, именно историю, а не довольствоваться знанием отдельных фактов (открытое письмо Терлемезяну "О народной Музыке и нашей консерватории"). Интересные предложения высказывает Аршак Абгарович о темперации Востока: "...темперацией может стать четвертитонная или какая иная дробная шкала звукоряда..." (в статье "О национальной музыке"). В статье же "О Восточном оркестре" он говорит о необходимости создания произведений нового художественного уровня, "а не играть в унисон...".

Может быть, при тщательном прочтении всех статей этого периода и может показаться чрезмерной резкость некоторых высказываний, но и сегодня мы не можем не согласиться со следующей мыслью, высказанной Аршаком Абгаровичем в третьей статье, озаглавленной "О национальной музыке" (уже 27 г.):" "...музыкальные вкусы могут и должны стать ареной борьбы, борьбы за господство. И здесь, в области музыкальных вкусов, должен быть найден признак прогрессивности и по этому признаку должна быть построена общественная оценка самих вкусов".

И, наконец, Аршак Абгарович Адамян — педагог эстетики в Ереванской консерватории.

Еще в 1937 году в течение одного года Аршак Абгарович Адамян подготовил курс по эстетике для вузов, который и читал в течение 6 лет для аспирантов и повышающих квалификацию в консерватории и институте в Ленинграде. Затем лекции по эстетике читались в Ташкенте (в эвакуации), в Ереванском университете, Художественном институте и, наконец, в Ереванской консерватории. В архиве Аршака Абгаровича хранится множество черновиков-набросков, замечаний, записанных мелким убористым почерком, тезисы, отдельные фразы с многоточиями и ... переплетенный капитальный труд "Курс марксистско-ленинской эстетики".

Для Аршака Абгаровича общение с аудиторией — это творчество, живое, яркое, словно бы в основе своей импровизационное, но всегда изумительно логичное, стройное, основывающееся на обширнейших знаниях и исключительной самостоятельности, неординарности суждений. Поражает, как из года в год Аршак Абгарович

возвращается к разработке первой, вступительной лекции, видимо, уделяя ей особое внимание. "Мы приступаем к изучению науки, предметом которой является искусство и красота, вернее — исследование законов того и другого",— читаем на первой странице, и дальше яркое, броское, убедительное раскрытие данного тезиса ученым-гражданином в слиянии философии, истории, в связях различных видов искусств с акцентом на музыке в консерваторских лекциях, причем, говоря о каком-либо музыкальном произведении А. А. Адамян всегда углублялся в концепцию сочинения, идею. А. А. Адамян не только образовывал, но и стремился вызвать самостоятельность суждений у студентов, призывал их к активной работе над собой (так, кстати, называлась его статья для стенгазеты — "Работа студента над собой"). Он был глубоко убежден, что дать знания важно, но может еще важнее разбудить у студента желание узнать самому — вычитать, высмотреть, вслушаться...

Трудно переоценить роль и значение А. А. Адамяна для нашей культуры, с ним вошло принципиально новое качество научного мышления, новый уровень отношения к искусству, высокий нравственный кодекс человеческих взаимоотношений — и в этом, вероятно, и была его великая миссия ученого и человека.

Опубликована в журнале "Ераштакан Айастан"
№1 (2), 2000, Е.

В. В. САРКИСЯН

ВОПРОСЫ ПОЛИФОНИИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ А. АДАМЯНА

Поводом для написания настоящей статьи послужили заметки и письма выдающего эстетика и музыковеда Аршака Абгаровича Адамяна[1]. В них содержатся редкие по оригинальности взгляды ученого на проблемы полифонического искусства. Исследование Адамяна насущных вопросов полифонии отмечено высоким музыковедческим профессионализмом и, главное, глубиной общеэстетического осмысления.

Полифония, как специфическое музыкальное явление, была для Адамяна предметом живого интереса; к теме этой он обращался с особым волнением, о чем свидетельствует тон его писем.

Ценнейшие мысли Адамяна, по неизвестной нам причине, не сложились в завершенную систему. Они выражены в основном фрагментарно. Основная концептуальная идея, однако, улавливается в них с достаточной полнотой. По нашему убеждению воззрения Адамяна на искусство полифонии должны стать достоянием музыковедения. Именно поэтому мы решились на нелегкую задачу: воспроизвести по возможности целостный контекст адамяновских взглядов на полифонию.

Поскольку в заметках и письмах материал представлен в некотором разбросе и перекрещивании тем, мы избрали следующий план изложения: предмет, метод, примыкающие вопросы.

Вопрос о предмете полифонии Адамяном специально не освещается. Иногда встречаются общие определения, как-то: "... Если основа человеческого мира есть связь индивида со средой в ее определенной форме, то может ли искусство миновать это явление?... Где же искать отражение?... полифония - вот форма отражения этого" (Т. Тер-Мартиросяну, 16.01.49).

Здесь, как бы, обозначена сущностная сторона предмета - "связь индивида со средой". Другая же формулировка уточняет способ отражения: "сопряженность сама и есть предмет, содержание полифонии" (Там же).

Отсутствие сведений об особенности предмета отчасти компенсируется его отражением в полифоническом методе. В методе, данном в адамяновском истолковании, предметные признаки "про-

глядываются" с достаточной ясностью, поскольку в них угадывается их истинное соответствие своей первооснове. Исходя из этого, мы, чтобы иметь какое-то представление о жизненном прообразе полифонии, решились прибегнуть к экстраполяции метода на его исходную сферу.

Однако прежде этого ознакомимся с фрагментом из рукописной статьи Адамяна "Искусство как надстройка" (1952 год), где в контексте темы о музыкальном переживании как бы высвечиваются черты предмета музыкального искусства. Представление об общей (для музыки и ее специфического явления - полифонии) предметной основе позволит обнаружить ее "полифоническую" область.

"Музыка повествует о том же, о чем повествует всякое искусство: о человеческих отношениях, о бесконечных сторонах жизни, волнующих людей в этих отношениях... Музыка и танец - наиболее яркие образцы содержательных эмоций в искусстве, ибо то, что в этих искусствах волнует и чарует, есть вовлечение слушателя-зрителя в живой круг человеческих отношений (разрядка наша). Это именно живой круг, так как он охватывает отношения (переживания) так тонко отдифференцированные, как это возможно только в реальной жизни и, кажется, не возможно для передачи словом".

Формулировка: "живой круг человеческих отношений» - на редкость тонкая и одухотворенная; в ней отмечена наиболее типичная сторона человеческой жизни, творчески воспроизводимая в музыкальном искусстве.

Несколько сходная мысль, в отношении полифонии, звучит в письме Адамяна: "... Если, я хочу сказать, "полифония" как композиционный принцип, легко может быть понята в каком-либо одном определении, то она же со стороны содержания настолько дифференцирована, что требует в определениях того же". (Н. Рогожиной, 04.12.43). Из сказанного можно заключить о более сложном составе полифонической предметной сферы.

Адамян дает представление о чувственно-наглядных формах предметной сферы, это: "... людская масса - церковь, гульбище, пляс, шествие", предоставляя нам самим добавить примеры действенных "сообществ".

Нам (и по жизни) знакомы образы объединенно действующих людских масс, образы, то вспыхивающие, то угасающие в "живом

кругу человеческих отношений". Наше восприятие сразу улавливает некую, исходящую от них силу единства, властно организующую их совместные действия. Это характерное единство упомянутых "коллективов" обусловленно типом связи "одного" со "многим", именуемой сопряжением.

Поскольку нам часто придется пользоваться термином "сопряженность" мы предложим для лучшего его понимания адамяновское истолкование этого понятия.

В статье "Генезис искусства"[2], касаясь исторического периода, когда впервые возникли условия для образования искусства, когда связь между людьми по инстинкту уступает место связи по чувствам, по сознанию, он пишет: "... в этом новом типе связи впервые возникает противоречивое единство индивида и коллектива: сопринадлежность и противопоставленность, взаимная зависимость, которая сама обусловливается взаимной независимостью. Этот тип связи лучше всего определить понятием сопряженности". И далее: "...Правильно понять и оценить человеческую деятельность - ее мотивы и формы возможно не иначе, как поняв сущность единства индивида и его среды, сущность сопряжения".

Нам предстоит выяснить специфику сопряженности в упомянутых социокультурных группах. Прежде всего заметим, что коренным образом она обусловлена социальным назначением указанных "сообществ": актуальной деятельностью, стимулируемой общими мотивами, интересами и страстями. Реально специфику выражает коллективная система, в которой связи и отношения стягиваются во временное единство. Этот формально-временной момент способствует образованию их взаимной комплексной соотнесенности, отличающейся устойчивым структурным равновесием. Однако за этой внешней стороной воспринимается суть этой сопряженности. Ее нам хочется выразить парафразой адамяновских мыслей, уместных в нашем контексте. "Здесь стирается последняя грань между индивидом и окружающим его коллективом. Антитеза "индивид и коллектив" здесь разрешается в едином всепоглощающем синтезе". Мы добавим: в синтезе, отмеченном самодовлеющей устойчивостью.

По-видимому, все это послужило Адамяну основанием присвоить описанной сопряженности термин "статичная".

Добавим, что в силу указанного качества, в сопряженности ак-

центируется момент постоянства; наверное потому тоже смысл единства здесь выражается с необычайной силой и глубиной.

Теперь посмотрим, как отражаются описанные предметные закономерности в полифоническом методе, представленном в адамяновском анализе.

В своих заметках, начало которых помечено 1944 годом, Адамян подходит к смысловому центру темы путем логических посылок и выводов, касающихся специфики полифонического мышления.

Утверждая в начале, что "полифония - мышление по принципу сопряжения", он тут же отмечает: "всякое (а не только полифоническое) мышление строится на началах сопряженности..." Продолжая рассуждать, он приходит к выводу, что в неполифонических музыкальных схемах сопряженность осуществляется "по принципу (сочетания, контрастирования) последовательности развития." В полифонии же явлена "сопряженность по принципу (компонирования) возможности, источника развития", Отмечая далее, что все музыкальные схемы строятся на началах органической сопряженности, Адамян, наконец, обнаруживает и обозначает типовую особенность: "В полифонии развитие образа не есть развитие сопряженности: последняя... растет и убывает (интенсивность), но не преобразуется (качественность)". Затем дается пояснение: "В сонате -каждый новый этап в развитии образа есть и новая (по-новому) сопряженность. Развитие сонаты в целом есть "процесс" преодоления и зарождения сопряженностей до постепенного снятия их: реприза (тональность II темы), кода.

В полифонии - после того, как сложилась система, в которую втянуты композиционные образы, она пребывает до конца. Конец полифонии (фуги) есть снятие всякой системы и замыкание абстрактной гармонической формулой. NB! Мажорный конец выполняет функцию полного заключения. Это - не последнее слово, а просто - точка".

Адамяновский исходно-аналитический обзор проблемы уместно завершить абзацом, в котором повтор мыслей компенсируется их развитием. Желая ограничить полифонический метод, как специальное музыкальное явление, Адамян пишет: "... 1) лад, ритм, гармония, тембр, динамика, темп, регистр и так далее - существуют, как выражение в музыке некоторых отношений; 2) различные композиционные схемы - двухчастность, рондо, вариации и тому подобное

- возникают на началах музыкально-смысловых отношений; 3)приходится различать отношение, как некое содержание (в полифонии) и как принцип его развития (в сонате): имею в виду то, что в полифонии раз возникшая сопряженность сама в этом своем качестве не изменяется и не развивается, в сонате же изменяется и развивается именно сама сопряженность, отношение: в фуге мажорное заключение не кульминация в развитии, а - точка, призванная не разрешить, но исчерпать предыдущий процесс; приходится, следовательно, различать сопряжение статического склада и склада динамического: в полифонии налицо первое. (Т. Тер-Мартиросяну,16.01.49)

В заметках, придя к сходному заключению, Адамян тотчас оговаривается: "Соната может содержать оба типа сопряженности (17 соната, Бетховен). Надо различать полифонию как стиль и как прием. Критерий: принцип целого и случайное (оживление) средство." Затем оказывается, что "... в сонате тот или другой отдельный полифонический прием может перерастать в значение стиля. Это тогда, когда возникшая случайно сопряженность одновременно знаменует смысл целостного образа, когда возникший случайно образ есть основа образа в целом.

Пример: хорал и соло в es-moll квартете Чайковского в III части. Отсюда: полифония как стилевой прием".

Итак, выяснилось наличие в музыке двух типов сопряжения. Нас, в частности, интересует сопряженность статического склада. Чтобы разобраться в ней, ознакомимся с формальными условиями полифонии, описанными Адамяном.

"Исходным формальным условием всякой полифонии является наличие многого. Но не всякое многое относится к Полифонии. Что служит формальным условием для многого в Полифонии?

1) Слагаемые единицы должны быть взаимно отличаемые, но не просто различаемы.

2) Отличаемые единицы должны быть сопряжены.

3) Сопряженность сама по себе должна быть содержанием.

4) Сопряженность, как содержание, должна восприниматься не опосредовано, но - непосредственно.

Отсутствие любого из этих условий разрушает полифонический характер многого". (Заметки)

О наличии специфики в частности явствуют пункты 3 и 4.

Проблема полифонической сопряженности является краеугольным камнем адамяновского исследования. При ее выяснении возникают неясности, особенно в отношении пункта 3.

В понимании этого вопроса нам может помочь формулировка: "... содержание дано в самом отношении (сопряжении) образных значений". (Т. Тер-Мартиросяну, 16.01.49) В этом контексте как бы отождествляются значения и функции отношения и сопряжения. Однако так кажется на первый взгляд. Анализ показывает нам другое.

Связи и отношения составляют содержание человеческой жизни. При тонком различии они органически связаны общностью социальной функции. Между ними существует определенная взаимная обусловленность; в частности, принцип связи заметно формирует характер отношений. То же происходит в искусстве. В полифонии же сопряженность на возникающие в ней отношения влияет с повышенной интенсивностью. Индивидуализируемые мотивы, выражаемые соотносящимися полифоническими образами, целиком подчиняются господствующему смыслу единства. Напомним, что в последнем подчеркивается черта постоянства, и в этом кроется глубочайшая мудрость полифонии.

Итак, "статическая" сопряженность, знаменуя в отношениях идею единства, представляется подлинным содержанием полифонии.

Как понять утверждение: "сопряженность, как содержание, должна восприниматься не опосредовано, но - непосредственно"? Кажется, оно ничего другого и не означает, кроме того, что сопряженность, как содержание, должна восприниматься в художественной форме. Ибо по Адамяну художественная форма "... в непосредственном созерцании... замещает значение и силу содержания...", а также: "художественная форма это форма именно непосредственной чувственной передачи художественной идеи".[3] Эта функциональная особенность формы служит предпосылкой адекватной непосредственности восприятия. Из этого следует, что сопряженность, как идея, получившая воплощение в полифонической форме, восприниматься будет именно так - непосредственно.

Особый интерес представляет вопрос развития в полифонической системе.

