

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКА АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

**МАВИСАКАЛЯН МАРИНЕ МЕЛИКОВНА**

**ИЗ ИСТОРИИ  
АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ  
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX – XX ВВ.)**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения  
по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения, профессор  
АСАТРЯН АННА ГРИГОРЬЕВНА

Ереван – 2018

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1.</b>	
<b>ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕЕ МЕСТО В АРМЯНСКОЙ</b>	

	<b>МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ</b> .....	9
10	1.1. Вопросы национальной специфики музыки .....	
41	1.2. Национальные традиции музыкальной эстетики .....	
	<b>ГЛАВА 2.</b>	
	<b>ПРОБЛЕМА ПРЕДМЕТА И СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО</b>	
	<b>ПРОИЗВЕДЕНИЯ</b> .....	77
	<b>ВЫВОДЫ</b> .....	114
115	<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	

## **ВВЕДЕНИЕ**

Вторая половина XIX - XX вв. – один из важнейших этапов истории армянской музыкальной культуры - период формирования и стремительного развития национальной композиторской школы, увенчанного значительными, а порой и шедевральными творческими достижениями практически во всех музыкальных жанрах, с одновременным расцветом исполнительского искусства и музыкознания. Значимость данного узлового исторического отрезка для армянской музыкальной

культуры в целом превращает его в объект исследовательского интереса не одного поколения отечественных музыковедов.

Неотъемлемой составляющей процессов, происходящих в армянской музыкальной культуре данного периода, является и музыкально-эстетическая мысль, играющая в них осмысляющую, предвосхищающую, направляющую роль. В этой связи едва ли может быть подвергнута сомнению необходимость и актуальность изучения всего того, что проделано в указанной области армянскими авторами.

Между тем, при всей разработанности отдельных проблем и изученности отдельных фигур, на сегодняшний день практически отсутствует целостное представление о том, кто, в какой форме, по каким вопросам и в каком ключе высказывался в интересующей нас сфере, что делает даже первичную систематизацию музыкально-эстетического наследия данной эпохи насущной и давно назревшей необходимостью. //Единственное известное нам исследование подобного рода – статья выдающегося армянского философа и эстетика Я. Хачикяна «Эстетические взгляды армянских композиторов конца XIX и начала XX века»<sup>1</sup> - охватывает более узкий временной отрезок и посвящена эстетическим воззрениям одних лишь только композиторов<sup>2</sup>.//

Целью настоящего исследования является общая характеристика армянской музыкально-эстетической мысли второй половины XIX – XX веков (верхняя граница периода при этом, с учетом общеисторических процессов, более точно определяется как завершающий советскую эпоху 1991 год), с освещением некоторых наиболее значительных ее тенденций.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие задачи:

- выявление круга музыкально-эстетических проблем, в наибольшей степени интересующих армянских авторов исследуемого периода;
- изучение динамики развития, аспектов рассмотрения и подходов к решению этих проблем.

---

<sup>1</sup> Յա. Խաչիկյան. XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների գեղագիտական հայացքները // «Հայ էսթետիկական մտքի պատմութիւնը», Ե.: ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 114-143.

<sup>2</sup> Более подробный анализ статьи будет дан в основной части нашего исследования.

Существенное внимание уделяется в работе *контекстовому* рассмотрению армянской музыкальной эстетики<sup>3</sup> XIX-XX вв., среди возможных аспектов которого выделим следующие:

- 1) армянская музыкальная эстетика нового времени как *один из этапов* развития армянской мысли о музыке;
- 2) армянская музыкальная эстетика в контексте армянской культуры второй половины XIX-XX вв.;
- 3) армянская музыкальная эстетика во внеармянском контексте.

Занимая, как наука, область, промежуточную между музыкознанием и эстетикой – одним из разделов философии, музыкальная эстетика, естественно, находится в тесном взаимодействии с ними, в связи с чем проблема корреляции этих наук на почве армянской культуры, несомненно, также является одним из аспектов рассмотрения в данном исследовании.

Наконец, одной из задач данного исследования является освещение некоторых наименее изученных страниц армянской музыкальной эстетики нового времени.

Необходимо подчеркнуть, что выбор материала для подобного исследования сопряжен с определенными сложностями объективного характера. Связано это прежде всего с тем обстоятельством, что подобно общей эстетике, подразделяемой на имплицитную и эксплицитную<sup>4</sup>, музыкальная эстетика также существует как в «чистом», *эксплицитном* виде, так и (причем преимущественно) в неявном,

---

<sup>3</sup> Ввиду чрезмерной широты понятия «эстетика», а также неоднократно отмечавшейся (см., например: А. Фарбштейн. О путях становления советской музыкальной эстетики (20-40-е годы) // «Музыка в социалистическом обществе», вып. 2. Л.: Музыка, 1975, с. 167) неадекватности распространенного в литературе и в силу сложившейся традиции используемого и нами понятия «музыкальная эстетика», считаем необходимым уточнить, что под этим понятием мы имеем в виду философско-эстетическую проблематику музыкального искусства. Как синонимичный в тексте употребляется также оборот «музыкально-эстетическая мысль». – Заметим, что о возможной взаимозаменяемости (при наличии специальных оговорок) подобных выражений в названиях работ по истории эстетической мысли («история эстетики» / «история эстетической мысли») говорит и Я. Хачикян, отдавая при этом предпочтение второму варианту как более точно определяющему предмет исследования этих работ – эстетическую *мысль*, а не эстетическое сознание или эстетическую деятельность.- См.: Я.Хачикян. О предмете и источниках истории эстетической мысли. - Յժ. հայ հայր ան. Եւրթ տի կալ ան մտքի փառմ ու թյ ան առարկայի և աղբյուր ուր ների մասին. // ՄՄՄ Փիլիսոփայական ընկերություն հայ կալ ան բաժանմանը: Տարեգիրք 1986. – «Հայ Եւրթ տի կալ ան մտքի փառմ ու թյ ու նից», Ե.: ՅՄՄ ՉԱ հրատ., 1986, էջ 5-18.

<sup>4</sup> Как пишет В. Бычков, «можно выделить два основных способа исторического бытия эстетики: *эксплицитный* и *имплицитный* (от лат. *explicite* – в развернутом, явном виде и *implicite* – неявно, в скрытом виде). К первому относится собственно философская дисциплина эстетика, самоопределившаяся только к середине XVIII в. в качестве относительно независимой науки. Имплицитная эстетика уходит корнями в глубокую древность и представляет собой свободное несистематическое осмысление эстетического опыта внутри других дисциплин (в философии, риторике, филологии, богословии и др.)» В.В. Бычков. Эстетика, М.: Гардарики, 2008, с. 24.

*имплицитном*, - в виде более или менее значительных включений в тексты философского, музыковедческого, публицистического и т.п. содержания.

Соответственно, отбор источников производится нами исходя из принципа наличия в них обращений к проблематике, входящей в сферу рассмотрения музыкальной эстетики: проблемам сущности и содержания музыкального искусства, его социальной значимости и функций, места в системе искусств, вопросам национального своеобразия, традиций и новаторства, метода, стиля, музыкального восприятия, особенностям музыкального образа, и т.п.

Таким образом, объектом исследования в данной работе являются источники самого разнообразного характера. С одной стороны, это работы армянских философов и эстетиков (т.н. взгляд «сверху» - со стороны философии и общей эстетики), с другой – содержащие философско-эстетические обобщения труды армянских музыковедов.

И, наконец, одним из важнейших источников являются рассуждения самих творцов музыкальных произведений, а также представителей смежных видов искусства. В этом плане считаем совершенно справедливой критику С. Маркусом тенденций к противопоставлению «теории и практики музыкального искусства, его истории и эстетики» и связанной с ней тенденции к недооценке эстетических воззрений и музыкально-критической деятельности композиторов<sup>5</sup>.

В работе представлены как непосредственные первоисточники – опять-таки самого широкого спектра (научные статьи, монографии, публицистика, интервью, эпистолярный и т.п.), посвященные тем или иным проблемам музыкальной эстетики или затрагивающие таковые (иногда в самой эпизодической форме), так и научные труды, имеющие своим содержанием анализ этих первоисточников.

Важный материал предоставляют работы, освещающие эстетические принципы армянских композиторов. Как правило, это разделы в музыковедческих монографиях, посвященных творчеству того или иного композитора. Наряду с ними, заслуживающим особого внимания опытом обобщенного представления эстетических взглядов армянских композиторов определенного исторического отрезка является упомянутая выше работа Я. Хачикяна («XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորներին գեղարվեստական հայացքները»).

---

<sup>5</sup> Как типичный пример подобных тенденций, характерных не только для музыкальной эстетики, приводятся слова французского исследователя А. Лефевра о том, что искать эстетическую теорию нужно у философов, ибо художники и писатели «редко подымались до уровня теории». С. Маркус. История музыкальной эстетики, т.1, М.: Гос.муз.изд-во, 1959, сс. 5-6.

Научная новизна работы заключается в том, что здесь впервые в отечественной науке дается целостный анализ музыкально-эстетической мысли одного из важнейших исторических отрезков в развитии армянской культуры, предпринимается попытка первичной систематизации и обобщения обширного и вместе с тем рассредоточенного по самым разнородным источникам массива мыслей и мнений армянских авторов указанного периода по вопросам музыкальной эстетики.

В отдельных случаях по-новому освещается вклад того или иного деятеля армянской культуры в развитие отечественной музыкальной эстетики, что представляет интерес не только в контексте темы данного исследования, но и в плане дополнения и обогащения общей творческой характеристики этих деятелей.

В исследовании впервые предпринимается попытка рассмотрения армянской музыкальной эстетики в единстве ее исторического развития - начиная с древних времен и до наших дней, с выявлением аналогий и определенных черт общности в происходящих в различные эпохи процессах.

Методологической основой исследования являются труды армянских и российских ученых в области истории музыкального искусства, общей и музыкальной эстетики, с заложенными в них принципами диалектики и историзма.

Исходя из представления об истории музыкальной эстетики как части музыкально-исторического процесса, большое значение придается опоре на достижения армянских историков музыки – труды А. Шавердяна, М. Мурадяна, Г. Тигранова, Х. Кушнарера, А. Барсамян, Г. Геодакяна, М. Арутюнян, Н. Тагмизяна и др. - С учетом направленности данного исследования, отметим, в частности, охватывающую всю историю армянской музыки работу А. Барсамян и М. Арутюнян («Հայ երաժշտու թյան պատմութիւնը»<sup>6</sup>), а также фундаментальное исследование А. Шавердяна «Очерки истории армянской музыки» («Հայ երաժշտութեան պատմութիւնը»<sup>7</sup>).

Особая роль в исследовании принадлежит трудам Н. Тагмизяна, выступающим здесь одновременно в трех ипостасях: 1) в качестве методологической основы исследования; 2) важнейшего источника сведений о музыкальной эстетике древней и средневековой Армении; и, наконец, 3) в качестве

---

<sup>6</sup> Մ.Յարութիւնը և Ն.Մարտիկի Ն. Հայ երաժշտութեան պատմութիւնը: (Հնագույն և շրջանից մինչև մերօրեանը), Ե.: Երկրորդ, 1996.

<sup>7</sup> Ա.Շահվերդի Ն. Հայ երաժշտութեան պատմութիւնը և ակնարկներ, Ե.: Հայ պետհրատ, 1959.

объекта непосредственного исследовательского интереса – как один из значительных феноменов армянской музыкально-эстетической мысли XX века.

В области истории философско-эстетической мысли безусловна опора на труды крупнейших деятелей армянской науки: А. Адамяна, В. Чалояна, С. Аревшатяна. Здесь же нельзя не отметить, что в краеугольном вопросе определения предмета и источников исследования, а также в обозначении конкретных задач, встающих при изучении истории армянской эстетической мысли, много ценного почерпнуто нами из вышеупомянутой статьи Я. Хачикяна «О предмете и источниках истории эстетической мысли» («Էսթետիկական մտքի փառաբանության և աղբյուրների մասին»).

Вместе с тем, считаем необходимым упомянуть и работу В. Осипяна «История эстетических учений» («Գեղագիտական ուսման քննարկ փառաբանություն»), первая часть которой посвящена истории европейской эстетики, а вторая – армянской (с древнейших времен до начала XX века)<sup>8</sup>. Одним из наиболее ценных качеств работы нам представляется стремление автора к осмыслению многовековой истории армянской эстетики как единого процесса с определенными чертами преемственности, взятое за основу и в нашем исследовании.

Наконец, основополагающее значение в работе имеют достижения российской музыкальной эстетики – труды А. Асафьева, А. Лосева, С. Маркуса, В. Шестакова, А. Фарбштейна, Т. Чередниченко и др.

Важнейшие методологические установки, в первую очередь связанные с определением самого предмета истории музыкальной эстетики, в частности, дает нам работа С. Маркуса «История музыкальной эстетики»<sup>9</sup>.

Практическое значение исследования состоит в том, что проделанный в ней первый шаг на пути к целостному осмыслению армянской музыкальной эстетики нового времени может способствовать стимулированию интереса отечественных музыковедов и эстетиков к дальнейшему – более детальному и всестороннему – изучению этого этапа развития армянской музыкально-эстетической мысли.

---

<sup>8</sup> Վ.Յոսիպյան. Գեղագիտական ուսման քննարկ փառաբանություն, Ե.: Երևանի համալսարանի հրատ., 1979.

<sup>9</sup> В этом плане позволим себе не согласиться с позицией Т. Чередниченко как автора статьи «Эстетика музыкальная» в Музыкальном энциклопедическом словаре (МЭС, М.: Советская энциклопедия, 1990г., сс.657-658), приводящей в списке литературы две свои работы и не упомянувшей при этом фундаментальный труд С. Маркуса – очевидно, как «морально устаревший». - «История музыкальной эстетики» действительно несет на себе специфический отпечаток времени, но это, на наш взгляд, никак не умаляет ее значения как одного из серьезнейших исследований в данной области.

Содержание диссертации может быть использовано при разработке вузовского курса музыкальной эстетики, а также в курсе истории армянской музыки.

Работа состоит из двух глав, введения и выводов. В конце приводится список использованной литературы. Разделение на главы и внутреннее подразделение каждой из них осуществлено по проблемному принципу.

## **ГЛАВА 1.**

### **ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕЕ МЕСТО В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ**

Охватываемый в нашем исследовании период от второй половины XIX до конца XX вв. с полным основанием может быть охарактеризован как один из наиболее динамичных в истории Армении, эпоха интенсивной смены политических реалий и не менее интенсивного развития национальной культуры. Являясь периодом беспрецедентных потерь, этот этап армянской истории стал одновременно и периодом национального возрождения.

Идея национального возрождения явилась той идеологической доминантой, которая наложила отпечаток на все сферы общественной жизни и предопределила пути развития отечественной культуры. Начавшись с художественной литературы, второй «армянский ренессанс» постепенно распространился и на другие виды искусства. Так, уже в 60-е годы XIX века, после длительного периода, охарактеризованного Г. Геодакяном как «эпоха консервации и заметного упадка», в кратчайшие исторические сроки выходит из «искусственной изоляции» и совершает настоящий прорыв *армянская музыка*<sup>10</sup>.

Расцвет музыкального искусства, естественно, не мог не способствовать и развитию *музыкально-эстетической мысли*, в свою очередь являющейся важным фактором его собственного прогресса. С другой стороны, этому способствовали и достижения армянских авторов нового времени в области общей эстетики, причем процесс приобщения к достижениям европейской культуры здесь начался гораздо раньше, чем в музыке: как известно, уже в XVIII веке армянские мыслители активно развивали эстетические принципы *классицизма*, оставившего заметный след в отечественной культуре XVIII-XIX веков (главным образом – в литературе)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> См.: Г. Геодакян. Пути формирования армянской музыкальной классики // Автореферат докторской диссертации, Е.: 2007, с. 11.

<sup>11</sup> Примечательно, вместе с тем, что представители армянского классицизма не обходят вниманием и музыкальное искусство. Так, ему посвящен один из разделов принадлежащего Хачатуру Эрзрумеци

Примечательно, что в этот же период – в первых десятилетиях XIX века – выдающимся ученым и церковным деятелем М. Саллантаном впервые вводится в употребление термин «эстетика» - как синоним армянского «գեղաճիտութիւնը» («наука о прекрасном»)<sup>12</sup>. - В своем дальнейшем развитии на армянской почве музыка и эстетика продемонстрируют самые разные формы взаимосвязи, в том числе и тот идеал гармонического синтеза, который воплотила уникальная личность А. Адамяна.

Таким образом, уже в последних десятилетиях XIX века существовали все предпосылки для успешного становления современной армянской музыкально-эстетической мысли.

Круг музыкально-эстетических проблем, затрагиваемых армянскими авторами второй половины XIX – XXвв., достаточно широк. Среди них - предмет и содержание музыкального искусства, взаимоотношение содержания и формы музыкального произведения, национальное своеобразие и народность музыки, диалектика традиции и новаторства, функции музыкального искусства, место музыки в системе искусств, специфика творческого процесса, метод, стиль, музыкальное восприятие и др. Ниже будут рассмотрены некоторые наиболее заметные, на наш взгляд, феномены армянской музыкальной эстетики обозначенного периода.

### 1.1. Вопросы национальной специфики музыки

Одной из важнейших особенностей армянской музыкальной эстетики рассматриваемого периода является ее *непосредственная* связь и высокая степень зависимости от современной ей отечественной музыкальной практики.

В целом, наличие связи между историей музыкальной эстетики и историей музыкального искусства, безусловно, представляется неоспоримым, что справедливо отмечено С. Маркусом: «С какой бы стороны мы ни подходили к определению предмета истории музыкальной эстетики, ее теснейшая связь с

---

энциклопедического труда «Համառոտակալ իմաստասիրութիւն» (1711), озаглавленный как «Յաղագս երաժշտութեան». Здесь, как отмечает Н. Тагмизян, автор «выводит армянскую философскую мысль о музыке из рамок средневековья и направляет ее в новое русло». Ն. Թահմիզյան. Սայաթ-Նովան և նոր շրջանի հայկական երաժշտական գեղաճիտական մտքի սկզբնավորումը. // «Պատմաբանասիրական հանդես», Ե.: ՀԱՍՏԻՊԱՆ, 1988, №1, էջ 83. - В этом плане Н. Тагмизян считает показательным, что вторая глава раздела посвящена разъяснению системы европейского нотного письма.

<sup>12</sup> Тем не менее, возможность использования этих терминов как синонимичных по сей день не воспринимается однозначно. Так, Я. Хачикян справедливо считает утвердившийся в армянской литературе термин «գեղաճիտութիւնը» - «науку (учение) о прекрасном» - «неудовлетворительным и в конечном счете неточным», поскольку он не отражает сущности эстетической науки, охватывающей целый ряд значительно превышающих своими масштабами проблему прекрасного вопросов. См.: Յ. Խաչիկյան. Եւրօտիկական մտքի պատմութիւնը և պարզ լուսնի լուսնի լուսնի, էջ 17.

историей музыки, кажется, не может вызвать ни малейшего сомнения. Исследуя возникновение, борьбу, развитие, смену музыкально-эстетических направлений, освещая коренные музыкально-эстетические проблемы и закономерности, касаясь различных критериев оценки музыкальных произведений, сущности и задач исполнительского искусства и т.п., история музыкальной эстетики, как наука, находится в очевидной, хотя нередко сложной и противоречивой связи с историей самого музыкального искусства»<sup>13</sup>. Вместе с тем, как следует и из вышеприведенного отрывка, различными могут быть сами *формы* этой связи – достаточно упомянуть ситуацию с немецкой классической философией, где эта связь осуществлялась, скорее, в инверсии.

Подобная детерминированность имеет свои как сильные, так и слабые стороны. К числу последних, очевидно, следовало бы отнести *прикладной*, точнее, «сопутствующий» характер значительной части исследуемого нами материала, а также связанное с этим превалирование чисто декларативных элементов над собственно философской рефлексией.

Весьма продолжительное время находясь едва ли не в *синкретическом* единстве с музыкознанием и музыкальной публицистикой, музыкальная эстетика обособляется в самостоятельную науку, главным образом, начиная с работ А. Адамяна, - притом, что фигура последнего осталась *уникальной* не только с точки зрения ее масштабов, но и в плане несоздания соответствующей *традиции* в музыкальной эстетике его исторической родины ( поскольку все же есть основания говорить о некоей, пусть даже символической, преемственности с учетом авторов, работающих за пределами республики – в первую очередь имея в виду Н. Шахназарову - ведущего научного сотрудника московского ГИИ искусствознания, автора ряда работ музыкально-эстетического содержания, исследователя, в равной степени владеющего как философско-эстетической, так и музыковедческой составляющей музыкальной эстетики, и, кстати, являющейся как доктором искусствознания, так и кандидатом философских наук. – При этом своеобразным «крестным отцом» Н. Шахназаровой можно считать скорее Г. Апресяна, преподававшего эстетику в Московской консерватории в году ее обучения и сыгравшего в ее жизни «огромную роль» - как человек, убедивший выпускницу МГК поступить в аспирантуру по эстетике и даже подсказавший ей тему диссертации)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> С. Маркус. История музыкальной эстетики, с. 4.

<sup>14</sup> См. об этом: Н.Г. Шахназарова. Избранные статьи. Воспоминания, М.: ГИИ, 2013, сс. 188-190.

Примечательно, что и единственная монография, посвященная А. Адамяну и, в частности, его музыкально-эстетическому наследию, написана не в Армении и не армянином<sup>15</sup>. - Отмечая этот факт, мы отнюдь не умаляем значение отдельных работ армянских исследователей – прежде всего ученика А. Адамяна, пианиста и музыковеда В. Саркисяна<sup>16</sup>, проделавшего, как особо подчеркивает А. Фарбштейн, «многолетний бескорыстный труд по собиранию и изучению <адамяновского> наследия»<sup>17</sup>, а также С. Саркисян<sup>18</sup>, Я. Хачикяна<sup>19</sup> и др.

Имея в виду то обстоятельство, что, при всех связях с армянской культурой, неоценимом вкладе в ее развитие, А. Адамян является ученым все-таки западного направления, небезынтересно сравнение с этой точки зрения подходов к музыкальной эстетике двух современников более раннего периода – Комитаса и В. Корганова.

Если В. Корганов уделяет *специальное* внимание вопросам музыкальной эстетики – достаточно упомянуть его публичные лекции, а также статьи («Музыка А. Рубинштейна» и др.) – выступая при этом в роли скорее европейского, чем армянского эстетика (с некоторыми оговорками – как «гангликианец на армянской (или, скорее, армяно-русской) почве», то для Комитаса, напротив, музыкально-эстетических проблем «в себе и для себя» не существует. Будучи прекрасно информированным в данной области (как известно, он, в частности, прослушал цикл лекций по философии и эстетике в Берлинском университете), Комитас, тем не менее, пошел по иному пути, подчинив эстетическую проблематику решению стоящих перед ним – этнографом и композитором – задач отстаивания самобытности армянской музыки и определения перспектив ее развития. Основные эстетические понятия и категории выступают поэтому в работах Комитаса, как

---

<sup>15</sup> Имеется в виду работа А. Фарбштейна «Аршак Адамян». А. Фарбштейн. Аршак Адамян, Е.: Советакан грох, 1989.

<sup>16</sup> В. Саркисян. Музыкально-эстетические воззрения А. Адамяна // «Музыка в социалистическом обществе», вып.3, Л.: Музыка, 1977, сс. 241-250; В. Саркисян. Вопросы полифонии в теоретическом наследии А. Адамяна // «Հայ Էսթետիկական մտքի ցանկուն թյունը», գիրք 5, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2004, էջ 71-84.

<sup>17</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с.12.

<sup>18</sup> С. Саркисян. Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. Адамяна // «Музыка в социалистическом обществе», вып. 2, Л.: Музыка, 1975, сс. 183-196; С. Саркисян. Новаторские разработки в области теории и эстетики музыки. Аршак Адамян, Христофор Кушнарев // «Петербургские страницы русской музыкальной культуры». Статьи и материалы /Ред.-сост. Л.Г. Даныко, Т.В. Брославская, СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2001. сс. 108-114.