Обнаружение признаков полифонического развития в свете адамяновской концепции довольно сложно. С одной стороны: "... в

полифонии развитие образа не есть развитие сопряженности", с другой: "В полифонии сопряженность должна восприниматься как процесс, как образование или становление". А также: "в полифонии развертываются не сами линии, а их связи и отношения" (Заметки).

Как разрешить это противоречие?

Здесь смущает то, что в первом утверждении Адамян, допуская развитие в образе, отказывает в этом сопряженности. Во вторых - указывается на наличие в ней определенного качества развития. Как представить развитие образа при его статической основе? Как согласовать неизменность качества сопряженности с её процессуальностью?

Вспомним адамяновские положения: "в полифонии, после того, как сложилась система, в которую стянуты композиционные образы, она пребывает до конца"; "... раз возникшая сопряженность сама в этом своем качестве не изменяется и не развивается".

Возникает вопрос: как может развиваться полифоническое содержание, представляемое сопряженностью, если последняя остается вне развития?

Ответить можно так: развитие, конечно, присутствует, однако, привнося определенные изменения в элементы системы, оно не нарушает её качественную самодостаточность.

В полифонии такое развитие осуществляется в основном контрапунктическими средствами и приемами, а также, производными по значению, иными средствами музыкальной выразительности.

В контексте исследования сущности полифонического метода Адамян освещает его отдельные стороны. Касаясь, в частности полифонической сферы выражения, он в средствах выражения обозначает их общую существенную черту - синтез антиномий, "... расчленения и сочетания, дифференцирования и интегрирования, механического и органического и т. д." (Заметки). Как видим, в этих определениях отражается присущий полифонии коренной принцип противоречивого единства.

Одним из критериев развития полифонического мышления Адамян считает степень индивидуализации соотносимых образов.

"Индивидуализация означает: обладание собственным сопряжением; способность быть законченным чем-то и вне других голосов; обладание значением ("словарным").

В фугах всего этого нет, не считая так называемой темы, кото-

рая, в сущности, сама по себе остается без всякого развития.

То, что в голосах фуг есть — это отдифференцированность.

"Голос" в контексте впервые приобретает значение, и при этом значение именно "голоса" - участника.

Индивидуализация, во всяком случае, имеется не всегда. Она имеется в полифонии Единого общего, но не массового. Ее нет в канонах, во многих ... фугах". (Заметки)

В связи с темой об индивидуализации хочется привести два фрагмента из писем Адамяна.

"Примерно, во всей инвенционной полифонии для меня значительно только то, что здесь "голоса" взаимно не дифференцированы, и это производит впечатление того, что сопряженность вытекает не из силы единства противоположностей, то есть индивидуализированных мотивов жизни, но из чувства, сознания, факта сопринадлежности вступивших в сопряжение значений к одному, поглощающему их единству. В основе этой полифонии - пафос общинного сознания. При всей композиционной сложности языка этой полифонии и его рассудочности, это - исторически одна из низших форм полифонического мышления, как и схоластика, при всей виртуозной изобретательности составляет низшую ступень логического мышления". (Т. Тер-Мартиросяну, 16.01.49)

"... Вряд ли можно сомневаться в том, что не случайно прекратилась история полифонического искусства вместе с Бахом: уже к его времени, в сущности, это искусство носило признаки анахронизма. Я имею ввиду, что искусство "ведения голосов" было обязано схоластике с ее рационализмом и нормативностью, а ведение "голосов" знаменовало средневековый церковный уклад человеческих отношений, для которых, в отличие от буржуазного уклада, была характерна нивелировка личности: ведь самым нетерпимым для буржуазной, строго личностной, культуры в ранней полифонии было то, что она имела дело с "голосами", взаимно безликими. Такая безликость (в отношении одного к другому!) была возможна, поскольку в этой полифонии образ, втиснутый в "голос", остается сам по себе вне процесса развития. По этим ли или по другим основаниям искусство полифонии, несмотря на очень высокий уровень ее этического смысла, отражало недоразвитую жизнь. Вообще говоря, такое несоответствие между уровнем общества и уровнем его искусства и возможно и хорошо известно". (Т. Тер-Мартиросяну, 26.01.49)

Говоря о том что история полифонического искусства завершилась вместе с Бахом, Адамян, конечно, имеет в виду ее определенный длительный этап. Однако заметим, что характерный для этого периода полифонии схоластический рационализм, не мешал Баху преодолевать оковы нормативности. Адамян как бы сам подтверждает это в следующем высказывании. "В том и реализм баховского искусства, что жизнь в соотнесенности, по принципу соотнесенности - есть реальный принцип жизни. Не беда, что эту соотнесенность Бах чувствует порой в связях с Богом. Это - мистификация реальных отношений. Независимо от этого, содержание остается на почве реального". (Заметки) Адамян придавал очень важное значение тому, чтобы в определении полифонии отражались бы существенные ее признаки. Именно с этим связана его критика определений, данных Х. С. Кушнаревым[4] и Г. М. Чеботарян.[5]

"... Прежде всего я придираюсь к определению полифонии, которое записал со слов Христофора: "Одновременное развертывание различных сторон одного и того же музыкального образа." Совершенно осуждаю мысль о том, что в полифонии речь идет о сторонах одного и того же образа... Считать, что "голоса" есть "стороны" одного образа, значит, на мой взгляд, убивать самую идею полифонии, где происходит завязь отношений, то есть система взаимно обусловливающих связей, значимостей".

Прервем на время цитату, чтобы привести другую (из Заметок), уточняющую функцию полифонических "голосов"-образов.

"Тем, что говорится об "одном и том же образе", убивается душа полифонии, начало отношений между образами, а не "сторонами".

Продолжим первую выдержку: "... В этой формуле не устраивает и то, что нет в ней основного: указания на то, что содержание дано в самом отношении (сопряжении) образных значений. В понятии "развертывания" дано внешнее, чисто формальное, и не дано его функциональное, содержательное. Затем, в этой формуле излишним мне кажется термин "одновременное", которое к идее отношения является грубым привеском, опять же могущим быть оправданным с внешнего аспекта, но не из сущности проблемы. Все, что воспринимается как целостное, уже включает в себя "одновременность", так как сам этот термин есть перевод категории содержания (логической, эмоциональной категории) в категорию формально - временную.

Словом, эта формула кажется мне не отвечающей сути дела".

Вновь прервем цитату, в связи с неприятием Адамяном термина "одновременное". Соглашаясь, что слово это прямо не выражает сущность взаимных связей и отношений образов ("голосов"), попытаемся "реабилитировать" его музыкально-обиходное употребление.

Формальным условием целостности полифонической системы является временное единство. Оно же образуется в самом сопряжении. Это совершенно очевидно, поскольку завязь отношений между голосами (образами) может происходить не иначе, как в единых моментах их общего времени. Именно эта единовременность замещается термином "одновременность".

Далее у Адамяна следует: "Кажется мне неудачным и то определение полифонии, которое я третьего дня записал со слов Гани: "полифония - многоголосие, в котором все голоса равнозначны", и позже, "полифония - одновременное развертывание двух или более сопряженных между собою мелодических линий".

Эта формулировка и неверная и малосодержательная, неверна потому, что не обязательно для полифонии, чтобы все голоса были равнозначны, если в основании последних лежит реальное, а не чисто формальное значение: "равнозначность" есть судьба исторически примитивной, не отдифференцированной внутри себя, полифонии; бессодержательна эта формула потому, что "равнозначность голосов" (а что это за понятие?) есть лишь одна, и то опять внешняя сторона явления; худшее в формулировке то, что в ней нет основного: сопряженность сама и есть предмет, содержание полифонии". (Т.Тер-Мартиросяну, 16.01.49)

Соглашаясь с критикой определений, выскажем предположение относительно понятия "равнозначности голосов". Нам кажется, что "равнозначность" - это опять же неудачно выбранный термин, под которым, быть может, подразумевалось равноправие голосов, то есть, равенство голосов в определенном их значении: как "голосов" -участников.

Важной, едва ли не главной, целью полифонических изысканий Адамяна являлось классифицирование типов полифонического сопряжения. Необходимость этого усматривалась также в том, что "...эти типы знаменуют и историческое развитие полифонического мышления" (Заметки). Своими соображениями по этой теме он делится в письме: "... Сейчас я еще больше убеждаюсь, что в поли-

фонии нужно поставить, как ее коренной вопрос, вопрос о типах сопряжения... Какие типы полифонического сопряжения можно наметить? Это надо будет вывести из анализа. Мне кажется, что по крайней мере некоторые несомненно там имеются, а именно:

1. "Массовая" - антифон
2. "Общинная" - фуги
3. "Третьего явления": "Враги..." - дуэт из "Евгения Онегина"
4. "Подголосочная"
5. "Отголосочная" (Т.Тер-Мартиросяну, 16.01.49)

К сожалению, образцы типов сопряжения намечены Адамяном не с полной их конкретизацией. Так, например, к "массовому" типу в заметках Адамян относит хоралы, хороводы и марши. В другом случае к "общинному" типу, который иной раз он называет "общим", и относит, кроме многих фуг Баха, лирические песни с многоголосным сопровождением. К типу "третьего явления", который он именует также "Единым", кроме упомянутого дуэта, относит, как пример, фугу Баха fis moll из I тома, и одно место из увертюры к "Пиковой даме". (Н.Рогожиной, 04.12.43).

Все же основные признаки обозначены, что дает возможность дальнейшего уточнения. Однако, в этом надо будет учитывать адамяновский принцип: "отнесение к определенному типу исходит из уразумения целого и соотнесенности с целым" (Заметки).

Приведем выдержку, где вопрос о типах полифонического сопряжения обсуждается в свете широкого их значения.

"... Конечно, нет полифонии там, где вовсе нет сопряжения. Но само сопряжение - и в жизни и (через то) в искусстве - бывает нескольких и разнокачественных типов. Людская масса - церковь, гульбище, пляс, шествие - составляют вовсе не то целое, что, скажем, горюющий, либо ликующий на виду у сочувствующих, и эти - не то, что двое, помимо воли своей, спаянные взаимной любовью или враждой. В полифонической литературе имеются (и не могут не иметься) образцы этих типов сопряжения..." (Н. Рогожиной, 04.12.43).

Чрезвычайно интересно описание типа полифонии, названного Адамяном Полифонией " третьего явления" или "Единого".

"Полифония III (Единого) охватывает те случаи, когда между человеком и человеком, человеком и человечеством, природой или даже - человеком и ставшей осязательной собственной жизни

(судьбой, долгом) вступает власть, обаяние, веление какой-то третьей силы. Если это чувство "третьего" возникло, человек перестает себе принадлежать. Это "третье" он (и один и другой - если друг против друга два человека) может проклинать, принять с ликованием, либо принять с искренним смирением - при всех условиях отныне его "смысл", все мотивы его поведения определены и положены им, третьим (а для двух человек, когда они спаяны - Единым). Это - те случаи (редкие и у редких людей и не во всяком обществе), когда "свое" и "не свое", личное, субъективное и внеличное сливаются и это слияние переживается, как неотвратимость, оно заполняет и заполоняет все сознание. Так, люди любящие друг друга, порой по пустяку ставят на карту все, всю бывшую любовь и дружбу, и расходятся, и расходясь, скорбят и мучаются от того, что они оба делают, а не делать уже не могут. Так, и нелюбящие идут на то, чтобы сойтись навсегда, сознавая, что они делают безумие. Так, люди порой ликуют в любви, любя в любимом свое собственное чувство любви. В жизни мы знаем один - два случая, искусство собрало их несметное число. И чтобы их передать, оно научилось по-своему, на языке образов их осмыслять. В полифонии III перед нами - одна из форм такого осмысления или мышления" (Заметки).

Предлагаем вниманию читателя фрагмент интереснейшего текста, где содержится характеристика двух исторических этапов полифонического искусства. В этой выдержке речь идет о последующем этапе.

"Дальнейший этап полифонического искусства, поскольку я могу судить об этом, в корне и принципиально нового склада, я нахожу вначале у Бетховена: например, его I часть 17 сонаты или последняя часть apassionata для меня сплошь полифония. По линии этой, новой полифонии, ранним выразителем которой был, конечно, и Шопен, пошла вся последующая, исторически более высокая, более реалистическая полифония. И вот, ввиду этого у меня и возникает вопрос: не обязана ли новая полифония также и народной полифонии, несомненно, всегда реалистичной?" (Т.Тер-Мартиросяну, 26.01.49).

Мысль Адамяна о положительном влиянии народной полифонии на профессиональное полифоническое искусство последующих этапов подтверждается развитием последнего в национальных школах.

Особенно привлекает и волнует адамяновское понимание полифонии, как универсального художественного метода. Принцип единства, сопряжения "одного" со "многим" отражается, в частности, в искусстве живописи. "Хорошо бы понять, - как помнится, я собирался делать вместе с тобой - с живописи; здесь множество образцов, где сопряжение имеет значение в музыке то гармонии, то полифонии.

Представь, еще Дидро находил, что в живописи в массовой композиции надо различать понятие массы и понятие группы. Полифония соответствует понятию группы" (Т.Тер-Мартиросяну, 16.01.49).

Заметки Адамяна завершаются тонким анализом живописных образцов неполифонического "Многого". Ограничимся лишь одним примером.

Караваджо "Успение богородицы".

"Скорбно склоненные над прахом богородицы люди. Одинаковая скорбь и одинаковая основа этой скорби объединяет эту группу людей. Последних роднит эта одинаковость: их общая скорбь и общее отношение к источнику скорби. Поскольку несомненно, что скорбящие одинаково ощущают свое присутствие в кругу единомышленников и в этом (таком ощущении) находят дополнительный источник своей скорби, как и, быть может, поддержку и утешение, - несомненно, что между людьми этой группы существует крепкая сопряженность.

И при всем том, здесь нет принципа полифонии. Это потому, что, хотя сопряженность между людьми есть и она воспринимается зрителем, однако вовсе не сопряженность есть то, что в картине воспринимает ее зритель. Сопряженность участвует в образовании смысла, в создании идеи картины, но сама не составляет этой идеи".

Раскрытие идеи полифонии являлось главной целью исследовательского опыта Адамяна. Адамяновская методология в этом направлении, пожалуй, не имеет прецедента. Во всяком случае, нам не известно, чтобы кто-либо из теоретиков усматривал в качестве предметной основы полифонии "связь индивида со средой в ее определенной форме". Именно по Адамяну, особый тип противоречивого единства индивида и коллектива составляет, отражаясь в полифонической сопряженности, ее основную идею.

Заканчивая, хотим выразить надежду, что ознакомление с

адамяновской полифонической концепцией послужит не только поводом для размышлений, но и стимулом дальнейшей разработки его идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Копии материалов содержатся в моем личном архиве.
2 А. Адамян, Статьи по эстетике, Ереван, Изд. "Айастан", 1967.
3 А. Адамян, Статьи об искусстве, Гос. муз. изд., Москва , 1961, с. 82, 163.
4 Кушнарев Христофор Степанович (1890 - 1960), музыкальный теоретик, композитор, полифонист, педагог .
5 Чеботарян Гаяне Моисеевна (1918 - 1998), композитор, музыковед, педагог полифонии.