<sup>19</sup> Յու. Խաչիկյան. Կ.Սարգսյանի մասին. Արշակ Ադամյանի // «Էսթետիկական հարցեր» (գիրք 2-րդ), Ե.: Հայաստան, 1987, էջ 155-167. Трудно переоценить и роль Я. Хачикяна в качестве редактора сборников исследований «Հայ Էսթետիկական մտքի ցանկուն թյունը» (1974, 1976, 1986, 2002, 2004, 2006, 2008, 2009), пять последних из которых содержат разделы с публикациями материалов, посвященных жизни и деятельности А. Адамяна.

правило, в весьма конкретных ипостасях: единство содержания и формы в *народной песне*; *крестьянский фольклор* как эстетическая ценность; роль интонации в формировании *национальной музыки* и.т.п.

«Эстетика», т.о., реализуется у Комитаса прежде всего в плане *эстетического* аспекта рассмотрения главного объекта его исследований – народной песни, и в этом смысле представляется вполне справедливым, перефразируя А. Лосева<sup>20</sup>, отметить, что самого учения о прекрасном у Комитаса нет, но всё пронизано им. - Весьма показателен в этом отношении сам *метод анализа* народной песни, применяемый Комитасом – а именно, рассмотрение ее как целостного, «живого организма» в единстве его содержания и формы, как «единой системы художественных образов» (А. Шавердян)<sup>21</sup>, при неизменной вовлеченности в широкий культурологический контекст.

Уступая, т.о., В. Корганову в степени разработанности собственно музыкально-эстетических проблем, Комитас, вместе с тем, делает не менее важный вклад в формирование армянской музыкальной эстетики – прежде всего ввиду значительности потенциала намеченного в его трудах «имманентного» направления, позволяющего, в частности, избежать опасности механического экстраполирования на армянскую почву методологических установок европейской эстетической традиции.

Очевидно, однако, что формирование *собственной* традиции (аналогично процессу становления национальной композиторской школы и в связи с ним) возможно лишь при условии синтеза обоих направлений. – Проблему эту и по сей день нельзя считать решенной, что на наш взгляд, объясняется и некоторой недооценкой роли *третьего* фактора, а именно – многовековых традиций армянской философско-эстетической мысли. – Большой интерес в этом плане, безусловно, представляют труды Н. Тагмизяна, рассмотрению которых ниже будет уделено особое внимание.

---

<sup>20</sup> А. Лосев о Платоне: «Всё у Платона пронизано учением об идеях, а самого-то учения об идеях найти у Платона невозможно». Цит. по кн.: К. Свасьян. Философское мировоззрение Гёте, Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1983, с. 55.

<sup>21</sup> «Принципиальная новизна разрабатываемого Комитасом метода анализа народной песни заключается в сочетании всеобъемлющей полноты взгляда с точно детализированным рассмотрением отдельных элементов. Комитас пристально изучает особенности ладового, ритмического строения песни; целые разделы своей большой статьи посвящает он поэтическому тексту. Но в каждый момент исследования он интересуется не только ладом или ритмом, не только словарным составом или строением текста, а прежде всего всей песней в целом, как живым организмом, как единой системой художественных образов, как правдивым воплощением жизни, мыслей, переживаний и чувств народа». А. Шавердян. Очерки по истории армянской музыки XIX – XX веков, М.: Гос. муз.изд-во, 1959, с. 259.

*//Стоит вместе с тем отметить, с одной стороны, качественное улучшение ситуации в течение последних лет в такой важной сфере, как образование, с другой – современные достижения собственно в области научных исследований. Среди авторов, внесших значительный вклад в освещение истории армянской музыкальной эстетики, выделяется, в частности, А. Аревшатян, в чьих трудах получила непосредственное продолжение тагмизьяновская традиция музыкальной медиевистики. Эстетическая проблематика является неотъемлемой составляющей целого ряда исследований А. Аревшатян<sup>22</sup>, что, несомненно, способствует расширению наших представлений о круге вопросов, интересующих мыслителей прошлого, подходах к их разрешению, межкультурных связях и взаимовлияниях и т.п. Работы А. Аревшатян позволяют дополнить картину истории отечественной эстетики такими важными именами, как, например, Григор Магистрос (980-1058) – знаковая фигура армянского средневековья, чьи эстетические воззрения, тем не менее, до последнего времени были изучены, по оценке исследователя, «неудовлетворительно». - «Как бы удивительно не казалось, - пишет А. Аревшатян, - какого-либо отдельного исследования, относящегося к ним, по сей день не написано», притом что и в «Толковании грамматики», и в целом ряде писем из «Посланий» Григора Магистроса представлен «широкий круг художественно-эстетических вопросов», и в частности, ряд высказываний по вопросам музыкальной эстетики<sup>23</sup>. Не менее важно представление исследователем музыкально-эстетических воззрений как части общего творческого наследия менее известных и до сих пор не оцененных по достоинству деятелей армянской культуры – таких, как Григор Гапасакалян (1740-1808) – константинопольский музыкант-теоретик, обобщивший «весь ход развития, богатый опыт и традиции музыкальной эстетико-теоретической мысли средневековой Армении»<sup>24</sup>. К справедливому замечанию А. Аревшатян о том, что «вне Армении его имя практически неизвестно»<sup>25</sup>, не было бы большим*

<sup>22</sup> Вот лишь некоторые из них: Հայ միջնադարյան «Ձայնից» մեկնություններ, Ե.: Կոմիտաս, 2003; Անիի երաժշտական մշակույթը, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ Գիտությունների ակադեմիա, 2014; Ա. Արևշատյան. Գրիգոր Մազիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություններ» հրատ., 2015; Անիի երաժշտական մշակույթը, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություններ» հրատ., 2014; Григорий Нисский и музыкально-эстетическая мысль средневековой Армении./Opera musicologica, №3, С.-П.: 2013, с. 4-12; Григор Гапасакалян. Книга о музыке (перевод с габара и введение А. Аревшатян), Е.: Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2017 и др.

<sup>23</sup> Ա. Արևշատյան. Գրիգոր Մազիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, էջ 80.

<sup>24</sup> Григор Гапасакалян. Книга о музыке (перевод с габара и введение А. Аревшатян), с. 4.

<sup>25</sup> Там же, с. 5.

*преувеличением добавить, что и в самой Армении если не имя, то, по крайней мере, деятельность Гапасакаляна до сих пор известны лишь достаточно узкому кругу специалистов. //*

Кроме того, и сам процесс освоения европейской музыкально-эстетической мысли в своем естественном течении на долгие годы оказался, по сути, прерванным из-за насильственной сведенности к разработке одной-единственной «канонической» теории, допустимой в качестве методологической основы для всех гуманитарных наук – марксизма-ленинизма (с периферийным окружением в виде некоторых «прогрессивных» домарксистских учений), что породило определенные «застойные» тенденции и практику схоластического оперирования «архиверными» формулами типа: «национальный по форме, социалистический по содержанию», которого не избежали и крупнейшие деятели как Советской Армении, так и Советского Союза в целом. - Отмечая это обстоятельство, мы, естественно, далеки от того, чтобы отождествлять марксистскую теорию с ее догматическим толкованием, недооценивая творческий потенциал марксизма, и в особенности *марксистской диалектики*, разработка которой была увенчана целым рядом блестящих исследований, к каковым относятся, к примеру, «Музыкальная форма как процесс», «Симфонические этюды» и другие работы Б. Асафьева, обосновавшего понятие *симфонизма* как *диалектического метода* мышления в музыке. Среди армянских исследователей в этом ряду особое место занимает ровесник Б. Асафьева А. Адамян<sup>26</sup>, явившийся одним из основателей марксистско-ленинской эстетики.

Вышеотмеченной тесной зависимостью от практики во многом обусловлена и расстановка акцентов в охватываемой армянскими авторами музыкально-эстетической проблематике.

В отличие от европейской музыкальной эстетики, где еще с «1840-50-х годов на первый план... вышли вопросы о содержании музыкальных произведений и его отношении к звуковым формам»<sup>27</sup>, в армянской музыкальной эстетике, при всей весомости занимаемого в ней данной проблемной областью места, ключевой становится проблема *национального*<sup>28</sup>. Подобный статус проблемы национального в

---

<sup>26</sup> Оба родились в 1881 году. Примечательно, что оба получили как консерваторское, так и университетское образование (окончив с разницей в 2 года Петербургский университет).

<sup>27</sup> Т. Чередниченко. Тенденции современной западной музыкальной эстетики, М.: Музыка, 1989, с. 10.

<sup>28</sup> В качестве предварительной ремарки стоит отметить, что характерной особенностью национального, выделяющей ее из «системы классических категорий эстетики (трагическое, комическое, прекрасное и т. д.)», является «слишком тесная связь» с идеологией, что подчеркивает

иерархии рассматриваемых армянскими авторами музыкально-эстетических проблем определяется, на наш взгляд, целым рядом параметров («сквозной» характер; наибольший удельный вес и степень разработанности; влияние, оказываемое на другие проблемные области, и.т.п.), обусловленных, в свою очередь, как и в европейской музыкальной эстетике, фактором «важности практической задачи», - с той разницей, что если в европейской музыкальной эстетике этой задачей являлось «объяснение слушателю, «о чем» данный опус, как нужно его воспринимать и понимать»<sup>29</sup>, то в армянской – становление национальной композиторской школы<sup>30</sup>.

Среди авторов, в той или иной форме обращавшихся к данной проблеме, - музыковеды А. Адамян, М. Брутян, А. Шавердян, Н. Шахназарова, Г. Тигранов, К. Джагацпанян, З. Тер-Казарян, композиторы Комитас, А. Спендиаров, А. Хачатурян, Р. Меликян, А. Тертерян, Э. Оганесян, Т. Мансурян, писатели А. Чопанян, Д. Демирчян и др.

Как и практически во всех кардинальных вопросах музыкальной эстетики, особая роль здесь принадлежит А. Адамяну. Его статьи, эпистолярный, записи разных лет содержат, несмотря на ряд дискуссионных моментов, чрезвычайно плодотворные рассуждения об историчности национального начала в музыке, о социальной природе национального, о соотношении национального с интернациональным, о национальном как процессе развития *народного* и, в особенности, как отмечает в вышеупомянутой монографии А. Фарбштейн, о «подлинно национальном качестве, проявляющемся в самом мышлении художника» (подчеркнуто нами – М.М.)<sup>31</sup>. – Важно в этой связи подчеркнуть факт преемственности в армянской музыкальной эстетике адамяновской линии на рассмотрение проблемы национального как проблемы *социально-психологической*, - наблюдаемой, в частности, в работах Н. Шахназаровой – также одного из главнейших в армянской музыкальной эстетике исследователей проблемы

---

Н. Шахназарова в предисловии к вышедшему в 2013 году сборнику статей и воспоминаний, обосновывая внутреннюю необходимость пересмотра отдельных положений своих работ советского периода. См.: Н.Г. Шахназарова. Избранные статьи. Воспоминания, с. 7.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> С другой стороны, сам факт формирования армянской композиторской школы необходимо рассматривать как следствие общего процесса *национального возрождения*, оказавшего, как уже отмечалось, влияние практически на все сферы духовной жизни армянского народа.

<sup>31</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с.193. – В определенном смысле, не менее значительна в данном вопросе роль самого А. Фарбштейна, фактически открывшего заново многие страницы музыкально-эстетического наследия А. Адамяна, в т.ч. – записи последних дней жизни ученого.

национального<sup>32</sup>.

Мощным стимулом для разработки проблемы национальной специфики музыки в армянской музыкальной эстетике явился предоставивший широкий эмпирический материал для исследований опыт армянской композиторской школы, за короткий исторический промежуток прошедшей путь от т.н. «этнографизма» до глубоко опосредованного, индивидуализированного претворения национального.

Как наиболее «живое» и непосредственное обобщение данного опыта, значительный интерес представляют высказывания самих композиторов<sup>33</sup>. В этом ряду – статьи А. Хачатуряна<sup>34</sup>, интервью Э. Оганесяна<sup>35</sup> и др. Нетрадиционным, ярко индивидуальным подходом к рассматриваемым в ракурсе проблемы национального и народного вопросам обработки и цитирования фольклора, ориентализма, творческого процесса и т.п. выделяются рассуждения А. Тертеряна<sup>36</sup>.

*//Возвращаясь к вышеупомянутым порой небесспорным моментам в суждениях А. Адамяна о национальном в музыке, отметим, что некоторые из них прозвучали в ходе дискуссии, начало которой было положено двумя статьями ученого «О национальной музыке», опубликованными в 1926 году в газете «Заря Востока»<sup>37</sup>, после которых последовал отклик со стороны Дереника Демирчяна<sup>38</sup>*

<sup>32</sup> Более того, проблема национального является центральным объектом научного интереса Н. Шахназаровой – достаточно красноречив уже сам перечень ее трудов, среди которых: О национальном своеобразии музыки // «Советская музыка», 1960 №6, сс. 23-30; Интонационный «словарь» и проблема народности, М.: Музыка, 1966; О национальном в музыке, М.: Музгиз, 1968; Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс // «Советская музыка», 1982, №№ 1-2; Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма, М.: Сов.композитор, 1983; Национальная традиция и композиторское творчество (Об эволюции национального в армянской музыке) // «Музыкальная культура Армянской ССР», М.: Музыка, 1985; Национальная традиция и композиторское творчество, М.: Композитор, 1992; Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе, М.: Музыка, 1987; Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Очерки, М.: URSS, 2007, и др.

<sup>33</sup> На начальных этапах формирования национальной композиторской школы армянские композиторы, в качестве первых музыкальных специалистов, вообще, как правило, совмещали творческую деятельность с теоретической, на что обращает внимание М. Навоян, отмечая важность композиторских взглядов при «уточнении национальных характеристик армянской музыки». Մ. Նավոյան. Ազգային կոմպոզիտորական դարոցի հայ երգչավարժը ըստ Կոմիտասի. - Էջմիածին, Պաշտոնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսութեան Մայր Աթոռ Սրբոյ Էջմիածնի, ՀԴ (Ե). 2017, Էջ 93.

<sup>34</sup> А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке // «Советская музыка», 1952 №5, сс.39-43; А. Хачатурян. За творческую дружбу и музыкальный прогресс // «Советская музыка», 1960 №2, сс. 53-55.

<sup>35</sup> В сб.: Советская музыка на современном этапе, М.: Сов.композитор, 1981, сс. 366-373.

<sup>36</sup> Р. Тертерян. А. Тертерян: беседы, исследования, высказывания, Е.: Хорурд.грох, 1989; А. Тертерян. К вопросу о музыкальном творчестве // «Армянское советское искусство на современном этапе», Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1987, сс. 116-124.

<sup>37</sup> 17 апреля 1926, № 1153 и 13 мая 1926 г., № 1173.

<sup>38</sup> Դ.Դեմիրճյան. Ա.Ադամյանի «Ազգային երաժշտությանը հոգևածի առթիվ (դիսկոսիոն կարգով)», «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 29 հունիսի, №151.

и Мушега Агаяна<sup>39</sup>, а затем – ответная статья А. Адамяна<sup>40</sup>. По своему эмоциональному накалу и принципиальной важности темы – поскольку речь шла о выборе вектора развития отечественной музыкальной культуры, - эта дискуссия сопоставима с имевшей место в России начала 60-х гг. XIX века борьбой «западников» (в лице А. Рубинштейна и руководимым им ИРМО) и «славянофилов» (в лице В. Стасова и «Могучей кучки»), и является столь же характерной приметой своего времени, как и последняя – для своего.

Некоторые подробности дискуссии 1926 года (главным образом – позиция А. Адамяна и отчасти – Д. Демирчяна) изложены в книге А. Фарбштейна<sup>41</sup>, - правда, без упоминания третьего ее участника – М. Агаяна. Между тем, во многом благодаря М. Агаяну как идейному антагонисту А. Адамяна, появилась третья – ответная - статья ученого, с важными для понимания его позиции разъяснениями.

Поводом же к написанию первых двух статей А. Адамяна явилась критика возглавляемой им консерватории за «излишнее пристрастие к европейской музыке». Своим оппонентам А. Адамян отвечает: да, консерватория и в своих стенах, и в своих концертных выступлениях культивирует западную музыку, и делает это «с полным сознанием своего долга перед национальной музыкой»<sup>42</sup>.

Основной посыл статей А. Адамян заключается в следующем: Музыка есть звучащий общественный опыт. Нашим нынешним общественным опытом является культура большого города, с присущими ей значительными психологическими проблемами, напряжением воли и творческих дерзаний, оптимизмом, величию ликований и величию страданий, пренебрежением к узколичному, ограниченному «я», ко всему омерзительно-сластолюбивому и т.п. – ко всему, что можно охарактеризовать как все еще составляющее социально-психологическое содержание нашей культурной музыки<sup>43</sup> «музейное добро». Для адекватного отражения новой культуры, нового общественного быта необходимо привлечь новые средства выразительности, беря их оттуда, где они есть – с Запада. Речь идет об использовании «широчайшего, еще

<sup>39</sup>Մ.Աղայան. Երաժշտական խնդիրները լուծման առաջ (Ա. Աղամյանի և Դ. Դեմիրճյանի հոդվածները առթիվ), «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 10 օգոստոսի, № 183.

<sup>40</sup>Մ.Աղամյան. Ազգային երաժշտության առթիվ, «Մարտական», 1 հոկտեմբերի, 1926, № 225.

<sup>41</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, сс. 183 – 185.

<sup>42</sup> А. Адамян. О национальной музыке, «Заря Востока», 17 апреля 1926г.

<sup>43</sup> Напомним, что «культурная музыка» в текстах А. Адамяна – это синоним профессиональной музыки.

непривычного нашему музыкальному сознанию, звукового диапазона, резких, бывших ненужными и невозможными до сих пор динамических нюансов ( от ppp до FFF), богатства полифонического мастерства, гармонической насыщенности, всей палитры оркестровых тембров, а превыше всего – динамичности сонатной формы»<sup>44</sup>. Сделать же эти элементы достоянием нашего музыкального сознания можно лишь путем воспитания и пропаганды европейской музыки, в которых они и содержатся. Одновременно мы должны обладать нашим стилем<sup>45</sup> - изучать его (вооружившись музыкальной наукой того же Запада) и практически усваивать.

«В национальной культурной музыке нам надо догнать самих себя», - подчеркивает А. Адамян. Высоко ценя работу по изучению архитектоники классической восточной музыки, проделанную Н. Тиграняном, усилия Комитаса и остальных, «силой огромнейшего творческого напряжения нащупавших и утвердивших пути доподлинной национальной музыки»<sup>46</sup>, он призывает двигаться дальше. Как будет звучать грядущая наша музыка, мы еще не знаем, пророчески замечает А. Адамян, «но мы знаем про нее, что по своему построению, по стилю своему, по специфической эмоциональности она будет глубочайшими корнями связана с народной музыкой и в то же время она органически будет пропитана теми элементами, о которых у меня была речь в первой моей статье: широким диапазоном, богатством динамических красок, полифонической насыщенностью и элементом нарастания (соната)»<sup>47</sup>.

«Ахиллесова пята» статей А. Адамяна – высказывания о восточной музыке. «Обратимся к восточной народной музыке, - пишет он. - В ней явственно звучит старый, местами умерший, местами умирающий общественный быт. По своему социально-психологическому содержанию классическая восточная музыка Чяргя, Сигя, Баяти и др. – полуживые памятники безвозвратно уходящей (не ушедшей еще?) патриархальной истории Востока»<sup>48</sup>. Или же: «Та восточная музыка, которую мы слышим в городах в исполнении на восточных инструментах, которую называем классической музыкой – чярга, баяти и так далее, - это звучащий опыт мертвого или умирающего общества, но никоим образом не наш

<sup>44</sup> А. Адамян. О национальной музыке, «Заря Востока», 17 апреля 1926г.

<sup>45</sup> К стилю – понятию, по мнению А. Адамяна, еще не нашедшему в музыкологии достаточно полного определения - ученый относит «общие для национальной музыки ритмические, мелодические, кадансовые обороты, ладовую структуру». – Там же.

<sup>46</sup> А. Адамян. О национальной музыке, «Заря Востока», 13 мая 1926г.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> А. Адамян. О национальной музыке, «Заря Востока», 17 апреля 1926г.

городской общественной опыт (перевод наш – М.М.)»<sup>49</sup>.

Различая в музыке исторически-преходящее социально-психологическое содержание и обладающий большей устойчивостью национальный стиль, А. Адамян вопрошает по поводу интереса западных музыкантов к Востоку: «Чего ищут они у нас? Нашей ритмики и мелодики – не больше. Но это – наш стиль. От него мы сами и не думаем отказываться... Стиль наш, научно изученный и практически усвоенный, конечно, останется при нас. Вне стиля останется социально-психологическое содержание музыки. Эта сторона сегодня у нас – музейное добро».

Подобные высказывания А. Адамяна были подвергнуты критике как Д. Демирчяном, так и М. Агаяном.

Наиболее взвешенный подход в рассмотрении проблемы демонстрирует Д. Демирчян, справедливо возражающий А. Адамяну: «А наша психология, наша восточность, неужели это **всего лишь** ритмика и мелодика?... Помимо мелодики и ритмики, восточная музыка имеет многое другое, прежде всего это ее дух, который не формулируется, а глубоко ощущается»<sup>50</sup>.

В чем отличие музыки, берущей от восточной только ритмику и мелодику, от той же ориентальной?, - задается вопросом Д. Демирчян. Это уже, по мнению писателя, не развитие восточной музыки европейскими средствами, а восточная стилизация европейской музыки.

Тем не менее, на наш взгляд, в вопросе оценки позиции А. Адамяна не все так однозначно. С одной стороны, мы видим, что и у самого А. Адамяна в рассуждениях о будущей национальной музыке речь идет не только о ритме и мелодике, не только о стиле, но и - «специфической эмоциональности», а это уже понятие, вполне созвучное с отмеченной Д. Демирчяном «нашей психологией», «нашей восточностью». С другой – нам известен и другой А. Адамян – жесткий критик ориентализма как «отвратительной стилизации» (см.ниже). Нельзя также оставлять без внимания и исторический контекст данной дискуссии: слова о звучащем в восточной музыке «устаревшем быте» произнесены в эпоху, когда «устаревшим» считался «упадочный» и «мещанский» П. Чайковский,

<sup>49</sup> Ա. Ադամյան. Ազգային երաժշտության ամբիվ. «Մարտակոչ», 1926, 1 հունվտեմբերի.

<sup>50</sup> «Ասիա մեր հոգեբանությանը ունը, մեր արևելցիությանը ունը, մ° իթե այդ միայն ռիթմիկա է և մելոդիկա... Բացի մելոդիկայից և ռիթմիկայից, արևելյան երաժշտությանը շատ բան ունի. այդ նրա ոգին է նախև առաջ, որ չի ձևակերպվում, այլ խորը զգացվում է». Դ. Դեմիրճյան. «Ազգային երաժշտությանը ունը» հոդվածի ամբիվ (դիսկոնսիոն կարգով), «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 29 հունիսի.

проповедующую «обывательскую пошлость» «Тоску» Дж. Пуччини переделывали в «Борьбу за коммуны»<sup>51</sup> и иной раз даже преклонение перед, казалось бы, «революционным» Бетховеном рассматривалось как «наступление музыкальной реакции»<sup>52</sup>.

Особенности той радикальной эпохи нашли отражение и в позиции самого Д. Демирчяна, например, в используемом им при определении «сегодняшней» роли «искусства старого быта» - как европейского (Бетховен, Чайковский, Шекспир и т.д.), так и восточного - понятия «суррогат». - Подвергая А. Адамяна критике за его слова о том, что восточная музыка как музыка старого быта не отражает наше «сегодня», Д. Демирчян ссылается на пример Советской России, в «больших городах» которой звучит музыка Бетховена и Чайковского. Хотя и в ней точно также можно и должно найти феодальный и буржуазный быт, но, по мнению автора, она еще долго прослужит как «суррогат» – одновременно с процессом создания искусства настоящего «сегодня». Аналогичный пример приводится из армянской массовой культуры, где уже звучит «сегодня» в виде простых песен, маршей, вальсов, но по-прежнему продолжает трогать и помогает выражать чувства, связанные с современными свершениями, и какая-нибудь мелодия «старого умершего патриархального» быта («Да, суррогат», - замечает по этому поводу Д. Демирчян).