II. ИЗ РАБОТ А. А. АДАМЯНА

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

Недавнее обсуждение в ССК вопроса о мероприятиях по дальнейшему развитию современной национальной оперы выявило, между прочим, следующее любопытное обстоятельство: в этом жанре наши композиторы не активны настолько, что приходится их всячески звать и стимулировать, и вместе с тем, количество желающих писать оперу настолько велико, что Управлению по делам искусств приходится проявлять расчетливость. Об этой "неувязке" следовало бы подумать очень серьезно и, быть может, с этого и начать обсуждение поставленного выше вопроса. Мне кажется, что "неувязка" имеется уже в том, что оперное творчество есть очень увлекательный труд; и, быть может, творчески наиболее заманчивый, что, следовательно, то, что тормозит его, лежит не в нем целиком, не в отсутствии желания и готовности его. Композитору на сегодня трудно не писать оперу, но все еще трудно правильно о ней думать, глубоко осмыслить, что требует от современной национальной оперы, советский человек. Трудность заключается в том, чтобы до конца и творчески пережить и претворить необходимость для него следовать лучшим традициям классической оперы вообще, русской - в частности. И если несомненно, что наш оперный композитор нуждается в организованной помощи, то это относится прежде всего к тому, чтобы воспитать и поддержать правильную творческую установку.

По этому поводу я хотел бы высказать следующие соображения.

Всегда уместно говорить о большой роли либретто в успехе оперы и заодно помнить, что по крайней мере половина неудач оперных начинаний в Советском Союзе обязана нехорошим либретто. Надо не только требовать подходящее либретто, где сочетаются идейность и требования музыкальной драматургии, но и исключить всякую попытку обезличить композитора. Либреттист слишком важное лицо в оперном творчестве и незачем толковать о том, в какой мере его труд есть подлинно художественный труд. Было бы хорошо внушить и композитору и театру, что в современной опере требования к либретто, по сравнению с операми прошлого, даже лучшими из них, неизмеримо возросли.

Что касается роли композитора в этом деле, то трудность заключается не в том, чтобы признать его полнейшую ответственность за либретто, но эту ответственность правильно организовать. В этом деле вопрос о взаимоотношении композитора и театра, всегда обязанного работать вместе с композитором над либретто, требует в своем разрешении и большого такта. Здесь нельзя не подумать также и о том, что самому театру для этой цели необходимо заботиться о постоянном повышении собственной своей - общей и творческой культуры. Это я говорю только потому, что вместе с композитором и их либреттистами также и театр не имеет больших традиций в деле создания новых опер.

Мне кажется, впрочем, что приведенные соображения, хотя и важные для успеха нашей оперы, отличаются одним: носят слишком формальный, слишком бесспорный характер, и самое строгое их соблюдение еще не обеспечивает необходимого успеха. С таким успехом связаны также и другие требования, заключающие для композитора, для либреттиста и для театра большие трудности. Это - вопрос об оперном содержании и оперном языке, причем - и здесь, быть может, наибольшая трудность - оба эти вопроса упираются в третий, с него и надо начинать.

Вопрос этот следующий: на какую аудиторию должна ориентироваться современная национальная опера? От правильного ответа на этот вопрос зависит очень многое в судьбах национальной оперы, и, прежде всего, вопрос о ее содержании и языке.

На совещании в ССК легко было заметить царящую в этих вопросах неразбериху. Я имею ввиду разговоры о качестве речитатива, о близости языка оперной музыки к фольклорному языку - по образцу оперы "Ануш" - разговоры, в которых язык рассматривается оторванно от содержания. О самом содержании национальной современной оперы если и заходила речь, то в ограниченном плане того, что на оперной сцене должны действовать живые люди, а не люди-схемы и манекены. Говорилось вскользь, кажется, и о том, что тема нашей оперы должна быть современной национальной. Обо всем этом говорить, конечно, надо, так как язык оперы, как вообще музыки, должен быть доступный, как и тема национальной оперы должна быть по-преимуществу национальная. И все же остается вне всякого обсуждения вопрос важный, если не коренной: на кого, на какую аудиторию ориентируется советская национальная опера: на

аудиторию ли национальную, местную, или на аудиторию общесоюзную, на весь советский народ, и через это также на аудиторию передовых народов мира? Этот вопрос можно, конечно, не ставить, но нельзя сказать, что его не существует. Он существовал уже в исторических истоках оперы во всякой стране, существовал и у нас. Возникновение и развитие оперного искусства имеет свои законы; их, конечно, можно не знать, но миновать их невозможно. К этим законам относится и ориентировка оперного композитора, как и композитора любого жанра, на определенную живую аудиторию. Это конечно, истое притворство, когда композитор говорит, что ждет своего признания через 50 лет: он сегодня хочет жизнь хотя бы в собственном признании. На какую же аудиторию должен ориентироваться композитор, задумавший оперу? Он должен иметь принципиальное решение этого вопроса, и оно должно быть глубоко осознанным, внутренне пережитое композитором, и в этом деле надо помочь композитору. Такое решение есть творчески ориентирующий и определяющий факт. От этого зависит не просто отбор сюжета и не столько это, но глубина и масштаб его обобщения, т.е. идея, т.е. содержание и его язык.

Композитор обязан предельно ясно осознать это, так как опера, которую он пишет, есть специфическое искусство: всегда больших, исторически значительных идей и больших страстей, и это так одинаково и в драме и в комедии. Опере органически противна всякая посредственность, ограниченность и узость - идейная и эмоциональная.

С этим связано обстоятельство, о котором надо здесь сказать, хотя и было бы трудно его объяснить: исторически значительные идеи, - и это в частности в опере, - которые способны овладеть большими массами народа, непреходящи по времени, не ограничены по месту. Советскую оперу навсегда будет характеризовать - и это в полном соответствии с ее творческим методом - не только то, что она будет по форме национальной, но и то, что она будет ориентироваться на очень широкие массы всего советского народа, без национального различия, воплощая высокие прогрессивные идеи и большие страсти. Вот почему, в частности, не всякому, хоть и талантливому, композитору дано стать советским оперным композитором. С другой стороны, только советский композитор способен выявить и воплотить в национальном сюжете большое, исторически значительное содержание как и найти для такого содержания

богатый, из народной музыки берущий корни, высоко обобщенный и тем доступный не одному только своему, но всем народам Советского Союза музыкальный язык.

Так же как язык есть производное от содержания, и дарование оперного языка есть производное от оперного содержания. Есть ли у нас дарование такого оперного масштаба? Конечно, есть, и их надо мобилизовать и организовать. Блестящим примером из числа молодых дарований можно было бы указать Арно Бабаджаняна. Недаром он, как и некоторые другие молодые наши композиторы, смело ориентируется на аудиторию общесоюзную, как и национальную, именно этим поднимая национальную культуру до уровня, единого для всего Союза социалистической культуры. Молодежь, такого как Арно темперамента, приходится не только звать, но и ориентировать в новом, оперном жанре на общесоюзную аудиторию и подобающее этой аудитории содержание.

Такова, как мне кажется, одна из коронных установок в мероприятиях по дальнейшему развитию современной национальной оперы. Как кажется, не лишне здесь сослаться на некоторые исторические примеры.

Известно, какой заслуженной популярностью пользуется у нас опера "Ануш", на которую охотно ссылаются защитники необходимости в опере близкого к музыке народа оперного языка. Известно, что, за исключением двух-трех случаев, музыка этой оперы не заимствована из народной музыки, но принадлежит самому композитору; тем не менее, она звучит как подлинная народная музыка. Это составляет огромное художественное достоинство этой оперы. Спрашивается: мог бы таким же языком, звучащим по подлинно народному, написать оперу на тему "Ануш" Ованеса Туманяна современный армянский композитор, даже при условии, что он обладал бы мелодическим талантом Тиграняна? Надо думать, что нет, и нет - по одному основанию: содержание новой оперы "Ануш" - по той же поэме - сегодня было бы уже другое.

Существующая "Ануш" изложена как повесть о страданиях людей в одной несчастной любви, о страданиях, неизменно вызывающих сочувствие зрителей. Это - лирическая опера, так как ее содержание - мир слез и горя, обиды и отчаяния хороших людей, но бессильных в когтях судьбы и рока. Так понял содержание поэмы композитор, и для такого содержания он, со своим чудесным талан-

том, нашел музыкальный лирический язык. А так понял он это содержание не случайно: именно так понимала содержание поэмы его широкая, массовая аудитория.

Понял ли бы таким же образом эту поэму современный композитор, тот, кто ориентировался бы на современного читателя-зрителя, на более высокое сознание современного советского общества?

Надо думать, что в поэме Туманяна сегодня сильнее, чем страдания людей, волнует идея трагизма бесправной любви, гнета суеверий и общественных предрассудков, трагизм обреченности человека в этом темном царстве - идея общественно-историческая, идея того же характера, что и знаменитой шекспировской трагедии любви. Пусть Ов. Туманян в своей поэме и не подчеркивал мотива этого значения, но он не мог не носить его в своем творческом сознании.

Мрачная природа, полная духов и таинственных шумов, есть более чем поэтический фон, на котором разыгрывается история одной несчастной любви: здесь в темной природе, течет источник всех ужасов жизни, живая среда, окружающая с колыбели юных страдальцев. Поэма - это приговор: в этом мире нет места счастью свободной любви. Любовь возможна только там где-то, от этого мира далеко.

Будет ли натяжкой, если напомнить, что и в "Ромео и Джульетте" звучит та же тема; и в этой трагедии попрана любовь под гнетом предрассудков жестокой среды. И еще одна параллель с Шекспиром. Как и у него в заключительной сцене примирения, и у Туманяна в заключительных строках поэмы поднимается занавес под ее идеей: звезды любящих сошлись впервые от этого мира далеко. Это и есть идея трагизма.

Известно, что в опере "Ануш" эта идея не звучит, и не случайно: она не близка слушателю, на которого в свое время мог ори-ентироваться композитор, как, наоборот, идея тогдашнего общественного неустройства была близка прогрессивному сознанию эпохи Шекспира.

Можно допустить, что кое-кому и сегодня идея туманяновской "Ануш" не до конца ясна. Так, любопытно, что переводчик "Ануш" Державин не уловил трагического звучания в подлиннике: "далеко от мира" заменив его выражением безразличным: "высоко над землей"...

Но что бы значило то, что советский композитор, примись он теперь за оперу "Ануш", развернул бы в ней картину трагической борьбы и страданий, найдя для такой картины более развитую

форму национального языка? Это значило бы то, что композитор ориентировался на передовое сознание советского общества, на общесоюзную аудиторию, и через эту последнюю, через уровень его культуры, на свою, национальную аудиторию.

Перехожу к другому примеру. Почему постигла неудача оперу "Намус"? Одной и, быть может, решающей причиной этого явилось безмерное снижение идейного уровня сочинения Ширванзаде, и этим определившееся обеднение музыкального языка. Известно, что Ходжаэйнатян - композитор, способный создавать большие симфонические полотна.

Примером неудачи такого же порядка, обусловленной в большой мере неверной ориентировкой на аудиторию, могла бы послужить и опера "Героиня". Что дает зрителю сетовать на то, что эта опера его не волнует? Разве ее язык [музыкальный - ред.] мало доходчив? Композитор здесь вправе сослаться на либретто: последнее, конечно, во многом беспомощно: оно не подняло творческую мысль композитора до высоты требований общесоюзной аудитории, и вот к этому пример.

В ходе сценического действия оперы имеется момент, узловой по идее и поэтому очень значительный: человек, которого народ любит как героя, не оправдал его доверия в важный для него момент. Возник разлад между обществом и отдельным его членом, разлад, самый страшный для человека в этом обществе. Возмущение народа есть форма проявления этого разлада. Возмущение это на сцене и в музыке будет звучать как грозная буря. В этой буре душа любящей девушки горит в муках обиды, как и в крайнем смятении находится сознание самого героя. Какие возможности здесь для либретто, и, вслед за ним, для композитора! Какие заманчивые задачи для оперного искусства раскрыть огромную идею в этом обыденном, простом сюжете, где речь идет о колхозной работе рядовых людей, для того, чтобы поднять эту идею до большого уровня, придать ей силу общественно-исторического звучания! Но этого не случилось. Вместо этого, либретто пошло по пути таких второстепенных подробностей, которые не могли не ограничить идейные и художественные возможности, заложенные в правильно понятом замысле оперной темы. Либретто пошло по пути смягчения конфликта, подавления в последнем пафоса борьбы.

Известно, что от советской оперы общество требует больших

идей, раскрытых через большие страсти. Этого же должен требовать и зритель национальной оперы.

Перехожу к другому примеру.

В "Алмаст" принято замечать то, что ее автор, в отличие от автора "Ануш", использовал много подлинных народных музыкальных мотивов. Это обстоятельство ставится в заслугу большого композитора, когда заходит речь о широкой доступности этого прекрасного произведения. Между тем следовало бы поставить в заслугу не заимствование им народных мотивов и не с этим связывать доходчивость оперы, а нечто другое, то, что А. Спендиаров с таким мастерством поднял выразительную силу и художественные богатства заимствованной у народа музыки. В этих заимствованиях А.Спендиаров поднял народное искусство до недоступного ему высокого уровня, и именно в этом, а не в самом по себе заимствовании, огромная заслуга композитора. Заодно, в этом, по-новому высоком уровне народной музыки, лежит источник доступности и языка, передающего большое и сложное содержание оперы, и богатства народной музыки он достиг через идейное богатство музыки, как и последнего композитор мог добиться в меру того, как он ориентировался на привычную ему большую и взыскательную аудиторию народов всего Советского Союза. Эти стороны творческого процесса слитны и всегда останутся такими.

Наконец, два слова по поводу еще одного и последнего примера. Молодой одаренный композитор испытывает творческие муки, работая над задуманной им оперой "Абовян". Уместно задать вопрос: нет ли в испытываемых композитором трудностях ошибки либретто оперы? И в том ли здесь дело, чтобы выбрать между двумя линиями сюжета, о которых поведал на Совещании в ССК автор, Г. Хачатрян, или дело в том, чтобы облюбованную им линию - борьбу Х. Абовяна с реакцией - осмыслить более глубоко и менее биографично, с тем, чтобы сообщить логике событий черты большей и всеобщей исторической значимости, сообщить конфликту интерес общий для зрителя всего Союза и, наконец, чтобы через этот масштаб сообщить опере интерес и для местного зрителя. Можно думать, что только при этом условии, при такой ориентировке талантливый молодой композитор найдет национальный язык зрелый, имеющий большую силу обобщения.

А. Адамян

МЫСЛИ ПО ПОВОДУ ОДНОГО КОНЦЕРТА

Речь - о концерте 4-го съезда Союза Композиторов Армении 10/II-56 г. — слушал я по радио. Впечатление неважное. Возникают два удручающих вопроса: кто вправе участвовать на таком концерте и как следует понимать сущность развития национальной музыки.

Первый вопрос возникает в связи с участием в программе имен двух консерваторских учащихся: Джон Татевосян (в данном концерте) и К. Орбелян (в другой программе).

Способный ли (студент II курса) Татевосян - позволительно гадать, но ясно то, что его "Лирическая поэма" - никак еще не готовое произведение, и его нельзя представить как продукт зрелой национальной культуры. Вызывает удивление допущенный в данном случае либерализм.

Из остальных вещей слабы: симфония - поэма А. Аджемяна и сюита для оркестра А. Айвазяна. В первой нет ни симфонии, ни поэмы, а во второй нет и следа искренности и поэтичности, хотя фольклорные в ней темы сами и поэтичны. Видимо все творческое дарование Айвазяна — это умение делать, но не умение чувствовать и думать.

Песни Киракосяна не исполнялись.

Вещи Э. Оганесяна, А. Арутюняна и Л. Сарьяна - более или менее одинаково зрелы, хотя и не одинаково интересны.

Наименее интересна вещь Оганесяна, здесь и adagio и танец. Ни одна из двух частей не составляет ничего целостного и законченного. Особенно неприятно то, что adagio строится на фольклоре, в котором народное европейски разукрашено, но национально не возвышенно и не преодолено, а в танце нет танцевального огня. И все-же, вещь говорит о том, что ее сочинил композитор "чистой крови".

Из этих вещей наиболее интересной является концертино Арутюняна: оно звучит живо, весело и местами по-хорошему виртуозно. Хороша параллельная линия развития оркестра и рояля. Хороша общая форма и общий объем. Хороша здесь, наконец, и национальная сторона вещи: без навязчивого и беспомощного обращения к фольклору как суррогату национального начала. Единственное сомнение могло бы быть то, что вряд ли на отчетном съездовском концерте уместно выступать с этой музыкальной шуткой, хоть и выполненной мастерски и очень серьезно.

Точно такое же сомнение я готов высказать Л. Сарьяну, если не прибавить к этому и то, что сами по себе части не очень интересны, а окончания их не свободны от некоторой манерности.

Наихудшее в показанных вещах, за указанным исключением, это плохая трактовка в творчестве национального начала. За национальное берется сама по себе фольклорная цитата, которую композитор силится европеизировать средствами - гармонии ли, мелодического, либо оркестрового ухищрений.

На вопрос: какова должна быть роль фольклора в деле создания национального музыкального искусства, ответ мыслится такой: годится любая, только не рабски механическая. В положительной формулировке ответ может быть такой: фольклор, как цитата, вовсе не обязателен, хотя и может быть налицо. То, что для развития национальной культуры обязательно — это творчество в национальном мышлении. Пусть композитор будет национален кругом своих творческих интересов, пусть он обращается к какой угодно широкой интернациональной аудитории (пусть! - если может), но только через национальную свою аудиторию. Последнее требование определяет и тематику и язык его творчества. Можно-ли было к тому и другому предъявить наперед какие-нибудь формально-определенные требования? Кажется, что никоим образом.

Это - слишком неопределенно? Вряд ли! Если условиться, что национально то, что обращается к сознанию - вкусам и запросам - передовой национальной аудитории, то, что, в роли искусства, ведет это сознание исторически вперед и ставит его в ряд передовых других народов мира, тогда признак национального не только не замыкается в фольклоре, но и не обязательно с ним связан. При всей формальной неопределенности принципа национально-интернациональной аудитории, одно практическое требование в нем совершенно определенно: все в национальном требует живого творчества и исходит из него.

Наряду с теорией, как и творческим сознанием, руководить практикой национальных композиторов должна творческая практика национальных композиторов других народов. Полезно обратиться к VI Бетховена: весь народ налицо и - без фольклора.

12. II. 56 г.

Также полезно обратиться, как к образцу национальной музыки в более или менее начальный период ее образования, к "Русь" Балакирева. Здесь много от фольклора, но последний - всегда на большом уровне обобщения.

Еще: обобщение фольклорного материала совершеннее всего протекает с помощью именно полифонического, а не гармонического начала.

В армянской музыке к гармоническому началу прибегал Кара Мурза; этим он поднимал народную культуру на высоту нового тогда и прогрессивного для той эпохи европейски-буржуазного сознания... Большой художественный авторитет стало приобретать начало полифонии, обоснованное Комитасом.

Надо подумать: не следует, хотя бы и по иным мотивам, и композиторам напирать больше, при обращении к фольклору, если и не вообще, к началу полифонии.

Показательна с этой точки зрения и указанная симфоническая вещь "Русь" Балакирева.

14.II.56 г.

III. ИЗ ПИСЕМ А. А. АДАМЯНА

Т. Г. Тер-Мартиросяну
4 июня 1950 г., Ереван

Дорогой Тигран,

только что я получил твое письмо. За библиографию спасибо; о стенограммах лекций не беспокойся: их мне передал Кёсаян. С профессиональным любопытством я их прочитал и поразился: какое влияние ... *детства!* История с капустником представляет огромный интерес, в частности, в плане общих принципов искусства: обстановка, среда и составляет живейший компонент образа: то, что шуточная цитата из Бориса означает в зале Малом, уже не означает в зале Большом, как и обратно. Когда я рассказал о вашем случае Аро (Степаняну), он вспомнил, что его Кач Назар имел огромный успех в *том* театре (Музкомедии) и провалился в театре оперы. Следовательно, произошла роковая ошибка ... места и обстановки...

Твой Аршак

Г. Г. Тигранову
4 февраля 1955 г., Ереван

Дорогой Жорж,

пару дней назад привелось нам с Ириночкой заговорить об одном вопросе, в связи с чем, к предстоявшему ей экзамену (муз. лит-ра) я изложил - изустно, а в половине и письменно - некоторые соображения. Подумал теперь я о том, что мне следовало бы представить на В[аше] благовоззрение свои указанные соображения - и на суд и на эвентуальную потребу.

Разговор с дщерью Вашей возник по поводу рассказа ее о мудром вопросе Кёсаяна на экзамене: а сколько фольклорных кусков имеется в "Алмасте"? По объяснению Ириночки, в поставленнном вопросе историки между собою расходятся: Папа указывает - 26, Самсон - 40, а я (то же историк!) до сих пор знал всего 18! Вопрос К. характерен своей типической бессмысленностью. А почему К. задал свой вопрос. Чтобы отметить в "Алмасте" принцип его народности. Хорошо помню, что еще в прошлом году на

кафедре в К[онсервато]-рии, при обсуждении чего-то, мне привелось высказаться об этом принципе, и тогде же было ясно, сознавая, что в понимании "народность" и на кафедре нет полной ясности. А ясности нужно добиться.

Удалось ли мне добиться такой ясности самому - пользуюсь случаем, чтоб представить В[ам] в свете собственного понимания этого.

Что такое народность - в ее основном и определяющем? Это - отражение действительности под углом зрения исторически развивающегося народа, тем самым и защита интересов этого развития. К этому основному и определяющему "народность" началу примыкает следующее коренное требование: показ истинного в жизни народа и борьба с врагами народа. Затем следуют следующие два требования: национальность искусства и мотив гордости (народной). Если добавить важный, но частный (производный) принцип - современность! - то я исчерпаю всю программу народности - по Белинскому.

Хочу напомнить одно поясняющее соображение того же Белинского: народ - это дитя сегодня, которое становится мужем назавтра. Почему я напоминаю об этом? Потому, что я лично с этим замечательным тезисом увязываю упомянутый выше - гениальное откровение Белинского! - мотив народной гордости от народного искусства.

Теперь о первоначальном, кёсаяновском вопросе.

Народная цитата может относиться к народности при том непременном условии, если в этой цитате народное дается на возвышенном уровне обобщения, но не на исходном, первобытном уровне.

Имея ввиду оперное искусство ("Алмаст"), можно было бы, вероятно, указать, что, попадая в оперный контекст, всякий народный материал обобщается как бы механически, и это происходит через новый, именно оперным искусством творимый для него, обобщенный (оркестрово-хоровой) язык. Однако это не так, ибо сам по себе язык не обобщает, хотя он и возвышает, когда через него творится новое содержание качественно (познавательно) более высокое; язык не обобщает, но обогащает силу выразительности, когда преобразует народный материал внешне - колористически.

Так, о новом содержании надо говорить в отношении народного у Мусоргского, а о колористике - в отношении мужиков в I картине "Евгения Онегина". Здесь народное - цивилизованно в пределах исходного примитива.

Что значит новое содержание? Это новое, качественно более вы-

сокое, т.е. принципиально отличное от исходного примитива сознание, более широкое и глубокое проникновение его в человеческие отношения, еще незнакомые и невозможные указанному исходному примитиву. Здесь слово "примитив" - не брань, а сопоставление. Во всяком своем, преображенном через обобщение новом образе, народ должен узнать свое завтрашнее, - если и не в чем другом, то хоть в энергии чувств, воли и сознания. Я охотно переслушал бы под этим углом зрения и "Бориса" и "Хованщину".

Слово - "качественное преображение" нужно понимать в настоящем времени двояко, ибо качество есть также и в самом том факте, что новое - высокое поручено именно народному началу, т.е. что новое, (обобщенное, объективно есть и субъективно новое, ибо по-новому действует сам народ старый. Язык старого (народа!) привлекается для формирования нового (содержания!). NB! Проникаете ли в глубину этого обстоятельства.

Дальше. Народный язык, как новый язык, становится новым в двояком смысле: и сравнительно (в области самого языка) и народно-исторически (т.е. в области истории развития народа). Новый, в опере обобщенный народный язык говорит о народе новом, т. е. о новом его сознании, при этом более высоком и более глубоком, словом - говорит о новом уровне исторического развития народа. Здесь и лежит, как было сказано, источник мотива гордости в эстетическом восприятии искусства.

Таков, я думаю, круг соображений, пригодный к оценке "народности" "Алмаст", включая в этот круг мысль о том, что во всякой опере народность есть качество как бы подвижное, приближающееся или отдаляющееся - и в целом оперы и всех отдельных фрагментов - в отношении указанных крайностей: содержания и колористичности. И всегда уместно рассматривать народность конкретной оперы как ее определенно общую тенденцию.

Как обстоит дело в "Алмаст"? Например, танцы - по народному написанные? Колер или содержание, отделка исконного или показ нового субъекта? От ответа на этот вопрос зависит понимание сущности народности в этой опере.

Я склонен видеть здесь не прикрашенность народного танца, а танец нового, ставшего по-новому значительным народа, носителя уже более высокого сознания - в мотивах лирических и в мотивах ратных - а в чертах по-новому национального своего характера. В

танцах язык из народного возвышается до своего национального (новое!) значения.

Хорошо бы под этим углом зрения переслушать и другие фрагменты этой оперы.

В заключении хотелось бы вернуться к вопросу, который, в связи с изложением, занимает меня, вернее - сердит меня давно. Дело касается роли русской культуры в завоевании народности нашей музыкой. Года три тому назад я выступил с этим в Союзе композиторов и - зря! Зря, т. к. вы музыковеды - не в обиду будь вам сказано,- умеете находить слова, и даже пышные, там, где мысли-то продуманной не то вовсе нет, не то есть мало. Если не клевещу, умением этим обладал Асафьев. Обладал ею и покойный наш Шавердян. А заслуга в указанном вопросе русской культуры в армянской музыке - читал я и у него и разводил руками: не мысли, а застольные речи тамады!

Думается мне, что о такой заслуге нужно говорить в плане той художественной практики, которая в русской литературе началась с 20-х гг. прошлого столетия, в музыке - с Глинки, в живописи - с Федотова, и которая породила теорию народного и национального в искусстве Белинского (с 46 г.). Нужно в связи с этими датами, не столько умиляться по поводу народности в арм. музыке, а выработать к этой стороне дела добросовестную и разумную взыскательность! Не только не нужно предаваться глупейшей и бессодержательной болтовне относительно статистики фольклорных цитат или фольклорных интонаций (дескать, до чего же, например, народна "Ануш"!), а исходить в суждении о народности конкретной оперы именно из указанного мною круга идей, восходящую к эпохе Белинского! В таком случае *"Ануш" уступит* по части народности "Алмаст", как и "Алмаст" уступит новой армянской опере, которая появится же когда-нибудь черт побери!

... Ну, если я начинаю ругаться, значит - довольно! Допускаю, что и не дочитаете Вы.

Два слова о делах домашних: дня три уже, как гостит у нас Эльга. Сегодня, через час, у нас званый обед: ожидаются мама с дочкой Тиграновы и Миша, который вчера выправлял со мной свое завтрашнее вступительное слово, которое перед тем просмотрено кем-то.< >.

Лично у меня нет ничего нового. Как ни обидно, Самсон, види-

мо, так и не желает придти ко мне. На днях пойду к нему я сам.

С Ниной здоровы, только огорчена, что завтра Эльга уезжает. Привет ленинградским друзьям, которых вкупе с Вами, горячо обнимаю и целую.

Ваш Ар. А.

Г. Г. Тигранову
25 ноября 1955 г., Ереван

Дорогой Жорж,

случайная беседа вчера обнаружила между нами расхождения. Конечно, беды в этом нет никакой, но старческая болтливость, подогретая вековой дружбой, понуждают пытаться договориться, по крайней мере, по большим, серьезным вопросам. Из возникших в беседе вопросов один - о наследии - есть именно такой вопрос. Вопрос о классике, не лишенный академического интереса, практически менее существен. Уж раз приходится думать с досадой, что историческая наука еще не внесла ясности в эту сторону дела, [то в ней] я, как и во множестве других областей, плохо ориентируюсь.

Как кажется, понятие *классика* применяется, по крайней мере, в двух разных, но противоречивых смыслах. Это слово то означает качество основополагающее, в совершенной форме утверждающее исторически новое и передовое начало творчества, такое, чему следует последующий период развития искусства; иногда же это слово означает нечто более скромное: выдающееся, хотя и не основополагающее начало в истории искусства. Так, Глинка - классик в первом смысле, Р. Корсаков - во втором смысле классик. Для исторической теории, конечно, интересно наметить закономерности становления классики в обоих смыслах. В этих закономерностях - не понятия классики, но ее образования - ссылка на талант играла бы, как мне кажется, скромную роль, как относящуюся к сугубо субъективной, а не объективной стороне явления классики. Ссылка на ведущие тенденции, которые классика воплощает, была бы существеннее, хотя и требовала бы немало дополнительного разъяснения. Ссылка на мировой уровень, как обязательный для этого понятия критерий, пожалуй, вызовет сомнение, ибо ведь неизвестно - всегда ли, во всех ли искусствах в один и тот же период времени и у всех ли народов независимо от уровня

исторического развития мировой уровень должен выступить как критерий классики. Например, в архитектуре и в музыке, в Китае и у нас, сегодня и в период Комитаса. Что касается ссылки на мастерство, то не следовало бы отказаться от нее, как напоминающую сходный субъективный критерий таланта?