Д. Демирчян во многом согласен с А. Адамяном, выдвигая созвучный тезисам последнего лозунг «интенсификации» с помощью техники европейской музыки и призывая спешить, чтоб «создать нашего Бетховена, нашу оперу, нашу сонату, нашу симфонию». Вместе с тем он делает важное добавление: «Мы должны двигаться вперед двумя флангами. Одним – европейским – это уже происходит, остается другой – восточный»<sup>53</sup>. «В конце концов, следует ежедневно давать слушать Бетховена. Таков путь нашей музыкальной культуры. Но наряду с этим необходимо хорошо организовать дело изучения нашей, восточной, музыки. Европейская музыка у нас может развиваться с легкостью. У нее есть все инструменты – теория, формы, литература, люди, оркестр, и т.д. Трудное - дело нашей музыки, требующее все это создать: а это должно произойти

<sup>51</sup> Ю. Слонимский. Советский балет, М.-Л., Искусство, 1950, сс. 46-47.

<sup>52</sup> «Рабис», 1927, № 49, с. 3. - Цит. по кн.: М. Ганина. А.К. Глазунов, Л.: Музгиз, 1961, с. 294.

<sup>53</sup> «Մենք պետք է 2 թևով առաջ խաղանք: Մեկը՝ եվրոպականը՝ արդեն կատարվում է, մյուսը՝ մյուսը՝ արևելյանը»։ Դ. Դեմիրճյան. Ա. Ադամյանի «Ազգային երաժշտությանը» հոդվածի առթիվ, «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 29 հունիսի.

посредством начинания фанатичных людей»<sup>54</sup>.

В развитии национальной музыки Д. Демирчян, таким образом, считает одинаково важным как интенсивное освоение европейской техники и пропаганду европейской музыки, так и требующую гораздо больших усилий организацию изучения восточного музыкального искусства<sup>55</sup>.

Наконец, третий участник дискуссии – убежденный «антизападник» М. Агаян – по-восточному эмоционально обрушивается на А. Адамяна каскадом зачастую гротескных обвинений, начиная от представления директора консерватории проводником и продолжателем царской политики русификации<sup>56</sup>, стремящемся запереть народное творчество в музее, и кончая провозглашением цели А. Адамяна насаждение «джазбандизма». Вместе с тем с позиций сегодняшнего дня представляет несомненный интерес как критика М. Агаяном европоцентристских подходов к музыкальному искусству, так и его предложения в сфере музыкального образования в Армении. В числе последних – изучение фонетики и диалектов армянского языка, знакомство с грабаром; включение в учебную программу армянской церковной музыки; изучение восточной музыки – персидской, арабской, грузинской и азербайджанской; изучение армянского вокального искусства и создание армянской вокальной школы и др.

Не подлежит сомнению, что развернувшаяся между А. Адамяном, Д. Демирчяном и М. Агаяном дискуссия о путях развития национальной музыки, в ходе которой было озвучено немало интересных мыслей и предложений,

<sup>54</sup> «Ի վերջո, պետք է ամեն օր լսեցնել Բեթհովենը: Այդ է մեր երաժշտության մշակույթի ճամբան: Բայց դրա կողքին հարկավոր է լավ կազմակերպել մեր, արևելյան երաժշտության ուսումնասիրության գործը: Եվրոպական երաժշտությունը մեզանում զարգանալու դյուրույուններ ունի: Նա ունի բոլոր գործիքները – թեորիա, ձևեր, գրականություն, մարդիկ, օրկեստր, և այլն: Դժվարը մեր երաժշտության գործն է, որ պահանջում է այդ բոլորը ստեղծել. իսկ այդ պիտի լինի մոլեռանդ մարդկանց ձեռնարկության միջոցով»: Там же.

<sup>55</sup> В рассуждениях Д. Демирчяна о национальной музыке обращает на себя внимание также следующая мысль автора. Отмечая корректность названия статьи А. Адамяна – «О национальной музыке», а не «Об армянской музыке», Д. Демирчян пишет, что национальной музыка может быть не только по происхождению, но и по усвоению. Так, по словам писателя, какая-нибудь персидская чарья, сегях, махури, турецкая чобан баяти, малороссийская песня с армянскими словами или европейская «Հինգալի», не являясь армянской музыкой, но став для армянского человека понятными и волнующими, превращаются в его собственность, «национализируются». «Следовательно, - заключает автор, - национальная музыка является армянской не в чистом смысле. Она является армянской в смысле усвоения» («Ուրեմն, ազգային երաժշտությունը զուտ մտքով հայկական է: Նահայկական է յուրազման մտքով»): Там же.

<sup>56</sup> «Это – следствие тех тенденций и политики, которые существовали в царскую эпоху - пишет М.Агаян, - ... когда русификация распростерла свои чудовищные когти над всеми окраинами царской России» («Այդ հետևանք է այն ստեղծելը նրա քաղաքականության, որ գոյություն ունեին ցարական շրջանում, ... երբ ռուսիֆիկացիան իր հրեշտային չանչերն էր փռել ամբողջ ցարական Ռուսաստանի ծայրամասերում»): Մ. Աղայան. Երաժշտական ինդիվիդուալ լուծման առաջ, «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 10 օգոստոսի.

*принадлежит к числу интереснейших феноменов культурной жизни Армении 20-х годов прошлого века и, надеемся, она еще не раз привлечет внимание отечественных искусствоведов.//*

Формирование армянской композиторской школы как осуществление синтеза армянской монодии – ветви *восточной* музыки – с традициями *европейского* профессионализма определило переплетенность в армянской музыкальной эстетике данной проблемы с проблемной сферой «Восток – Запад». Прежде всего это относится к первым десятилетиям рассматриваемого нами периода, в критических статьях, дискуссиях, эпистолярной литературе которого само выражение «восточная музыка» едва ли не более употребительно, чем, собственно, «армянская музыка». – В то же время армянские музыканты (прежде всего Комитас) решительно выступали против тенденции к нивелировке под этим понятием национального своеобразия различных музыкальных культур<sup>57</sup>. Так, в частности, рассуждая об армянской музыке, Комитас пишет, что она «всем своим национальным духом и стилем настолько же восточная, насколько персидско-арабская; но ни персидско-арабская не наша, и ни наша - ее часть, другой вопрос, что была подвержена ее влиянию; точно так же, как и наш язык – ветвь индоевропейского, и персидский, курдский, немецкий и т.д., но наш язык – не немецкий, ни курдский и ни персидский»<sup>58</sup>. В том же ключе в одном из вариантов статьи «Спендиаров и культурная музыка армян» высказывается и А. Адамян: «... неевропейская, в частности – восточная музыка, не есть еще музыка армянская, и логика одной не всегда означает логику другой»<sup>59</sup>. А. Адамян различает общевосточное и армянское как *родовое* и *видовое*, при этом проницательно добавляя, что поскольку определение стилистических черт и границ первого гораздо легче, чем второго, то и «споры о том, что подлинно и нет, что свойственно и нет, в сфере национальной музыки неминуемо острее, чем в сфере музыки общевосточной»<sup>60</sup>.

Вместе с тем, в целом ряде высказываний подчеркивается и не могущая не

<sup>57</sup> См. об этом: Я. Хачикян. XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների Եւթետիկական հայացքները, сс. 120-121.

<sup>58</sup> «...յ ուր ամբողջ ազգային ոգով և ոճով նույնքան արևելյան է, որքան պարսիկ-պարսկանը. բայց ոչ պարսիկ-պարսկանը մերն է, ոչ էլ մերը նորամի մասն է, այլ ինդիք է, թե նոցա ազդեցութիւնն է ենթարկվել. ճիշտ այնպես, որպես մեր լեզուն հնդեվրոպականի մի ճյուղն է, այնպես են և պարսկերենը, քրդերենը, գերմաներենը և այլն, բայց մեր լեզուն ոչ գերմաներեն, ոչ քրդերեն և ոչ էլ պարսկերեն է:» - Կոմիտաս. Հոգվածներ և ուսումնասիրութիւններ, Ե.: Պետհրատ, 1941, էջ 140:

<sup>59</sup> А. Адамян. «А.А. Спендиаров и культурная музыка армян». Машинопись. Гос. музей литературы и искусства им.Е.Чаренца, Фонд А.А. Адамяна., 1, с. 39.

<sup>60</sup> Там же, с. 40.

отразиться на музыкальном искусстве специфика армянской культуры как «двуликого Януса», обращенного одновременно на Запад и на Восток. – Возможно, этим обстоятельством не в последнюю очередь объясняется традиционное внимание армянских ученых к данной проблеме, увенчанное, в частности, столь значительным вкладом в современную науку, как посвященный вопросам преемственности в развитии западной и восточной философии труд «Восток – Запад» В. Чалояна.

Среди аналогичных работ в области музыкознания обращает на себя внимание исследование «Музыка Востока и музыка Запада» Н. Шахназаровой. Нельзя также не отметить в этой связи размышления А. Спендиарова<sup>61</sup>, видевшего роль наших музыкантов в том, чтобы стать как бы мостом между Востоком и Западом, упоминаемый Н. Тагмизяном «синтез восточной эмоциональности с западным мышлением как «извечный эстетический идеал армян»<sup>62</sup> и др.

Одним из наиболее примечательных видов взаимодействия Востока и Запада является, как известно, *ориентализм* – претворение в западном искусстве элементов восточного, с почти неизменным присутствием экзотической составляющей («лжевосточный стиль», как окрестил его в своих «Ликах творчества» Максимилиан Волошин<sup>63</sup>).

Естественно, что это явление не могло не привлечь и внимания армянских исследователей. Так, М. Арутюнян принадлежит статья об ориентализме в Армянской Советской энциклопедии<sup>64</sup>. Автор определяет ориентализм как творческий интерес европейских деятелей искусства к истории, материальным и духовным памятникам, литературе и искусству народов Востока; говоря о музыкальном искусстве, М. Арутюнян обозначает проявления этого интереса в древности и средневековье, далее – в эпоху Возрождения, в XVII-XVIII веках, и, наконец, в новейшем периоде развития ориентализма (XIX-XX вв.), выделяющемся заметным расширением рамок отражения восточной тематики и стремлением композиторов к освоению и использованию характерных для восточной музыки выразительных средств. (Помимо самой статьи, обращает на себя внимание спорное решение редакции ограничиться освещением одного лишь *музыкального*

---

<sup>61</sup> Спендиаров о музыке, Е.: Изд-во ЦК КП Армении, 1971, с.55.

<sup>62</sup> Н. Тагмизян. Музыка в древней и средневековой Армении, Е.: Совет.гроз, 1982, с. 33.

<sup>63</sup> «Романтизм создал лжевосточный стиль – «ориентализм». М. Волошин. Лики творчества. Л.: Наука, 1988, с. 78.

<sup>64</sup> Մ. Արտյունյանի մասին հարցազրույցը // Հայկական Սովետական հանրագրություն, հ. 12, էջ 597:

ориентализма, исключив рассмотрение феномена в других видах искусства).

О важной роли ориентализма, в частности, русского, в формировании армянской классической музыки пишет *М. Рухкян*<sup>65</sup>, отмечая его в числе истоков армянской симфонии.

Если же брать не искусствоведческий, а философско-эстетический аспект проблемы, то здесь опять-таки - одним из первых в советской эстетике<sup>66</sup> – свою точку зрения излагает А. Адамян. Проблема ориентализма рассматривается им, в частности, в статье «А.А. Спендиаров и культурная музыка армян»<sup>67</sup>.

Нельзя не отметить, что в научной литературе встречаются самые разные интерпретации понятия ориентализма, этимологически допускающего сколь угодно расширительные истолкования, с распространением явления на все сферы общественного сознания и все исторические периоды<sup>68</sup>. А. Адамян, как можно заключить из контекста статьи, придерживается более узких (и более традиционных) рамок, имея в виду европейское искусство Нового времени.

В своих рассуждениях А. Адамян опирается на марксистское учение об экономике как базисе общества и общественном сознании (одной из форм которого является искусство) как его надстройке, и, исходя из этих предпосылок, дает *социально-экономическое* обоснование феномена ориентализма.

«Ориентализм, Восток в европейском искусстве, - пишет А. Адамян, - есть продукт европейской культуры, или точнее – идеологический продукт европейской экономики. В прошлом наличие определенных социально-экономических условий, в которых развивалось европейское общество, оказалось необходимым и достаточным для того, чтобы художественный интерес этого общества был направлен в сторону Востока. Не с тем, чтобы понять его духовную культуру, еще

---

<sup>65</sup> Исторический обзор ориентального искусства дается автором в работе «Армянская симфония» - в разделе «К вопросу об ориентализме». – См.: М. Рухкян. Армянская симфония, Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1980, сс. 10-15.