Кто у армян в музыке классик? Комитас — да, Н. Ф. [Тигранян] - нет: так по-моему. Комитас народный, крестьянский - по преимуществу, смело поднял на небывало высокий, приводящий к европеизму по форме и фактически приведший к квартетному переложению, уровень художественного обобщения. После Комитаса на подобный же уровень обобщения поднял народное начало в музыке Спендиаров - в своей опере, но не в романсах. Н. Ф.-чу это было и недоступно и чуждо: он опирался на музыкальную культуру не крестьянскую, а - мещанского города.

Опора на крестьянство была тогда единственно прогрессивной опорой: ее разделяет и Ов. Туманян и - тогда! - и Ав. Исаакян и многие другие. В этой опоре, как установке мировоззренческой, заложена была идея борьбы против крестьянского (народного!) обнищания, против буржуазной действительности. Впервые у Комитаса народное зазвучало так, что широкая аудитория заслышала в музыке новое: народное на новом, высоком уровне звучания.

Можно ли было бы упрекнуть Комитаса в чрезмерном рустиканстве? Думается, что нет. Можно и следует ругать тех сегодня, кто пытался бы сегодня проповедовать исторический уровень Комитаса нашим национальным уровнем. Но ходжикство - это реальное общественное зло? А ведь я слышал от Ходжика однажды, что симфонический оркестр армянской музыке чужд: "его не знал Комитас"!

Классик ли Спендиаров? Вы в отличие от меня, утверждаете это. Воображаю, как был бы приятно удивлен А. А., услышь теперь он это. Думается, что в своей точке зрения Вы не встретите поддержки среди наших ближайших - армянских и русских - друзей, как и среди нашей композиторской молодежи.

Из чего я исхожу в оценке Спендиарова? Из того, что творчество его не выдержало испытания времени в такой мере, в какой выдерживает его подлинная классика: и в смысле эстетических запросов и в смысле творческих, им установленных традиций. Я не знаю, царит ли где-нибудь его творческий авторитет,

если не сказать школа, - вещь, для классики необходимейшая. Спендиаров роняет содержание "Алмаст", его монументального произведения. Если в литературном источнике, так широко известном у нас, изменница родины, придя в ужас от своего предательства, искупает жизнью свой поступок, то в опере не понимаешь - чем же, какой идеей завершается все. Это - большой промах, который вряд ли искупается тем, что в музыке имеются удачи. Можно ли однако отрицать, что эта опера не становится популярной ни у слушателей, ни у исполнителей и не выходит на концертную эстраду. Слабо выходит на эстраду и его романсовое творчество. Вряд ли может высоко расцениваться его ориентальная, но не национальная вещь - "Три пальмы".

Таково мое мнение о Спендиарове - композиторе.

Много важнее вопрос о наследии. Признаюсь, в самой постановке вопроса не все мне ясно, кроме того, что трудно, но надо уметь понимаючи относиться к искусству прошлого. Сейчас я отношусь к этому вопросу с преувеличенной чувствительностью, натыкаясь - по ходу своей работы - на досадные явления: плохое понимание западной и русской классики. Боюсь, что я надоел, так много я говорю о плохом толковании у нас - и в специальной и в школьной литературе - и "Евгения Онегина", и "Пиковой дамы". Брошюра о последней - А.Соловцова.

Если я правильно понимаю Вашу тему, вопрос об отношении к наследию имеет большое значение в перспективе развития национального начала в музыке. Здесь есть многое - что требовать и чего опасаться. Иной раз мне кажется, что следовало бы особо поднять (заострить) вопрос об отношении композитора к литературному источнику, выдвинуть требование *вперед двигать* идейное содержание его, а не топтаться, тем более - не тащить это содержание назад.

Также мне кажется, что надо критически отнестись к некоторым обитателям национального Олимпа; все ли у них благополучно? Не скинет ли их оттуда история?

Но это уже страшные темы. Пора поставить мне точку.

Ставлю. Целую.

Аршак.

Г.Ш.Геодакяну
18.01.53, Ереван

Дорогой Жора, я не писал Вам столько времени без большого страха, что Вы будете сердиться на меня. Ответить Вам, не переговоривши с Г.[еоргием] Григорьевичем Т.[играновым][1], я не хотел, а когда я смог его встретить, узнал радостную весть, что все уже улажено и Вы уже зачислены[2]. Этим, несомненно, просьба В.[аша] отпала, и я с нетерпением стал ожидать от В.[ас] подробностей. К сожалению, их я до сих пор не имею. Вчера от Ирины я узнал, что юноша из А[кадемии] Н[аук], участвующий в В[ашем] деле, чуть было не напакостил. Что же такое он выкинул? Ваше молчание легко объяснить обилием новых впечатлений и забот у Вас. Все же хотелось бы знать некоторые подробности, в частности, относительно темы, на которой сошлись с Р.[оманом] Г.[рубером][3], режим Вашей работы... Хотелось бы узнать и о молодом Тер-Оганяне[4]. Полагаю, что вы уже знакомы и встречаетесь. Кстати, какой его адрес?

В делах моих нового то, что в Союзе обсуждался сценарий, нашедший теплое к себе отношение[5]. В консерватории через пару дней начинаются экзамены, которые волнуют меня самого больше, чем студентов, и не потому это, что я не уверен в их знаниях, а потому, что не уверен в практической необходимости для них самих этих знаний: речь не о всех, но о многих.

Знаете ли Вы что-нибудь об эстетике в Московской консерватории? Пишите, Вашим письмам я буду очень рад.

Роману Ильичу привет.

Жму Вам руку,

Ваш Ар. Адамян

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Тигранов Георгий Григорьевич (1908-1991) - профессор Ереванской и Ленинградской консерваторий.

2 Речь шла о зачислении Г.Ш. Геодакяна в аспирантуру Московской консерватории

3 Грубер Роман Ильич (1895-1962) - профессор Московской консерватории.

4 М. Тер-Оганян - музыковед, в то время - аспирант Московской консерватории. Близкий родственник А.А. Адамяна.

5 Имеется ввиду сценарий А.А. Адамяна оперы "Саят-Нова".

Ю. Н. Тюлину
18 августа 1955 г., Ереван

Дорогой друг, Юрий, мой любимый — как сильно я хочу тебя видеть. Видеть ради себя: увы слишком сильно падаю я духом, а падать не хочу и хочу верить, что слабость моя — от моей физики. Правда, сейчас я немного работаю ... Только что закончил новую (вероятно — последнюю) статью: "Художественное мышление" — будет около 100 печатных страниц. Дальнейших перспектив не имею. Читать курс, я полагаю не буду! — по той же слабости. Мечтал о том, чтобы поручили написать учебник и платили. На эту тему был уже кое какой разговор. Но Кобра не поддерживает. Г. Ерв. высказался так, что это, пожалуй, было бы возможно, окажись поддержка Москвы или Ленинграда. Он, конечно, прав: здешняя Консерватория поддержит, если заступится за меня ЦК КПСС! Такое тупое бессердечие подрывает силы. А ведь осенью 55 года будет *30 лет*, как в Ереванской консерватории я начал — впервые! — Курс эстетики. Много ли в Союзе с моим стажем эстетиков! И ничего не могу добиться. Правда, на днях обещали начать в Госиздате мою книгу о средневековой армянской эстетике, — книгу, которую я люблю, которую уже однажды начинали печатать: я гранки держал в руках...

Ю. Н. Тюлину
9 сентября 1955 г., Ереван

... Правда, из бывших моих студентов трое начали приватно заниматься со мной эстетикой: взяли задания для чтения <литературы> <по теме> для доклада, приходят ко мне раз в две недели, — и это все меня приятно занимает. Но — дела нет, и это к ужасу моему, стало неизбежным: я ослаб, ослаб как-то сразу, неожиданно ощутил в себе новое существо: старость. Все же таким бездеятельным оставаться не могу.

Ю. Н. Тюлину
20 сентября 1955 г., Ереван

На рецензии Парс<аданова> и Асм<уса> более, чем согласен. Готов самым внимательным образом отнестись ко всем замечаниям,

не сомневаясь наперед в дружественном характере оных. Сообщаю адрес Валентина Фердинандовича Асм<уса>: Москва Д-7 Хорошевское шоссе д. 10 кв. 2. Укажи в письме ему, что знаешь, что я сам хотел иметь его отзывы. Вышли и "Художественное мышление". В. Ф. Асмусу <я> послал "Художественное мышление".

Ю. Н. Тюлину
6 февраля 1956 г., Ереван

Дорогой мой Юрий Николаевич, открытку мою ты, вероятно, получил. Ощутил ли ты, как сильна потребность и нетерпение по поводу того, что так запаздывают рецензии? Ах, если бы можно было их как-нибудь ускорить! Ведь вне перспективы издать мои статьи сейчас нет у меня вообще никакой перспективы! Очень прошу, сделай так, чтобы и Асм <ус> и Парс<аданов> всячески ускорили.

Кстати, нельзя ли просить через тебя Парсаданова оказать ученице его по эстетике (скрипачке) Саркисян (у Эйдлина) Зузэ доброжелательное внимание на предстоящем экзамене? Она безумно нервничает: сталинская стипендиатка — боится получить 4 и, почему-то трепещет перед Парсадановым. Ты человек добрый: сделай добрым и П<арсадано>ва! Если сочтешь уместным, сошлись на меня. Впрочем, хоть на Господа бога сошлись, но проси и упроси его. Хорошо?

Твой Аршак

IV. А. АДАМЯН В ВОСПОМИНАНИЯХ И ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

В. В. САРКИСЯН

СВЕТОЧ ДУХОВНОСТИ

Судьба даровала мне счастье: обучаться эстетике у Аршака Абгаровича Адамяна. Однако милость судьбы проявилась и в том, что я был допущен к его благосклонной дружбе. Правда, в последнем повезло не мне одному: у многих учеников Адамяна сложились с ним теплые, доверительные отношения. Для меня же он был не только несравненным преподавателем и старшим другом, но и духовным отцом.

Впервые увидел я его будучи школьником. Это случилось в доме моей добрейшей учительницы по фортепиано Анны Михайловны Мнацаканян. Мы занимались, когда из смежной комнаты вышел человек, внешность которого привлекала какой-то спокойной и благостной интеллигентностью. Он собирался уходить. — Познакомься, это мой двоюродный брат — обратилась ко мне Анна Михайловна. Кажется, он пожал мне руку. Моя детская память запечатлела навсегда теплоту его взгляда. Много лет спустя я узнал, что они оба учились в Берлине в частной консерватории Штерна.

Уже будучи студентом Ереванской консерватории я однажды пошел в АДРИ послушать совещание по вопросам оперного либретто. Во время перерыва разговорился со студенткой теоретического факультета консерватории Нелли Садоян. Она вдруг сменила тему:

- Знаешь, из присутствующих здесь мне больше всего нравится один человек — Аршак Адамян. Он внизу, в фойе, такой задумчивый и одинокий.

Спустившись в фойе, я увидел его погруженным в раздумья. Его выступление тогда мне показалось несколько сдержанным. Возможно, что его сковывали какие-то обстоятельства.

Начался курс занятий по эстетике. В тот же день мы с волнением ожидали появление педагога, о котором уже знали. В аудиторию вошел эллинско-армянской красоты человек, поприветствовав нас, проверил присутствие и незамедлительно приступил к лекции.

С первой же лекции захватила волнующая особенность адамяновской эстетики, которая сыграла решающую роль в моем ее приятии. Об этом можно сказать так: мое чувственное артистическое постижение художественной истины оказывалось в согласии с научно-эстетическим ее познанием. Иначе говоря, переживаемое мною в исполнительском творческом процессе подтверждалось в эстетическом учении Адамяна с достоверностью истины и, если так можно выразиться, с научной правдивостью.

Лекции Адамяна восхищали логической стройностью и философской глубиной, но не менее — одухотворенностью и тонким художественным чувством. Последнее обуславливалось не только его художественной одаренностью, но и опытом творческой практики: он играл на фортепиано, дирижировал, сочинял музыку и писал оперные либретто. Аршак Абгарович был эстетиком, чувствующим и понимающим искусство, как говорится "изнутри". Это прекрасное редкостное сочетание ученого и художника облекалось во впечатляющую внешнюю форму: взволнованную пафосом мысли ораторскую речь, и гармонично вплетенную в нее чарующую пластику благородно-сдержанных жестов.

Позже, когда мы сблизились, Аршак Абгарович с добродушно-наигранной самовосторженностью говорил: "Разве не чувствуется, что я горю, когда читаю лекцию!" А супруга Адамяна, Нина Степановна поведала мне о примечательном факте. Присутствующий на докладе Адамяна "Принципы поэтики Шекспира в музыке"[1] артист Вагарш Вагаршян был зачарован пластикой жестов Адамяна, и говорил, что актер мог бы кое-что у него позаимствовать. Я слегка отклонился, но, кажется, это допустимо в данном очерке.

Свои лекции Адамян начинал всегда обращением: "О чем мы говорили на прошлом уроке?" и после краткого опроса переходил к новой теме. Чтобы передать степень приобретенных знаний и какую роль сыграло эстетическое философское осмысление искусства в нашем творческом деле, нужен специальный очерк. Поэтому я ограничусь характеристикой главных сторон педагогического метода и описанием некоторых ситуаций.

Адамян всячески стимулировал инициативу нашего мышления. Прочитав лекцию, он вовлекал нас в коллективное обсуждение темы.

---

[1] Выступление на 6-ой Всесоюзной научно-исследовательской шекспировской конференции.

Перекрестные вопросы и ответы максимально мобилизовывали интеллектуальные ресурсы и подвигали нас на самостоятельное решение проблемы.

Аршак Абгарович нередко поручал письменно формулировать определение эстетической категории, выбранной им для этого и сдавать ему на семинаре. Категориями для определения могли быть такие, как "красота", "содержание и форма", "художественный материал", "художественный образ" и другие. Собирая листочки с нашими заметками, он забирал их с собой и, как однажды я заметил, хранил у себя. Несомненно, это диктовалось его живым интересом к индивидуальным особенностям нашего мышления как и заботой об их развитии.

Вообще, интерес к внутреннему миру ученика составлял душу его педагогики. Вспоминаю рассказанный им случай. Аршак Абгарович принимал на дому экзамен аспиранта Ленинградской консерватории Гергелевича, погибшего, к сожалению, на фронте. Экзамен длился два часа. На мой удивленный взгляд он ответил: "Интересно ведь, когда мысль работает!" Аршак Абгарович, высоко оценивая талант своего безвременно ушедшего из жизни студента, сокрушался о его судьбе.

На экзаменах при всей взыскательности, он был довольно либерален в оценках. Опрашивая, исподволь направлял студента на суть темы. Иной раз, утомившись от долгого экзамена, он выходил из класса, увлекая за собой по коридору студентов. Расхаживая, продолжал беседу, уподобляя экзамен диалогу. Невозможно забыть этого величавого, хоть и странного зрелища. Для стороннего наблюдателя могло бы напроситься сравнение с афинской школой. Впрочем, это зрелище трогало своей человечностью.

По окончании урока я часто сопровождал Аршака Абгаровича до дома (он жил неподалеку от консерватории). Вскоре он пригласил меня, и с тех пор я стал завсегдатаем в их семье.

Навсегда запали в душу его мудрые и добрые беседы. Многое запомнилось, но обо всем здесь не скажешь. Поделюсь тем, что имея личностный оттенок, все же общезначимо: интересно и дорого для учеников, коллег и многих знавших его людей.

Коротко о быте. Жили они скромно и непритязательно. Нине Степановне удавалось обеспечивать минимум условий для научной деятельности любимого человека. Она была ему надежной опорой. В

доме царила атмосфера мира и любви, дружбы и взаимного понимания. В любви Нины Степановны к своему супругу звучал мотив преклонения. Будучи человеком крепкого духа она всячески поддерживала его и в житейских невзгодах и в злоключениях, выпавших на его долю. О последнем выскажусь позже.

Захаживая к ним, я часто заставал его за работой. Ничем не проявляя досады от вынужденного отрыва, Аршак Абгарович продолжал вслух развивать идею статьи, вовлекая меня в обсуждение.

Обычно, закончив очередной опус, он давал его мне и другим своим ученикам и коллегам для ознакомления. Конечно интересовался мнением. Однажды, возвращая прочитанные статьи, я позволил себе сделать ему комплимент: - Аршак Абгарович, вы гений! Он ответил глуховатым смешком. Зато в другой раз, в связи с поставленной, но пока не проясненной проблемой, сказал с юмором: "Если я был бы гением..."

Аршак Абгарович чутко направлял мое развитие в нужное русло и, скажу прямо, воспитывал. Это выражалось по-разному. Заметив во мне способность к научному мышлению, он делал попытки подвигнуть меня к специальным занятиям эстетикой. По-видимому, искал достойного последователя своего учения. Такой же апробации подвергались некоторые другие его ученики. Убедившись в моем предпочтении фортепианной игре изрек: " Ты роялист!"

В ту пору у меня случился временный перерыв в исполнительстве. Чтобы не терять зря время я поступил на теоретический факультет, продолжая восстановительную работу по игре. Аршак Абгарович с редкостной душевной чуткостью осведомлялся о ее ходе, подбадривал, давал советы, а бывало и отчитывал. Заподозрив меня в недостаточной усидчивости, заявил: "Ты как аристократ, не хочешь работать!" Я пообещал заниматься по 6 часов. Без слов он взял листочек бумаги и написал: буду играть по 6 часов в день и буду следовать этому режиму твердо, и дал на подпись. Листочек я сохранил как реликвию, но слова своего, увы, сдержал ненадолго.

Искреннее душевное участие в моей профессиональной судьбе выразилось в следующем эпизоде. Интересуясь успехами моей пианистической работы, он выразил желание послушать игру. Мы договорились и в назначенный час я пришел с "Чаконой" Баха-Бузони. Аршак Абгарович сел рядом, чтобы перелистывать. Преодолевая волнение, я сыграл достаточно хорошо, во всяком случае -

увлеченно. Когда отзвучал последний аккорд "Чаконы", Аршак Абгарович встал, подошел к окну и (я это заметил!) платком вытер слезу. После недолгого молчания, овладев собой, одобрил меня, а затем прибавил, что его всегда удивляла та погруженность исполнителя в творческий процесс, при которой он полностью отвлечен от внешних обстоятельств.

А что означали слезы? Думаю, Аршак Абгарович разволновался по двум причинам: от музыки Баха и от переживания моего возрождения. Он ведь до этого всегда укреплял мою веру в успешное достижение цели, уверяя, что творческий труд увенчается результатом. "Творчество организует" — обобщал свою мысль Аршак Абгарович.

Аршак Абгарович глубоко чувствовал и понимал музыкальное искусство. Обучившись в Берлине в консерватории Штерна, он стал превосходным музыкантом. Играл на фортепиано, сочинял. Дирижировал созданным им оркестром.

Мысли о музыке, переданные изустно, заслуживают не меньшего внимания, чем запечатленные в его статьях. Особая их обаятельность состоит в непосредственности высказывания и в связи с жизненной ситуацией. Хочу познакомить читателя с ними, даже если некоторые выражены в афористической форме.

Кажется, в начале 50-ых годов в Ереване выступала с симфоническим оркестром пианистка М. Юдина, играла 5-ый концерт Бетховена. Аршак Абгарович пошел слушать еще и потому, что состоял с ней в знакомстве. Он меня спросил на следующий день: какой тип исполнителя предпочтительнее, тот, у которого акцентируется индивидуальность автора, или тот, который подчеркивает свое видение художественной идеи. Безусловно этот вопрос был задан под впечатлением исполнения пианистки. Юдина, конечно, соответствует второму типу, однако, со значительностью своей индивидуальности.

Как о чем-то странном и забавном с улыбкой рассказал о "диспуте" с Юдиной. На какое-то деликатное возражение Адамяна — "вот вы говорите", она ответила с фанатичной безаппеляционностью: "Аршак Абгарович, это говорю не я, а апостол Павел!"

Глубоко волновала Адамяна композиторское и исполнительское творчество Арно Бабаджаняна. В своей заметке "О национальном в музыке" он пишет: "... ранняя национальная музыка обращается к

народным истокам, а Арно делает это в сложнейших драматических мотивах жизни... Не верно ли, что до Арно еще никто не был национален в большом и существенном?"

Однажды, я застал супругов сидящими рядом и слушающими по радио фортепианное трио Бабаджаняна. Рука Адамяна покоилась на руке жены; кисть его задрожала в драматический момент музыки. "Смелость трагизма" — так характеризовал он музыку трио.

В разговоре с одним из музыкантов меня возмутило его мнение о Бабаджаняне, как о личности мало интересной, недостаточно образованной и ... в таком роде. Я спросил Аршака Абгаровича, что он думает об этом. В ответ он рассказал об интересном эпизоде.

Будучи в Москве, он в доме армянской культуры встретился с Бабаджаняном. Беседуя с Адамяном, Арно подвел его к окну, желая показать стоящую во дворе армянскую церквушку. Знакомя Адамяна с историей церкви, Арно увлекся описанием ее архитектурных и стилистических особенностей. Свой художественный анализ Арно провел на уровне профессионального искусствоведа.

Кстати, о роли понятийного мышления в художественном творчестве. На этот счет мнение Адамяна было однозначным: искусство должно быть умным и философичным, конечно, не в ущерб образному мышлению. Примером философично мыслящего и пламенного сердца художника для Адамяна был Бетховен. И вот что я узнал от своего учителя: Бетховен, преклоняясь перед глубочайшей идеей "Фауста" Гете, носился мыслью претворить ее в музыке. Разбор "Фауста", сделанный Бетховеном, мог быть достойным пера авторитетного филолога.

Эпизод из раннего периода.

Будучи директором Ереванской консерватории (в 20-х годах) Адамян общался с известными музыкантами, в том числе гастролирующими в Ереване. Одним из них был немецкий пианист мировой известности Эгон Петри. Они сошлись по общей культуре и эрудиции. Перед своим концертом Петри спросил: "Правда, что у вас, если не понравится артист, в него стреляют?" Адамян его успокоил. Концерт состоялся в Малом зале филармонии. Петри играл великолепно. Во втором отделении, в момент наивысшего творческого подъема раздался жуткий треск разбитого стекла и к ногам пианиста свалился увесистый булыжник. Петри вздрогнул, но мужественно доиграл. В артистической, принимая теплые поздравления Адамяна,

спросил: "стреляли?" Представляю, как Адамян, отшучиваясь, объяснял, что нашим аборигенам свойственны своеобразные милые шалости.

Музыкальность в людях воспринималась Адамяном как признак наибольшей "очеловеченности". Он нежно любил своего друга В.Асмуса (известного логика и эстетика) и за то, что тот играл на фортепиано.

Из советских пианистов кроме Бабаджаняна предпочитал Рихтера. Восхищался исполнительским искусством Рахманинова. «Ալեկոծված» — этим армянским словом определял существенную черту рахманиновской игры.

Высоко ценил искусство скрипача Авета Габриэляна. После его концерта радостно сказал: "Каким скрипачом стал Габриэлян! Золотой звук!"

В суждениях Адамяна о музыкальных стилях встречались меткие оригинальные характеристики. Запомнилась одна из них: "Мендельсон джентльмен в музыке".

К Шостаковичу относился прежде всего с огромной уважительностью. Мне казалось, что в искусстве Шостаковича ему не очень импонировала мировоззренческая основа. Однако, полностью за это не ручаюсь, тем более, что по свидетельству Ю.Н. Тюлина, на одном из обсуждений в Ленинградской консерватории Адамян высказался так: "Шостакович - совесть нашей эпохи". Делясь со мной о его творчестве отметил хор каторжников из оперы "Катерина Измайлова" "чувствуется, что написано гением!"

Я же могу свидетельствовать об искреннем уважении Д. Шостаковича к Адамяну. Отдыхая в дилижанском Доме творчества в качестве гостя Ю.Н. Тюлина (в его коттедже), я имел счастье познакомиться с великим композитором. Узнав от Тюлина, что я работаю над архивом Адамяна и что при мне имеется составленная мной из архивных статей книга "Статьи по эстетике", он попросил дать ему на прочтение. Возвращая ее, он с особой теплотой выразился о личности Адамяна. Он ведь знал его по Ленинградской консерватории!

В вопросе о том, что прежде всего обуславливает национальный характер мышления художника, я отстаивал свое мнение. Я представлял, что коренной причиной является биологическая сопринадлежность к нации. Аршак Абгарович убеждал, что фактор крови

служит особенностям темперамента, но не мышления. Я упорствовал. Придя в следующий раз застал Аршака Абгаровича в хорошем расположении духа. На его лице промелькнула загадочная улыбка.

— Ты знаешь, что Комитас француз?

— Не может быть!!

— Да, это подтвердилось, это так.

Вернувшись, я в смятении позвонил известному комитасоведу Роберту Атаяну, чтобы сообщить потрясающую новость. В первый миг он насторожился, затем без обиняков заявил, что это исключено. Узнав об источнике информации, от души рассмеялся.

Я советовал моему другу Левону Нерсесяну послушать лекцию Адамяна. Ему я часто рассказывал о своих впечатлениях. Поколебавшись, он согласился. Мы договорились и пошли в консерваторию. Поднимаясь по лестнице встретились с уходящим Аршаком Абгаровичем. Извинившись, я представил Левона и тот с университетской учтивостью попросил разрешения. Ответ прозвучал так: "Вы хотите придти со своим стулом? Конечно, приходите." "Ха, а у него юмор!" — произнес Левон со смешанным чувством.

В разговоры Аршака Абгаровича часто вплетался добрый юмор. Когда он хотел намекнуть, что надеется на мое понимание, либо же, уверен в нем, говорил с лукавым добродушием: "Мы уже 25 лет знакомы".

Попросив как-то выучить и сыграть ему им сочиненное "Скерцо", сказал: "Хочу, чтобы это звучало" и тут же добавил: "если это играбельно."

Умел подшучивать и над собой. В период выздоровления после перенесенного им инсульта я навещал его. Соблюдался постельный режим. Аршак Абгарович с выдержкой, спокойно и обстоятельно рассказывал о процессе восстановления. Показывая упражнения для разработки движений, сказал улыбнувшись: "Пока в футбол играть не могу, но уже двигаю пальцами". Я залюбовался изумительной красоты руками Аршака Абгаровича.

Кстати о футболе. Адамян однажды пошел смотреть игру. И вот что из этого вышло. Выслушаем его самого: "Как только я понял, что в одни из ворот должно быть заброшено наибольшее количество мячей, я встал и ушел".

Как я сказал, в болезни Адамян проявлял редкую выдержку и волю. Он настраивался положительно на выздоровление и, конечно,

прежде всего для завершения своих замыслов. Рассуждал о том, как нелегко психике приходится в борьбе с этой болезнью, поскольку она (психика) делается лабильной. Привел в пример свою минутную слабость: "Я услышал по радио фразу: прощай, навсегда прощай, и у меня навернулись слезы".

Когда Аршаку Абгаровичу исполнилось 70 лет, мы классом пошли поздравлять своего любимого учителя. Как он тепло нас встретил и как был рад! Аршак Абгарович был согрет словами любви и признательности. Полушутя сказал: "Я никогда не верил, что мне будет 70 лет".

Прежде чем продолжить воспоминания, должен оговориться. В памяти сохранились многие факты и события. Ни одного не хотелось бы упустить. Однако, если о каждом писать подробно, очерк разрастется до книги. Поэтому пусть мне простится допускаемая иной раз обзорность.

Аршак Адамян был человеком гармоничной красоты. "Какой прекрасный человек Аршак Абгарович!" — восторженно отозвался о нем Христофор Степанович Кушнарев в нашей беседе о нем. Действительно, в нем все было прекрасно и обаятельно. Высокий этический смысл определял все его личностные проявления: глубокая порядочность, доброта и отзывчивость, полная отдача всей своей жизни возвышенным идеалам и целям. Помнится, еще не окончательно оправившись от болезни, несмотря на запрет врачей и контроль жены, он тайком писал в выдвинутом ящике письменного стола. Да, Адамян не мыслил свою жизнь вне научной деятельности, как не представлял ее сведенной к будничному "позорному благополучию".

Однажды, застал я его сидящим на балконе. Взор его был устремлен в голубое небо, в котором стрижи вычерчивали линии стремительного полета. "Вот видишь — сказал он мне — и в жизни есть люди масштабных действий, а бывают и такие, как те суетливые воробьи".

При напряженной научной деятельности Аршак Абгарович уделял время общению, особенно, если нуждались в его совете или помощи. За это его любили, хоть и иной раз отвечали неблагодарностью. Ведь сколько диссертаций и научных трудов было написано под его фактическим руководством! А скольким он помог дружеской беседой и добрым словом. В этом он отказывал только отъявленным негодяям и подонкам. Но к морально заблудшим

относился сострадательно. Вспоминаю рассказ Нины Степановны о соседке по двору, девушке воровке, которая души не чаяла в Аршаке Абгаровиче. Он был лучом света в ее темной и опасной жизни. С букетом роскошных цветов пришла она поздравить "дядю Аршака" с его блестящим выступлением на шекспировской конференции.

Характерной чертой в отношениях с учениками была заинтересованность их внутренним миром. А это выражалось не только на официально-педагогическом уровне. Она (заинтересованность) выражалась в подлинно человечном соучастии в наших душевных состояниях и в готовности придти на помощь, когда требуется. Настроение он угадывал безошибочно. Случилось так, что какое-то время я не заходил к нему. Нужно было привести в порядок рой мыслей и чувств, вызванных интеллектуальным общением, найти свое отношение. Аршак Абгарович встретил меня приветливо со словами: "Давно тебя не видно..., но так бывает". Конечно, он все понял.