<sup>66</sup> Примерно в это же время интерес к проблеме проявляет и *Б. Асафьев*, что нашло отражение как в мыслях, высказанных в изданной в 1930г. книге «Русская музыка. XIX и начало XX века», так и в неопубликованной статье «Проблема Востока в советском музыкознании», на которую обращает внимание *М. Рухкян* (См.: М.Рухкян. Асафьев и музыка Востока // «Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура, Материалы всесоюзной научно-теоретической конференции», М.: Сов. композитор, 1986, сс. 92-97).

<sup>67</sup> Статья «А.А. Спендиаров и культурная музыка армян» («Ա.Ա. Սփենդիարյանի և հայ երիտերակուցիների արվեստի երաժշտական խնդիրը») была опубликована в переводе на армянский в журнале «Երրորդ դար» («Нор уги»), 1930, №№4-5, сс. 107-119. В своем анализе мы обращаемся к русскому машинописному оригиналу, хранящемуся в ГМЛИ им.Чаренца и представляющему собой 3 варианта данной статьи.

<sup>68</sup> Так, по определению Э.В. Саида, ориентализм – это «стиль мышления», «определенный способ общения с Востоком, основанный на особом месте Востока в опыте Западной Европы». Э.В. Саид. Ориентализм: западные концепции Востока, СПб.: Русский миръ. 2006, с. 4.

меньше чтобы ей подчиниться, но с единственной целью овладеть материальными его богатствами, это общество научилось строить в своем воображении заманчиво-прекрасные образы этого Востока»<sup>69</sup>. Общественно-историческая роль ориенталистского искусства сводится, по А. Адамяну, к тому, «чтобы организовать и поддерживать волю к порабощению Востока»<sup>70</sup>.

Таким образом, А. Адамян обозначает специфику ориентализма, выделяющую данный феномен из других форм взаимоотношения восточной и западной цивилизаций. Специфика эта обусловлена установившимся в Новое время в результате европейской экспансии представлением о Востоке как колониальной периферии Запада. Сам термин «Восток», помимо географического, приобретает в этом контексте определенный социально-политический смысл, обозначая, как отмечают уже в 80-х годах прошлого века советские исследователи Л. Аганина и Е. Чельшев, афро-азиатский колониальный мир. «С XVII века, - пишут они, - Восток перестает быть только географическим, или комплексным, историко-культурным понятием. Он противопоставит Западу как его колониальная периферия. Порабощение Востока нарушило традиционное взаимодействие, издревле существовавшее между историко-культурными регионами. В то же время оно создало новую систему связей в духовной культуре»<sup>71</sup>.

Поскольку *подлинная* восточная музыка, как отмечает А. Адамян, в сознании аудитории эстетически неравноценна с музыкой Запада», то и художественная значимость ориентальной музыки «кроется не в ее правде, неведомой ни аудитории, ни ее композиторам, а в силе ассоциаций», «воскрешавших в сознании общества внешние образы всегда желанного Востока»<sup>72</sup>. Иными словами, эстетическая ценность ориентальной музыки, по А. Адамяну, определяется ее *социальной функцией*, о которой шла речь выше.

«Наивная фантастика», «маскарад», «стилизация» (при этом – «отвратительная»), «экзотическое блюдо, вкусное и пряное в меру европейского желудка, доброкачественно приготовленное на европейской кухне по священным

---

<sup>69</sup> А. Адамян. А.А. Спендиаров и культурная музыка армян, л. 3-4. - Нельзя не отметить очевидное родство данной характеристики с бессмертными строками блоковских «Скифов»: «Вы сотни лет глядели на Восток / Копя и плавя наши перлы,/ И вы, глумясь, считали только срок,/ Когда наставить пушек жерла...». А.А. Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр. БВЛ, т. 138, М.: Изд-во «Худ.лит-ра», 1968, сс. 644-646.

<sup>70</sup> А. Адамян. А.А. Спендиаров и культурная музыка армян, л. 4.

<sup>71</sup> Цит. по кн.: И.Р. Еолян. Традиционная музыка арабского Востока, М.: Музыка, 1990. с. 179.

<sup>72</sup> А. Адамян.А.А. Спендиаров и культурная музыка армян, л. 4.

правилам европейской кулинарии»<sup>73</sup> – вот лишь некоторые из характеристик, которыми награждает ориентализм А. Адамян.

Рассуждения А.Адамяна могут показаться чересчур идеологизированными – в советских традициях разоблачения империализма/колониализма - и поэтому небесспорными. Тем не менее они даже мягки по сравнению с резонансной книгой американского ученого палестинского происхождения Эдварда Вади Саида «Ориентализм» (1978г.), где ориентализм представлен как «западный стиль доминирования, реструктурирования и осуществления власти над Востоком»<sup>74</sup>, как «распространение геополитического сознания на эстетические, гуманитарные, экономические, социологические, исторические и филологические тексты»<sup>75</sup>, и т.п.; или же рассуждениями в книге американского историка искусств Линды Нохлин «Воображаемый Восток» (1983)<sup>76</sup> о том, что искусство художников-ориенталистов давало зрителю ощущение «морального, нравственного превосходства белого человека, европейца, над человеком восточным и служило оправданием власти Запада» ( не говоря уже о ее психоаналитических интерпретациях: по мнению Л. Нохлин, «для ориентальных художников Восток был всего лишь фоном, на который они проецировали свои фантазии, свои страстные желания, эротические, садистические или одновременно и те, и другие»<sup>77</sup>).

Но важно не это: важна конкретная практическая цель адамяновского анализа феномена ориентализма. Цель эта – доказать неправомочность использования определения «ориенталист» в отношении А. Спендиарова. «Я не знаю ошибки более грубой и оценки более обидной, чем отнесение Спендиарова к ориенталистам»<sup>78</sup>, - пишет А. Адамян; несмотря на то, что «всю свою значительность и свою индивидуальность Спендиаров приобрел через Восток», «ориенталистом Спендиаров не был никогда» (подчеркнуто нами – М.М.)<sup>79</sup>.

Для обоснования своей точки зрения А. Адамян вырисовывает обобщенный образ ориенталиста. Это - европеец, который, при всей преданности Востоку, сам в

---

<sup>73</sup> Там же, л. 20. - Этот ряд впоследствии как бы продолжает А. Тертерян, добавляя свою характеристику ориентализма как «заигрывания с Востоком»: «Западные композиторы видят его не настоящим, не глубоким, не исконным, а внешним, порой развлекательным,» - подчеркивает композитор. - А. Тертерян. К вопросу о музыкальном творчестве, с. 119.

<sup>74</sup> Э.В. Саид. Ориентализм, с. 6.

<sup>75</sup> Там же, с. 14.

<sup>76</sup> Nochlin 1983 - Nochlin L. The Imaginary Orient The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-century Art and Society. Harper & Row, 1983.

<sup>77</sup> Цит. по статье: А. Крол. Фотографический Восток. [http://polit.ru/article/2014/09/08/ps\\_fotomemory\\_pitri/](http://polit.ru/article/2014/09/08/ps_fotomemory_pitri/)

<sup>78</sup> А. Адамян. А.А. Спендиаров и культурная музыка армян, л. 5.

<sup>79</sup> Там же, л. 3.

его культуре не участник. Музыка его и творческое мышление тоже всегда европейские; наконец, аудитория, призванная судить о художественной правде его музыки, тоже сугубо европейская. Заимствуя на Востоке «тематику, ритмику и другие моменты творческой работы, ориенталист весь этот материал подчиняет ... логике и канонам европейской культуры»<sup>80</sup>, превращая его в «отвлеченные, безжизненные, ни с какой реальной природой не связанные, никакого внутреннего сопротивления не оказывающие краски, послушные художественному вкусу и творческому капризу европейца»<sup>81</sup>.

А.Спендиаров, по убеждению А. Адамяна, художник Востока. Он не мог быть художником европейского общества, поскольку не отражал процессов, переживаемых в европейском обществе, не воплощал его эстетических заданий и не подчинял себя его художественной правде. Задачей А. Спендиарова было «не дать Европе узнать Восток, а дать Востоку узнать себя самого».<sup>82</sup>

Творческая воля А. Спендиарова, воспитанная одновременно как на европейской, так и на восточной культуре, стремилась, по А. Адамяну, отразить самостоятельные требования обеих культур – в отличие от творческой воли ориенталиста, отражающего требования одной-единственной – европейской - культуры.

То, чего удалось достичь в музыке А.Спендиарову, А. Адамян определяет как *творческое преодоление*, в отличие от принципа *заимствования* – использования в качестве «бездушных абстракций» элементов чужой культуры, одинаково характерного как для искусства ориентализма, так и для армянской дореволюционной музыки<sup>83</sup>: сумев овладеть европейской культурой, композитор преодолевает ее, опираясь на культуру Востока. Европейские ресурсы подчинены им логике восточной музыки, но при этом они «не только не являются механическим придатком к живой речи, не только не выпадают из органической ткани художественного рисунка, но ... подчеркивают единую и общую для всей его

---

<sup>80</sup> Там же, л. 6.

<sup>81</sup> Там же, л.6-7.

<sup>82</sup> Там же, л. 21.

<sup>83</sup> Примечательна реакция А. Адамяна на высказывание неназванного музыкального критика о «Патараге» А. Екмалиана: «Музыкальный критик того времени, посвящая статью умершему незадолго М. ЭКМАЛИАНУ (ум. В 1905г.), пишет по поводу его литургии: «Вполне безукоризненно разрешить задачу, взятую на себя Экмалианом, нет физической возможности ... компромиссы тут неизбежны (курсив мой – А.А.), почти в каждой строке, на каждой странице чувствуется, так сказать, ампутация той или другой стороны древнего напева, вкладываемого в новые формы, чуждые ему, стесняющие его». Не говоря о том, что «ампутацию» автор готов назвать компромиссом, ему, как и автору литургии, и в голову не приходит, что «стесняющие формы» надо было преодолеть, а не подчиняться им». – Там же, л. 29.

преобразованной музыки закономерность движения»<sup>84</sup>.

Именно в таком качестве, по мнению А.Адамяна, и ценила А.Спендиарова, «художника чужого мира», европейская аудитория – как «мастера ее культуры, но мастера, который, овладев, нашел средство и преодолеть эту культуру»<sup>85</sup>.

В свете вышесказанного А. Адамяном определяется и сущность новаторства А. Спендиарова: в отличие от новаторства композитора-европейца, в преодолении старой культуры знаменующего новый этап той же, преодоленной им, культуры, новаторство А. Спендиарова заключается в том, что его искусство, творчески преодолевая европейскую культуру, открывает новую стадию уже в *другой – восточной культуре*.

Итак, позиция А. Адамяна однозначна и бескомпромиссна: «ориенталистом Спендиаров не был никогда».

Тем не менее, в армянской музыковедческой литературе понятие «ориентализм» достаточно часто фигурирует рядом с именем А. Спендиарова, что тоже - в определенном контексте - вполне обоснованно. Ведь утверждать: «Спендиаров был ориенталистом» (против чего справедливо протестует А. Адамян), безусловно, не одно и то же, что, к примеру, отметить очевидный факт влияния на композитора русских ориенталистов, или сказать, что его первые произведения «написаны в духе русского ориентализма» (М. Рухкян)<sup>86</sup>, а может и даже, что «он уже не русский композитор, ибо раздвигает рамки русского ориентализма по направлению к глубинному познанию Востока» (Н. Шахназарова)<sup>87</sup>. И здесь мы считаем достаточно важным нюансом различие ориентализма европейского и русского, чего сознательно не делает А. Адамян<sup>88</sup>.

Разумеется, как справедливо отмечает Н. Шахназарова, «русский ориентализм оставался и *русским и ориентализмом*», поскольку «обращение к образам Востока диктовалось целями и задачами искусства русского, а не

---

<sup>84</sup> Там же, л. 24.

<sup>85</sup> Там же, л. 25.

<sup>86</sup> М. Рухкян. Армянская симфония, с. 6.

<sup>87</sup> Н. Шахназарова. Национальная традиция и композиторское творчество (Об эволюции национального в армянской музыке, с. 16.

<sup>88</sup> «Хорошо известно, что ориенталисты имеются и среди русских композиторов. Высказываемые в тексте суждения в одинаковой мере распространяются и на последних», - подчеркивает А. Адамян. – А. Адамян. А.А. Спендиаров и культурная музыка армян, л. 8. – Разумеется, это никоим образом не означает отрицания А.Адамяном влияния русской музыки и русской культуры в целом на музыку Востока, в том числе армянскую. Однако, как считает А. Адамян, «армянские композиторы ученики русской культуры не *через ориентальную русскую музыку*, а через прогрессивные идеи русской музыкальной интеллигенции» (курсив наш – М.М.) - А. Адамян. К совещанию о книгах по Спендиарову (заметки). В сб.: «Հայ Էսթետիկ Կուլտուրայի Մտքի Միտմունքի և Գիտելիքի Հարցազրույց», գ.6. Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006, էջ 166.

восточного»<sup>89</sup>. Тем не менее, по сравнению с европейским, в русском ориентализме в целом наличествует меньше экзотики<sup>90</sup> и больше реализма<sup>91</sup>, что не в последнюю очередь обусловлено географическим положением России и континентальным характером Российской империи. Ведь если, к примеру, для Британской империи, Франции и других западных стран Восток – это «*заморские*» территории, то для России – тот же Кавказ или Крым, где хоть раз в жизни побывали едва ли не все деятели русской культуры. Творческие итоги этих поездок для русских композиторов – живые непосредственные впечатления, запись, обработка, изучение и использование местного фольклора.

С другой стороны, русская композиторская школа, сама относительно недавно сумевшая связать пресловутыми «узами законного брака» европейский профессионализм и национальные традиции, прекрасно владела умением гармонизации народной песни не на «немецкий лад», и это умение реализовывала по отношению не только к русской, но и к инонациональным культурам.

«Русский музыкальный ориентализм, - пишет Н. Шахназарова, - знаменовал первую попытку освоить своеобразие восточного мышления не только в его внешних проявлениях, но и изнутри – и претворить в рамках европейской традиции (подчеркнуто нами – М.М.)»<sup>92</sup>. Это обстоятельство, на наш взгляд, следует принимать во внимание и при осмыслении явлений армянской культуры, в данном случае – творчества А. Спендиарова.

Другой значительный «выход» проблемы национального – в проблемную область *музыкального смысла*, осуществляемый через мысль о том, что «в музыке нужно показывать и рассказывать философию народа» (А. Хачатурян)<sup>93</sup>, что музыка

---

<sup>89</sup> Н. Шахназарова. Музыка Востока и музыка Запада, с. 10.

<sup>90</sup> Парадоксальным образом наиболее экзотичен Восток в произведениях *учителя* А. Спендиарова – Н. Римского-Корсакова, что, однако, является характеристичным не столько для русского ориентализма, сколько для самого Н. Римского-Корсакова с его известной тягой к *сказочности* вообще.

<sup>91</sup> На это обстоятельство указывает в своей книге об А. Спендиарове и Г. Тигранов, отмечающий отношение русских композиторов к Востоку «как к миру реальному, конкретному, а не вымышленному, иллюзорному». – Г. Тигранов. А.А. Спендиаров, М.: Гос.муз.изд., 1959, с. 43. - Отметим, вместе с тем, и несколько иную точку зрения Б. Асафьева, охарактеризовавшего русский музыкальный ориентализм как «очень сложное явление», в котором сплетены «мотивы» экзотические, колониально-политические, этнографическо-музыкальные (новый богатый мелодический материал, новые ритмы и краски), романтические влечения к невиданному, неожиданному и т. д. и т. д.»; кроме того, большую роль, по мнению ученого, играют и «факторы психологические, не только личные, но и национально-психологические, поскольку в характере русских было нечто от инертности и созерцательного *dolce far niente* - черты, находившие подтверждение в представлениях о спящем неподвижном Востоке». Б.В. Асафьев. Русская музыка. XIX и начало XX века», Л.: Музыка, 1979, с. 163.

<sup>92</sup> Н. Шахназарова. Музыка Востока и музыка Запада, с. 11.

<sup>93</sup> А. Хачатурян. Письма, Е. Советакан грох, 1983, с. 106.

воплощает в себе «подлинную философию, подлинный дух родившего ее народа, ибо музыка – это чистое зеркало народа...» (Комитас)<sup>94</sup>. – Одним из принципиально важных результатов взаимовлияния этих сфер можно считать развитие в армянской музыкальной эстетике идеи о *несводимости* национального к механической сумме элементов. «Неужели ты считаешь, - вопрошает в письме М. Агаяну Р. Меликян, - что искусство - это приготовленная в аптеке микстура, что из смешанного фармацевтом ритма 5/8, дорийского tonus-а или упомянутого тобой звукоряда из 1/3 – 1/4 -тоновых получится «Восточная музыка» или «Восточный стиль?»<sup>95</sup>

По словам А. Хачатуряна, речь здесь идет о «глубоких корнях искусства, заложенных в самой толще народных масс, в истории нации, в образе ее мышления, в обычаях и характере людей»<sup>96</sup>. «На высоком уровне развития музыкальной культуры и национального самосознания» национальная специфика музыки проявляется «прежде всего и главным образом в характере *образного мышления* композитора» (Н. Шахназарова)<sup>97</sup>, являясь, следовательно, категорией *духовной*. «Когда я размышляю о национальном в музыке, я говорю о ее духовности. Дух народа, дух Родины – он не может быть заменен системой приемов и интонационных оборотов» (А. Тертерян)<sup>98</sup> или, выражаясь словами А. Адамяна, «статистикой фольклорных интонаций», - осознание этого объединяет не одно поколение армянских музыкальных деятелей<sup>99</sup>.

Вместе с тем объектом пристального внимания в армянской музыкальной эстетике являются и отдельные элементы музыкального языка, определяющие – в той или иной степени – национальную характерность музыки: мелодика, лад, метроритм, тембр, гармония, а также форма-схема, принципы развития и т.п.

Заслуга целостного рассмотрения вышеупомянутого комплекса принадлежит Н. Шахназаровой – в книге «О национальном в музыке». Значительный интерес представляют также отдельные мысли и наблюдения армянских музыкантов:

<sup>94</sup> А. Шавердян. Комитас, М.: Сов.композитор, 1989, с. 305.

<sup>95</sup> «Մի՞ թե դու այն կարծիքիս ես, որ արվեստն առած բանը դեղատան պարաստած մի դեկոնիստ է, որ ֆարմացեֆտը ի մի խառնելով 5/8 ռիթմ, դորիական tonus-ը կամ քնհիշած 1/3 – 1/4 ականներից կազմած ձայնաշարը, կստացվի «Արևելյան երաժշտության» կամ «Արևելյան ոճ». - Цит. по кн.: Խ. Թոռջյան. Ռոմանոս Մելիքյան, Ե., 1960, էջ 167:

<sup>96</sup> А. Хачатурян. За творческую дружбу и музыкальный прогресс, с. 53.

<sup>97</sup> Н. Шахназарова. О национальном в музыке, с. 82.

<sup>98</sup> Р. Тертерян. А. Тертерян, с. 185.

<sup>99</sup> Напомним в этой связи и приведенные выше слова Д. Демирчяна о том, что «помимо мелодики и ритмики, восточная музыка имеет многое другое, прежде всего это ее дух, который не формулируется, а глубоко ощущается». Դ. Դեմիրճյան. «Ազգային երաժշտությանը» հոդվածի առթիվ (դիսկուսիոն կարգով), «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 29 հունիսի.

*Комитаса* – о национальном звучании, национальной манере пения, - и сходное высказывание *А. Спендиарова* – об «особой манере восточной музыки – наслаждении певца звуком»; исследования франко-армянского музыковеда *Г. Керестечяна*<sup>100</sup>, отмечающего, опираясь, в частности, на мысли *О. Мессиаана*, особую роль *ритма* (Հ շ ը լ յ թ) в выявлении национальной специфики музыки<sup>101</sup>, - и посвященные той же проблеме работы *К. Джагацпанян*, и др. Не обойдена вниманием в армянской музыкальной эстетике и проблема национальной специфики *музыкального инструментария*. В этой связи, в частности, заслуживает упоминания комитасовский тезис о том, что «у каждого народа обычно бывает один основной музыкальный инструмент в виде самобытного национального». – У армян таким национальным музыкальным инструментом, по мнению *Комитаса*, является сринг<sup>102</sup>.

Методологической основой подобного анализа в подавляющем большинстве случаев можно считать учение об *интонационной природе* музыкального искусства. При этом важно отметить, что отдельные его принципы привились на армянской почве не только в советское время – в результате приобщения к интонационной теории *Б. Асафьева*, но и, в известной мере, значительно раньше. Речь идет о статье *Комитаса* «Армянин имеет свою собственную музыку» («Հայ ն լ ն ի իր ի ն ը ն լ ը ը լ յ ն երաժշտու թ յ ն լ ն ը», 1913 г.), где, в частности, отмечается, что всякая национальная музыка «родится и развивается из звучания национальной речи и свойственных ей звуковысотных изменений (дословно – «повышений и понижений»; пользуясь современной терминологией, *Комитас* сказал бы – «интонационного строя». – *А. Шавердян*). Армянская речь имеет свою особенную звучность, порождающую соответствующую ей музыку». Эти мысли, как подчеркивает *А. Шавердян*, «в значительной мере перекликаются с положениями об интонационной природе музыки и, в частности, народной песни, разработанными классиками русского музыкознания (*Серов, Кастальский* и другие) и явившимися предпосылкой созданного *Б.В. Асафьевым* учения об интонации – как основе

<sup>100</sup> *Г. Керестечян* (1893, Константинополь – 1981, Париж) – музыковед, автор работ, посвященных творчеству ряда армянских композиторов, - главным образом – представителей диаспоры (*А. Партевяна, А. Месуменца, А. Ованеса* и др.), проблемам музыкального восприятия, музыкальной критики и проч.

<sup>101</sup> Следует отметить что ритм, по мнению *Г. Керестечяна*, является основным и наиболее существенным элементом музыки. («Դե տք չ է մոռնալ երբեք, որ երաժշտու թ յ ն ամեն ն հիմնական, էական տարրը կը ճոռլ թն է միայն. կը ճոռլ թ կը նշանակե ամեն բանե առաջ նշաններու, արժեքներու փոփոխել ինչ թ յ ն հարստու թ յ ն լ ն ը»: Цит. по кн.: *Յ. Բրուսյան, Սփյունքահայ երաժշտական մշակույթը, Ե.: Սովետական գրող, 1982, էջ 340*);

<sup>102</sup> *А. Шавердян. Комитас, с. 307.*

мелодии и музыкальной формы»<sup>103</sup>. //Очевидны, вместе с тем, и более глубокие исторические корни подобных суждений – как, например, мысли Ж.-Ж. Руссо отмечавшего, что «о национальных особенностях музыки может судить только мелодия, а она развивается вместе с речью, *зависит от национального языка*, от его просодии, произношения» (курсив наш – М.М.)<sup>104</sup> – В конечном же счете, безусловно, общим их эстетическим фундаментом является разработанное еще в античности учение о *миметической* природе искусства.//

Несомненно, важнейшей из традиционно входящих в комплекс проблемы национального диалектических пар (народное и профессиональное, национальное и интернациональное, традиционное и новаторское и т.д.) является соотношение «народное – профессиональное», или, иначе, - «*фольклор – композитор*».

Постижение сущности национального в аспекте взаимодействия этих категорий прошло в армянской музыкальной эстетике, осмысливающей и прогнозирующей развитие национальной композиторской школы, весьма значительный путь. В начале этого пути - фаза, определяемая как отождествление – сознательное или бессознательное – понятий «фольклорное – национальное». Примером такого подхода может служить упрек А. Чопаняна в адрес не обращающегося к сокровищнице армянской народной музыки композитора А. Партевяна.

/Вполне справедливый для начального этапа развития национальной композиторской школы, однако весьма проблематичный в *посталмастовскую* эпоху, к которой относится статья А. Чопаняна («Комитас Вардапет и армянская музыка»)<sup>105</sup>, упрек этот в известной степени смягчен следующей оговоркой: «Безусловно, не считаю необходимым, чтобы в всякий раз в своем творчестве армянский музыкант вдохновлялся нашими народными или церковными песнями, и тем более далек от того, чтобы думать, что оно должно приумножаться обработкой созданных народом мотивов»<sup>106</sup>.