При всей своей утонченной интеллигентности Адамян в некоторых ситуациях проявлял чисто мужской характер. Вот случай из их жизни, из далекого прошлого.

Нина Степановна ожидала Аршака Абгаровича на одном из парижских бульваров. К ней подошел какой-то франт и стал приставать. Замешательство Нины Степановны, слава богу, длилось недолго: вскоре она заметила Аршака Абгаровича, спешившего к ней с зонтиком в руке. Подойдя, он без дальнейших объяснений полоснул зонтиком хлыща, и того как "ветром сдуло".

Общение с Адамяном способствовало не только нашему общему развитию, но и нравственному воспитанию. Без сентенций он умел в нас пробуждать самокритическое сознание. Несколько примеров.

Если кто-то из нас пытался оправдать свою слабость "невозможностью изменить себя к лучшему", Аршак Абгарович возмущался. Убеждая, он говорил, что к такому аргументу чаще всего прибегают женщины, заявляя безаппеляционно: "Я такая!" Он заключал: "Это можно было понять, если бы так говорил манекен" .

В одной из бесед я упорно отстаивал свое мнение и даже пытался его переубедить. При следующей встрече он мягко дал понять, что надо уметь уважать убеждения, имеющие значение всей жизни.

В другой раз, когда в связи с обсуждаемой темой он сослался на Маркса, я бесцеремонно заявил: "Я не люблю Маркса". Конечно, это его покоробило. Мне запомнилась его фраза, произнесенная с

серьезной убежденностью: "Маркс опробован историей".

Именно с позиции глубокой убежденности, относясь к Ленину с огромным уважением, Аршак Абгарович не принимал некоторых его положений об искусстве: "Разве так должен был говорить Ленин!" Об этом я узнал от Нины Степановны.

Не удивительно, что по характеру своих мировоззренческих взглядов и убеждений Аршак Абгарович не верил в бессмертие души. Я убедился в этом, когда на мой вопрос — "верите ли Вы в идею энтелехии?" — он ответил отрицательно.

Однако верил в телепатию. И вот почему. Рассказал мне интересную историю.

Аршак Адамян вместе с известным актером Абеляном находились в каком-то общественном собрании. Сидя за столиком беседовали. Абелян вдруг предложил: "Хочешь я того человека, который беседует за буфетной стойкой, заставлю выполнять мои мысленные приказы?" Договорились. Ничего не подозревавший перцепиент "добросовестно" выполнял мысленные "поручения" Абеляна. Адамян был поражен ... и уверовал в телепатию.

Подходя к концу повествования хочу привести, хоть и в некотором разбросе, отдельные мысли Адамяна.

Мне очень хотелось втянуть Аршака Абгаровича в разговор о тайне бытия, о загадке мироздания, короче — о вечных вопросах, волнующих человечество. Не связывая судьбу вселенной с некоей высшей творческой силой (богом), о ней (вселенной) он сказал проникновенно: "Это очень мудро, вечное становление".

В архиве Адамяна находилось небольшого формата, на картоне написанное произведение, исполненное художником Терлемезяном. На ней изображен юноша с воздетыми ввысь руками: весь — порыв и устремленность. Он рассказал историю этой картины. Адамян обратился к Терлемезяну: "Мог бы ты изобразить в образе стремление слиться с космосом?" Живопись очень впечатляющая. Надеюсь не утрачена.

Очень волновал меня вопрос о возможности наличия в музыке сюжета. Ответ Адамяна заставил задуматься: "Это область частных связей". О творческой свободе: "Искусство нельзя санкционировать". "Музыковед не должен ставить своей целью замещать пышными словами музыку".

Всем известна замечательная статья Адамяна об эстетике Дидро.

В частной беседе, отзываясь о нем восторженно как бы оговорился: "... хоть и стиль у него иногда и перехлестывает".

Выразился как-то о Герцене: "Когда пишет Герцен, чувствуется, что это от всего сердца".

Однажды Аршак Абгарович задумчиво произнес: "Было бы интересно (научно) выяснить: для чего человечество на протяжении тысячелетий затрачивает огромную энергию на сновидения".

А в одной из наших бесед он заметил, что я иногда выражаю в словах не до конца продуманные мысли. Неожиданно он перешел на проникновенно-интимный тон, словно завещая: "Пусть это будет тебе от меня: никогда не выражай в слове мыслей, не проверив их истинности. Это ущербляет интеллектуальную нравственность". Я же спросил: "Если я не выражаю в словах непродуманные мысли, но ношу их в своем внутреннем сознании, меньше ли от них вреда?" Он ответил: "Слово фиксирует".

* * *

Поработав над предложенной Адамяном темой "О больших и малых обобщениях в искусстве", решился отнести наметки ему на суд. Дверь отворил он сам, за ним стояла Нина Степановна. Он выглядел неважно, извинился за плохое самочувствие.

Встреча на пороге оказалась последней. Когда спустя время я вошел к ним с неспокойным чувством, он был в агонии. До последней минуты мы — Лиана Амбрумян, Ваня Хачатрян, внучка Эльга Адамян и я — были с ним.

Прислушиваясь к его встревоженному дыханию, я раскрыл лежавший на его письменном столе блокнотик. В нем находились две заметки, сделанные за несколько дней до катастрофы. Вторая — "Заметки о художественной форме" была помечена датой 6.02.56г. Спустя годы я включил ее в книгу статей Адамяна "Статьи по эстетике".

Когда его не стало, убитая горем Нина Степановна воскликнула: "Вот нет Аршака Адамяна, пусть радуются его недоброжелатели". Надгробную речь произнес взволнованно и проникновенно философ В. Чалоян. Позже ученики установили каменную плиту на его могиле.

* * *

Не могу не упомянуть некоторых фактов травли Адамяна. Хочу предварить их цитатой Адамяна из письма к Т.Г. Тер-Мартиросяну (не датировано, предположительно 1950г.) "... в последнее время занимает меня мысль, что за истекшие миллионы лет человек не успел выработать, среди других эмоций, одной, которая была бы очень мучительной — для одних и спасительной — для других. Я имею в виду чувство стыда за свое существование..."

Не знаю как насчет чувства стыда у людей, совершивших злодейские поступки в отношении выдающегося деятеля нашей науки и культуры, нам же мучительно стыдно за содеянное.

В зале СКА проходило очередное обсуждение текущих вопросов. Я вошел, когда заканчивал свое выступление музыковед Ал. Татевосян. Меня возмутил не только смысл сказанного, но и улично агрессивный тон "речи". Запомнилась с нахрапистой наглостью произнесенная фраза: "... он говорит так, потому, что хочет сказать, что он создал симфонический оркестр". Оглянувшись, я заметил на лице Адамяна выражение с достоинством сдерживаемого возмущения.

Музыковед "Аврора" (псевдоним) инкриминировал А. Адамяну чуть ли политическую неблагонадежность. Его изобретательность, хоть и примитивная по уровню мышления, могла бы сыграть зловещую роль. Чтобы объяснить, чем он воспользовался для своего наезда, начну издалека. В своей статье "Принципы поэтики Шекспира в музыке" Адамян развивал идею о том, что в "Ромео и Джульетте" трагедия заключается не просто в том, что здесь люди гибнут только за любовь друг к другу, но заключается она и в том, что гибель эта "оправдывается", оказывается нелепо необходимой для общества, которое само эту гибель благословило и само в ней нашло источник благополучия". Иначе говоря, трагический смысл "Ромео и Джульетты" "...не в личной гибели, как ни жестока сама по себе эта гибель, а в том, что в этой гибели скрывалась необходимость, что только такой ценой, ценой гибели личностей, могло себя спасать общество".

И что бы вы думали? Упомянутый музыковед выступил с такой "исторической" фразой, произнесенной в духе верноподданического плаксивого возмущения: "... Адамян говорит, что для благополучия общества должны гибнуть лучшие личности, что, значит Сталин

должен умереть, чтобы нам было хорошо?!" Об этом с горечью рассказывала Нина Степановна. От комментариев отказываюсь, еле сдерживая ругань.

Мне стыдно, что в последние годы жизни Адамян работал на почасовую оплату и терпел материальные лишения в период, когда после перенесенной тяжелой болезни, он самоотверженно трудился, обобщая свою деятельность в выдающихся исследованиях.

С горечью признавался мне профессор консерватории по анализу музыкальных форм С.В.Коптев. Желая исправить бедственное материальное (да и моральное) состояние Адамяна он обратился к профессору, преподавателю по истории партии И.И. Тамразовой. "Оставьте старика в покое!" — ответила она с партийной убежденностью. Быть может бессердечность ответа была продиктована ее обидой за один совет Аршака Абгаровича. Как-то она пригласила Адамяна послушать свою лекцию. Прослушав, он высказался доброжелательно, однако, дружески посоветовал не увлекаться "митинговым пафосом".

И "старика" оставили в покое! Его, бывшего директором консерватории в 20-х годах, создавшего на основе оркестрового класса симфонический оркестр Армении, его, несравненного лектора по эстетике, не сочли нужным пригласить на юбилей консерватории. Ему не дали написать пособие по эстетике, проект которого давно был у него готов. А наряду с его выдающимися трудами мы могли бы иметь пособие, написанное с классической стройностью и глубиной мысли.

Прошло почти полвека, как завершилась земная жизнь великого ученого и человека, нашего любимого преподавателя и друга. Память о нем не померкнет, ибо светом его духовности будут облагорожены устремления также и будущих поколений.

Ц. В. ЧАЛОЯН

Как дела, коллега?

Даже не смогла бы представить, что окунусь в столь дорогое мне детство, чтобы вспомнить благородного ученого, интеллектуала Аршака Адамяна.

В семье моей было чувство обожания к родителям, мы с братом не могли жить без ума и мудрости мамы, но преклонялись перед отцом. В зрелом возрасте я поняла, что и этот дух в семье был заслугой

мамы. Помню детские годы, когда то, что предлагалось дома взрослыми, воспринималось нами как нечто данное, неоспоримое. И тем не менее были встречи, и беседы, которые особенно запечатлелись как эталон чего-то высокого, порою недосягаемого. Аршак Абгарович, как произносилось его имя в семье, а мною по-детски, Аршакич, за что корили и исправляли, ибо авторитет его в нашей семье был огромен, он был старшим другом отца. И до последних лет своей жизни отец помнил своего интеллектуального умного друга, которому не позволили реализоваться до конца. Отец был уверен, что А. Адамян мог бы стать гордостью всей советской эстетической науки.

Почему-то помнится мне зима, холод, очень темно, и я с родителями поднимаюсь по нашему проспекту к дому Аршака Абгаровича. Маме доставляло удовольствие приготовить что-нибудь для Адамянов. Годы были послевоенные, голодные, и радости поэтому были весьма скромные.

В комнате Адамяна стоял письменный стол, заваленный книгами, и рядом — кресло-качалка, в котором он любил сидеть, укрывшись клетчатым пледом. С тех пор у меня осталось чувство тепла к креслам-качалкам. Он любил сажать меня рядом с собой на стул, гладить мою детскую головку и беседовать с отцом. О чем они беседовали, я, конечно, не понимала, но чтобы утешить меня в моей детской скуке, он время от времени обращался ко мне весьма серьезно: "Как дела, коллега?" И могла ли я представить в счастливые годы детства, что в зрелом возрасте именно эстетика как философская наука завлечет меня, и я буду вспоминать эти пророческие слова, сказанные мне большим ученым.

Он, как и мой отец, любил рассуждать вслух, прогуливаясь в своем кабинете. Был высок, благородная бледность лица подчеркивала его изысканность. Руки с длинными пальцами озабоченно лежали на его лбу, добрый, ласковый взгляд был проникнут легкой насмешкой. Время не смогло оценить его. И тем не менее его высоко ценили многие крупные ученые, в том числе и мой учитель В. Ф. Асмус.

Уже в зрелом возрасте, увлекаясь сперва французской философией, затем эстетикой, я поняла, какие были у этих двух ученых, Аршака Адамяна и Вазгена Чалояна, точки соприкосновения — интеллигентность, научная и человеческая порядочность, доброжелательность.

Философия и эстетика армянского Средневековья были предметом их научных споров и схождения. Тогда отца уже волновала эта эпоха прогресса, которую он вскоре назвал Возрождением, опубли-

ковав книгу "Армянский Ренессанс" в Москве и Ереване. Аршак Адамян был одним из немногих, который поддержал В. Чалояна в его научном новаторстве.

Аршак Адамян великолепно знал мировую эстетическую науку, что позволило ему сопоставить с ней и достойно оценить нашу армянскую эстетику. Можно смело сказать, что Адамян был первым, кто смог представить средневековую эстетику Армении на уровне мировой науки.

С. М. МЕКИНЯН

Начало 50-х. Мои студенческие годы. Ереванская консерватория, созвездие таких музыкальных деятелей, как Константин Соломонович Сараджев, ректор Гос. Консерватории, Георгий Ервандович Будагян (проректор), Роберт Христофорович Андреасян, Карп Савельевич Домбаев, Георгий Вардович Сараджев, Витолий Платонович Португалов, Грачик Карапетович Богданян и многие многие другие, все - личности талантливые, интересные, и среди них Аршак Абгарович Адамян - эстет, педагог, интеллигент, каждая встреча с которым в аудитории становилась праздником души, приобщением к высокому и прекрасному миру искусства - он преподавал нам эстетику.

Неожиданно для меня самой, он обратил внимание на студентку и поручил мне написать работу о выдающемся петербургском скрипаче Иоаннесе Романовиче Налбандяне. Я была командирована в Ленинград для сбора материалов и очень увлеклась этой интересной творческой задачей.

Отношение Аршака Абгаровича, его советы, наши увлекательные беседы, его замечания - все это стало для меня огромной школой творческого подхода к работе. К сожалению, его смерть все изменила и для меня кончилось что-что очень серьезное и дорогое в жизни. Он всегда умел тонко почувствовать настроение и в трудную минуту снять тяжесть, воодушевить, успокоить, направить, заинтересовать, ввести в большой мир науки, музыки, заразить своим видением искусства. Ему я обязана многим, в первую очередь тем, что стала лучше слушать музыку, понимать ее, проникаться ею.

Прошли десятилетия, но осталась память - добрая, светлая благодарная, и... простое серебряное колечко, подаренное им как-то

в трудный момент моей жизни, как талисман, который всегда должен был снимать печаль, приносить радость.

В настоящее время моя жизнь и работа связаны с молодым поколением одаренных музыкантов, и мне, полвека пронесшей в душе светлый образ Абгара Аршаковича Адамяна, так хочется, чтобы и сегодняшних молодых окружали такие наставники, такие светлые личности, образы которых хотелось бы пронести через всю жизнь.

Н. А. САДОЯН

Неповторимы студенческие годы! Никакой период жизни не приносит такую регулярно-обновляемую радость общения с новыми интересными людьми, которых мы полушутя-полусерьезно называли "носителями вселенских знаний". Их надо было с удовольствием усвоить или запомнить до того момента, когда "чудодей" начертает свою подпись в зачетке, точно оценив "сколько весит твой мозг" по его предмету. Некоторые были своего рода богами, которых время еще более возвысило.

Большинство преподавателей консерватории были как бы нашими старшими друзьями и они заслуженно имеют свое место в наших сердцах. Мы их запомнили настолько, что не бывает встреч однокашников, чтоб воспоминания не украшали бы их, они с нами на всю жизнь, и они как джин - чем старее, тем крепче, лучше, "вкуснее". А с годами уважаемые имена предстают в виде своего рода звездного скопления, где каждое имя — светило. И чем дальше волна жизни уносит нас во времени, тем ярче становится их свет, тепло обогревая душу. Некоторых вспоминаешь почти как святых - их магнетизм долговечен, и жалеешь, что общение было таким коротким! Особенно быстро, как комета пролетел семестр, когда посчастливилось слушать профессора Аршака Абгаровича Адамяна.

Видимо, не очень здоровый, с усталым, но полным доброго сочувствия взглядом, он смотрел на мир; чувствовалось благорасположение к людям, готовность понять и помочь. Был очень скромным. Не могу припомнить случая, когда бы он употребил самоутверждающие выражения, или "я" с оттенком гордости. Нет! Зато готов был помочь другим в самоутверждении. Интеллигентный в высшей степени — был идеалом сдержанности и открытости.

Нам Аршак Абгарович читал курс эстетики осенью 1952г. Думаю,

что стандартное выражение "читал курс" в данном случае неверно: он не становился за кафедру, не раскладывал кучу записей и выписок, цитат (как бы вдруг не так сказать!). Нет! Он сидя на стуле, даже не за столом, просто беседовал, рассказывал увлекательно о тех чудесах мысли, которые древние греки оставили человечеству в наследство. Зачастую он выдвигал проблему и предлагал нам найти свой ответ, свое решение. Мы честно старались и вскоре логика наших суждений и догадок приводила нас в такой лабиринт, из которого, конечно же, мы не могли выбраться. А вот как мыслили древние, насколько проще и четче, говорил Аршак Абгарович, и спокойно уже сам водил нас по стезям суждений философов эстетиков древности. И все становилось ясно, просто. И мы смеялись над собой, что шли запутанными тропами суждений, когда есть, оказывается, четкая дорога.

Неназойливость и мягкость в стремлении помочь студентам освоить предмет (специально не употребляю слова "преподавать"), проникнуться уважением к творцам, и являлось одной из тех кордовых нитей, из которых был соткан его принцип подхода к студентам. Мы не чувствовали "профессора в аудитории", мы спешили на неповторимо интересную встречу с интересным человеком. Он даже присутствие и отсутствие не отмечал. Не надо было.

Исключительно скромный, благородно-простой и открытый, Аршак Абгарович по существу очень был похож на Константина Согомоновича Сараджева, ректора консерватории, который двери своего кабинета не запирал, чтобы студенты в его отсутствие могли использовать рояль — чувствовалась одна школа, откуда они оба приехали к нам — Ленинградская консерватория.

Незабываемым был экзамен по эстетике — Аршак Абгарович не предлагал "возьмите билет", "сядьте и обдумайте вопросы". Билетов не было, он просто беседовал со студентом, затрагивая то одну, то другую тему. Мне он сказал:

— Вы знаете, я собираюсь составить пособие и хотел бы выслушать Ваши практические замечания по курсу. Это мне поможет.

Что?! Что он, профессор собирается создать пособие - чудесно и понятно, но я всего лишь студентка, чем могу помочь, да еще и "практическими предложениями"! Ничего удивительного, что я поначалу как-то растерялась, не поверив ушам своим. Шутит? Нет, видимо. Профессор серьезно и спокойно повторил, что хочет иметь

мнение студента по курсу, что убавить, что добавить. Наш экзамен-беседа длился часа два, не меньше. Полвека прошло, многое стерлось из моей памяти, но помню высказанное мною пожелание, чтобы при каждом фундаментальном вопросе тут же сравнивалась бы оценка древних мыслителей со взглядом современных.

Не знала тогда, действительно ли Аршак Абгарович собирался писать пособие, но если — да, так почему он этого не сделал раньше, в течение долгой своей творческой жизни? Может, преподавание и издание большого числа статей поглощало все его время, а пособие, не будучи написанным, все же существовало в виде программы, которой он руководствовался в практике, преподавая в консер-ватории...

И сейчас, если даже составление пособия не было реальным планом, а только прекрасной мечтой, то поставив перед студентом вопрос о "замечаниях", он проявил педагогическую тонкость, направляя внимание студента на критическое использование своих знаний. Он на время поставил студента на один уровень с собой, внушая уверенность в себе, конгениальность. "Не много ли чести, нам сирым, быть рядом с ним, с эрудитом?" - подумала я тогда. Надо оценить его тактичность и мягкость - фактически он проэкзаменовал меня по всему курсу, одновременно помог укрепить веру в себя, в свою нужность, вселил волю к активному мышлению, что означало - заставил смотреть вперед. Необходимое качество в оформлении облика будущего специалиста, только выходящего в жизнь!...

... Фигура Аршака Адамяна вырисовывается как монумент честности и страдания, добра и мудрости, мягкости и стойкости...

... На лице Аршака Абгаровича постоянно был оттенок грусти, и еще идущая из глубин души светящаяся мягкость. Это так влияло на нас, что он стал как бы символом честности, мудрости и доброты.

Аршака Абгаровича окружающие глубоко чтили, но уважения он не искал - оно приходило к нему само. Он излучал такой магнетизм, что уважение профессуры и студенчества окружало его имя благодарным теплом при жизни и сохранится надолго. Знания, приобретенные с ним, а еще более - влияние его личностных качеств, взгляды на жизнь, ориентир на разумность, красоту и доброту, стойкость характера и многое другое, что без слов и назиданий было усвоено от общения с этим замечательным человеком, мы унесли в жизнь, подсознательно следуя им, где бы мы не работали. Спасибо ему за светлую теплую память, которую он оставил!

ПРИМЕЧАНИЯ

Геодакян Георгий Шмавонович, кандидат искусствоведения, заместитель директора Института искусств НАИ РА

Мекинян Сильва Мкртичевна, Заслуженный деятель культуры, бывшая студентка А. А. Адамяна

Садоян Нелли, музыковед (Лос - Анджелес), бывшая студентка А. А. Адамяна

Саркисян Вилли Ваганович, Заслуженный деятель искусств Арм. ССР, профессор Ереванской Консерватории, ученик и друг А. А. Адамяна, составитель его "Статей по эстетике" (Ереван, 1967)

Тер-Мартиросян Тигран Георгиевич, ленинградский композитор, в годы Второй Мировой войны и после нее несколько лет жил в Ереване, один из ближайших друзей А. А. Адамяна

Тигранов Георгий Григорьевич, известный советский музыковед, Заслуженный деятель искусств Арм. ССР и РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Ереванской и Ленинградской консерваторий, автор работ по истории армянской, русской и зарубежной музыки

Тюлин Юрий Николаевич, советский музыковед, композитор, педагог, Заслуженный деятель искусств РСФСР, доктор искусствоведения, профессор Ленинградской и Московской консерваторий и профессор-консультант Музыкально-педагогического института им. Гнесиных, один из ближайших друзей А. А. Адамяна

Чалоян Цовинар Вазгеновна, кандидат философских наук (по эстетике), профессор Ереванской консерватории, дочь одного из ближайших друзей А. А. Адамяна — члена-корреспондента АН Арм. ССР В. К. Чалояна

СОДЕРЖАНИЕ

ԿԱԶՄՈՂԻ ԿՈՂՄԻՑ 5
ОТ СОСТАВИТЕЛЯ 6

ԲԱԺԻՆ ԱՌԱՋԻՆ – РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆԸ
ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ ПОСВЯЩЕННЫЕ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В АРМЕНИИ

Н. К. Тагмизян. Музыкальная эстетика древней Армении 7
Я. И. Хачикян. Раздумья об эстетических интерполяциях в работах М. Налбандяна 38
Ա. Վ. Ավագյան: 1920-ական թվականների խորհրդահաց արվեստագիտության և գեղարվեստական քննադատության մեջ վուլգար (գռեհիկ) սոցիոլոգիզմի որոշ դրսևորումների մասին 51

ԲԱԺԻՆ ԵՐԿՐՈՐԴ – РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ՆՅՈՒԹԵՐ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ Ա. Ա. ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԾՆՆԴՅԱՆ 120-ԱՄՅԱԿԻՆ (2004)
МАТЕРИАЛЫ К 120-ЛЕТИЮ (2004) СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. АДАМЯНА

I. Статьи о жизни и деятельности А. А. Адамяна
С. К. Саркисян. Из статьи "Новаторские разработки в области теории и эстетики музыки. Аршак Адамян". 62
И. Г. Тигранова. А. А. Адамян и Ереванская консерватория 65
В. В. Саркисян. Вопросы полифонии в музыкально-теоретическом наследии А. Адамяна 71

II. Из работ А. А. Адамяна
Некоторые соображения о путях развития современной национальной оперы 85
Мысли по поводу одного концерта 92

III. Из писем А. А. Адамяна 95

IV. А. Адамян в воспоминаниях и оценке современников
В. В. Саркисян. Светоч духовности 105
Ц. В. Чалоян 118
С. М. Мекинян 120
Н. А. Садоян 121

Примечания 124

«ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ» ՄԱՏԵՆԱՇԱՐԻ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գիրք 1, Ե., 1974

Յա. Ի. Խաչիկյան. Առաջաբան
Գ. Վ. Հակոբյան. Գրիգոր Արծրունու էսթետիկական հայացքները
Յա. Ի. Խաչիկյան. XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների էսթետիկական հայացքները:
Յա. Ի. Խաչիկյան, Սփ. Է. Թուխյան. Հովհաննես Թումանյանը և էսթետիկայի հարցերը
Սփ. Է. Թուխյան. Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ

Գիրք 2, Ե., 1976

Յա. Ի. Խաչիկյան. Երկու խոսք
Սփ. Թուխյան. Եղիա Տեմիրճիպաշյանը և էսթետիկական մի քանի հարցեր
Հ. Կ. Ավետիսյան. Վրթանես Փափազյանի էսթետիկական հայացքները
Գ. Վ. Հակոբյան. էսթետիկայի հարցերը «Մուրճ» ամսագրում
Յա. Ի. Խաչիկյան. XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ նկարիչների էսթետիկական հայացքները
Սփ. Է. Թուխյան. Ճշմարիտը և գեղեցիկը Տիրան Չրաքյանի էսթետիկայում

Գիրք 3, Ե., 1986

Յա. Ի. Խաչիկյան. Էսթետիկական մտքի պատմության առարկայի և աղբյուրների մասին (հարցադրման կարգով)
Ա. Ս. Թուխյան. Էսթետիկական մի քանի կատեգորիաներ Հին Հայաստանի մտածողների և Մովսես Խորենացու տեսական ժառանգությունում
Կ. Ա. Միրումյան. Հովհաննես Սարկավագի էսթետիկայի գաղափարատեսական ակունքները (Միմեսիսի անտիկ տեսության ակնարկ)
Լ. Ե. Լաչիկյան. Խաչատուր Էրզրումեցու էսթետիկական հայացքները
Յա. Ի. Խաչիկյան. Պետրոս Ադամյանի էսթետիկական հայացքների բնութագրման շուրջը

Գիրք 4, Ե., 2002

ԲԱԺԻՆ ԱՌԱՋԻՆ

Յա. Ի. Խաչիկյան. Հայ գեղագիտական մտքի պատմության պարբերացման հարցի շուրջը (հարցադրման կարգով)
Ռ. Միրումյան. Արվեստը և քաղաքակրթությունը Ստեփանոս Նազարյանի աշխարհայացքում
Ռ. Միրումյան. Ազգային կեցության համատեքստում արվեստի ըմբռման խնդիրը 19-րդ դարի հայ մտածողների հայացքներում (մեթոդաբանական տեսանկյուններ)
Ա. Միրզոյան. Գրիգոր Տաթևացին և գեղեցիկի խնդիրը

ԲԱԺԻՆ ԵՐԿՐՈՐԴ (ՌՈՒՄԵՐԵՆ)

I. Ա. Ա. Ադամյանի «Միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական հայացքները. Վաղ ֆեոդալիզմի դարաշրջան» աշխատության մասին

Յա. Ի. Խաչիկյան. Ա. Ա. Ադամյանի «Միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական հայացքները.Վաղ ֆեոդալիզմի դարաշրջան» աշխատության ստեղծման պատմությունից

Մ. Մ. Արևշատյան. Հետաքրքիր աշխատություն հայ գեղագիտական մտքի պատմության մասին

II. Ա. Ա. Ադամյանի աշխատություններից

Հին Հայաստանում գեղագիտական մտքի պատմությունից. Արվեստը որպես օգտավետ գործունեություն

Կարծիք Չալոյանի «Դավիթ Անհաղթի փիլիսոփայությունը» աշխատանքի մասին (ընդհանուր դատողություններ).

III. Ա. Ա. Ադամյանի նամակներից *(Տ. Գ. Տեր-Մարտիրոսյանին, Ն. Ի. Ռոգոժինային, Վ. Ֆ. Ասմուսին, Ի. Մ. Գյոդակյանին, Վ. Վ. Մարգսյանին)*

IV. Ա. Ա. Ադամյանը ժամանակակիցների հուշերում և գնահատականներում *(Ա. Հ. Սպենդիարով, Վ. Հ. Համբարձումյան, Վ. Ֆ. Ասմուս, Յա. Ի. Խաչիկյան, Գ. Գ. Տիգրանով, Ն. Ի. Ռոգոժինա, Լ. Մ. Քութաթելաձե, Պ. Ա. Վուլֆիուս, Ե. Մ. Օրլովա)*

Ելույթներ Ա. Ա. Ադամյանի 100-ամյակին նվիրված նիստին (Լենինգրադ)

V. Ա. Ա. Ադամյանի 100-ամյակի կապակցությամբ նամակագրությունից *Վ. Վ. Սելիվանովի նամակներից, Յա. Ի. Խաչիկյանի նամակը*

[808տ-]

ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ԳԻՐՔ 5

ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В АРМЕНИИ

СБОРНИК ИССЛЕДОВАНИЙ

КНИГА 5

Հրատ. խմբագիր՝ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ Գ. Վ.
Տեխ. խմբագիր՝ ՍԱՐԳՍՅԱՆ Մ. Պ.
Համակարգչային ձևավորումը՝ ՄԱՆՈՒՍԱՋՅԱՆ Ս. Է.

Պատվեր 48: Տպաքանակ՝ 200:

«ՈՍԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆՑԻ» տպագրատուն,
Երևան, Մելիք-Ադամյան փ. 1
Дом печати "Воскан Ереванци"
Ереван, ул. Мелик-Адамяна, 1.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220089917

A II
89917