Примечательна, вместе с тем, следующая далее ссылка на пример Мусоргского, как бы иллюстрирующая, в данном контексте, упоминание Н.

---

<sup>103</sup> Там же, с. 104.

<sup>104</sup> Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года, т.2, М.: Музыка, 1982, с. 203.

<sup>105</sup> «Կոմիտաս վարդապետ և հայ երաժշտությունը» - Ա. Չոպանյան. Երկեր, Ե.: Սոփեսական գրող, 1988:

<sup>106</sup> «Անհրաժեշտ չէ մեկնատեր անշուշտ, որ հայ երաժիշտ մը իր ամեն արտադրություն մեջ մեր ժողովրդական կամ եկեղեցական երգերեն ներշնչվի, ու հեռու եմ մտածել, մանավանդ, որ ան ժողովրդին ստեղծած մոթիֆները դաշնակելով պետք է շատանա...» Ա. Չոպանյան. Երկեր, էջ 492:

Шахназаровой о существующем и поныне странном противопоставлении «подлинно русского композитора» Мусоргского «космополиту» Чайковскому (с его «глубоко опосредованным, ... глубоко личным претворением национального»<sup>107</sup>./

Высшей же, несомненно, стадией в осмыслении этого соотношения является несравненное адамяновское: «Фольклор как цитата вовсе не обязателен, хотя и может быть налицо. *То, что для развития национальной культуры обязательно, - это творчество в национальном мышлении*»<sup>108</sup>. (В таком случае, - продолжает А. Адамян, - «Ануш» уступит по части народности «Алмаст», как и «Алмаст» уступит новой армянской опере, которая появится же когда-нибудь...»<sup>109</sup>)

/Картина была бы неполной без освещения еще более радикальной точки зрения на проблему цитирования фольклора, высказанной Аветом Тертеряном. Если А. Адамян говорит о возможности, хотя и не обязательности фольклорных цитат, то А. Тертерян с присущей ему нетривиальностью и раскрепощенностью мышления вообще считает их не столь и желательными, указывая на то, что в большинстве случаев «включенная, например, в симфонию «народная» тема не сливается с общим развитием и остается просто чужой»<sup>110</sup>. Не споря с результатом, если это касается работы гения, композитор подвергает сомнению ценность цитирования *как явления*. Свою мысль А. Тертерян иллюстрирует примерами из творчества П. Чайковского: «Для меня не случайно, что в Шестой симфонии Чайковского нет никаких цитат. Думаю, что их отсутствие в этом произведении было предопределено предельно индивидуальным самовыражением художника, глубиной философского отношения. Причем вряд ли кто-либо будет утверждать, что его Четвертая симфония с использованием «Во поле березынька стояла...» более национальна, чем Шестая»<sup>111</sup>.

Данная тенденция<sup>112</sup> во многом аналогична процессам, происходившим и происходящим в других национальных культурах: восточноевропейских, среднеазиатских и т. д. Примечательно в этой связи наблюдение Н. Шахназаровой о нетождественности роли фольклора в вышеупомянутых культурах и – в музыкальной культуре Западной Европы, где «очень рано и стремительно развивается культура городов и стирается различие между бытом города и

<sup>107</sup> Н. Шахназарова. О национальном в музыке, с. 40.

<sup>108</sup> Цит. по кн.: А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 193.

<sup>109</sup> Там же, сс. 193-194.

<sup>110</sup> Р. Тертерян. Авет Тертерян, с. 187

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Разумеется, прослеженная скорее логически, чем хронологически.

деревни», вследствие чего «фольклор не воспринимается здесь как нечто такое, что надо было специально изучать, записывать, претворять в профессиональной музыке»<sup>113</sup>. (Добавим, что применительно к армянской культуре, столкнувшейся с проблемой не только «изучения, записывания, претворения», но и – отстаивания самой национальной самобытности армянского фольклора, указанное различие усиливается вдвойне.)

Одним из аспектов данной проблемы является вопрос о *роли личности в фольклорном творчестве*, в постановке которого обращает на себя внимание позитивная (возможно, не без связи с особенностями национальной психологии) тенденция – к безусловному подчеркиванию этой роли. Амплитуда указанной тенденции простирается от требования более четкой дифференциации понятий *безличности* и *внеличности* у Н. Шахназаровой<sup>114</sup> до заостренно-полемической, даже парадоксальной постановки проблемы у А. Тертеряна: «Когда мне говорят «народная музыка», я всегда вздрагиваю и никак не могу понять, что значит слово «народная». Я считаю, что речь должна идти о музыке композиторов, живших давно, нам неизвестных. Чем ближе к нам, тем конкретней становятся их имена, подробней биографии. Это определенная музыкальная культура, которая существовала давно и дошла до нас без имен ее творцов»<sup>115</sup>. «...Естественно, что любое произведение – есть результат творчества индивидуума. Вряд ли можно предположить, что одну ноту сочинял один, другую – другой. Изменения происходили в рамках уже существующего произведения и вариантность – это лишь результат устной традиции бытия данного пласта музыки»<sup>116</sup>, - считает композитор. Более того, в противовес ставшему со времен Комитаса аксиоматичным утверждению, что народ «кристаллизирует», «очищает», «шлифует», соответственно – «делает т.н. народную музыку лучше», А. Тертерян выдвигает прямо противоположный тезис: «Для меня это большой вопрос, может, именно оригинал был совершенней, мы же не знаем его»<sup>117</sup>. – При всей неожиданности подобная постановка вопроса представляет несомненную ценность не только в качестве стимулирующего творческую мысль прецедента ломки любых, даже самых «сакраментальных», стереотипов, но и фактическим признанием огромной *роли личности* (в том числе и тем более – личности композитора-профессионала) в *становлении национального*

<sup>113</sup> Н. Шахназарова. О национальном в музыке, с. 79.

<sup>114</sup> Н. Шахназарова. Музыка Востока и музыка Запада, сс. 36-37.

<sup>115</sup> Р. Тертерян. А. Тертерян, с. 185.

<sup>116</sup> Там же, с. 186.

<sup>117</sup> Там же.

стиля, о чем более определенно говорится в работе «О национальном в музыке» Н. Шахназаровой. / Отметим, что исследование проблемы национального стиля именно в этом аспекте – то есть, «что именно вносит в национальный стиль каждый художник, чем обогащает его»<sup>118</sup>, - проводится здесь – впервые в отечественном музыкознании – на материале армянской музыки. Существенно важен при этом подход к национальному стилю как составному понятию, в качестве такового функционирующему «как бы в двух проекциях: горизонтальной (разновременной) и вертикальной (одновременной)<sup>119</sup>. В книге Н. Шахназаровой, как отмечает автор цитируемых выше строк, «армянская профессиональная музыка ... рассматривается именно в таком «двойственном» аспекте: и как исторический процесс, и как вертикальный «срез»»<sup>120</sup>.

Данная работа примечательна, в частности, и уникальной для советской эстетики 60-х годов попыткой воспрепятствовать экспансии в сферу музыкознания (и искусствознания в целом) приснопамятной формулы-характеристики советской культуры из Программы КПСС: «социалистическая по содержанию, национальная по форме». Считая абсолютно неправомерной универсализацию данной формулы и отождествление содержания культуры с содержанием искусства, автор указывает на негативные последствия ее применения в области музыкального искусства, а именно, установку, согласно которой музыка национальна только по форме, и, что, по мнению Н. Шахназаровой, еще хуже, понимание – при практическом анализе – самой художественной формы как простой суммы элементов<sup>121</sup>.

Еще одна фундаментальная работа Н. Шахназаровой по проблеме национального – статья «Национальная традиция и композиторское творчество»<sup>122</sup>. В ней автор представляет эволюцию отношения к национальной традиции в творческой практике армянских композиторов – от константинопольской школы до Т. Мансуряна. /Помимо прочего, статья примечательна всесторонним анализом самого понятия традиции, ее сущности,

---

<sup>118</sup> Н. Шахназарова. О национальном в музыке, с. 46.

<sup>119</sup> Н. Янов-Яновская. О национальном стиле современной узбекской симфонической музыки // «Советская музыка на современном этапе», М.: Сов.композитор, 1981, с. 167.

<sup>120</sup> Там же. - Отметим, что проблеме национального стиля посвящена также кандидатская диссертация К. Авдалян - «Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века» (2011), а в процессе работы над ней был представлен доклад «Из армянской музыкально-эстетической мысли второй половины XX века» // «Классики армянской музыки XX века: Материалы научной конференции», Гюмри, 2006, сс.12-27.

<sup>121</sup> Н. Шахназарова. О национальном в музыке, с. 11.

<sup>122</sup> В сб.: Музыкальная культура Армянской ССР, сс. 3-34.

структуры и функций. Н.Шахназарова подчеркивает диалектическую природу традиции как единства устойчивости и динамики, представляя ее в виде процесса по гегелевскому принципу отрицания отрицания, в ходе которого, при сохранении нити преемственности, происходит не просто творческое развитие или даже обновление, но и утверждение «новых, качественно иных в своем существе традиций»<sup>123</sup>. Среди множества других важных тезисов статьи упомянем также отмечаемую автором зигзагообразность во взаимодействии художника и традиции - «с поворотами, отклонениями, возвращением вспять, забеганием вперед и дальнейшим заполнением скачков»<sup>124</sup>.

Как правило, в единстве с проблемой национального рассматривается и проблема народности музыки<sup>125</sup>, одним из аспектов которой является вышеупомянутое отношение «фольклор – композитор». В числе других аспектов Г. Тигранов выделяет народность «в смысле глубокого и правдивого отражения в музыке жизни, борьбы, мировоззрения, идей, психического склада народа, от лица народа и во имя его», народность «как связь с художественной культурой народа (в том числе музыкальной)», а также народность «как отношение композитор – народ, слушающий, воспринимающий, оценивающий (проблема восприятия, доступности музыки»<sup>126</sup>. Приведем также точку зрения А. Адамяна, определяющего народность как «отражение действительности под углом зрения исторически развивающегося народа...»<sup>127</sup>.

Вообще же, четкое разграничение этих достаточно близких проблемных сфер представляется весьма сложной задачей, что, на наш взгляд, обусловлено целым рядом факторов: многообразием источников теории народности (от просветителей, одними из первых начавших разработку категории народности, до В. Белинского и, наконец, В. Ленина), неоднозначность самого понятия «народ»<sup>128</sup>, включающего, по крайней мере, три значения: 1) как все население определенной страны; 2) как народные массы – в противоположность «элите», «эксплуататорским классам»; 3)

---

<sup>123</sup> Там же, с. 18.

<sup>124</sup> Там же, с. 19.

<sup>125</sup> Данной проблеме посвящены, в частности, работы Н. Шахназаровой «Интонационный «словарь» и проблема народности», «Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе», вышеупомянутая статья «Как я понимаю народность в музыке» А. Хачатуряна и др. Нельзя не вспомнить в этой связи и ставшие хрестоматийными слова Комитаса: «Величайший учитель – народ. Идите и учитесь у него!»

<sup>126</sup> Г. Тигранов. Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс. Л.: Музыка, 1984, с. 18.

<sup>127</sup> Цит. По кн. А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 192.

<sup>128</sup> Нелишне вспомнить и этимологию слова «нация» - от лат. natio – народ.

как различные формы исторических общностей (племя, народность, нация)<sup>129</sup> и т. п.

Так или иначе, перспективы дальнейшего развития в армянской эстетике изрядно скомпрометированной в советское время своей предельной идеологизированностью и, в частности, «постоянным членством» в триаде «партийность – народность – классовый характер»<sup>130</sup>, - да и в любом случае приоритетной скорее для *русской*, нежели армянской культуры (традиционно акцентирующей не столько понятия «народ», «народность» («ժողովուրդ», «ժողովրդայնություն»), сколько «нация», «национальный» («ազգ», «ազգային»))<sup>131</sup> проблемы *народности* искусства представляются, на наш взгляд, весьма неопределенными.

## 1.2. Национальные традиции музыкальной эстетики

Проблема «национального лица», «национальной принадлежности», встающая при оценке творений музыкального и других видов искусства, естественным образом не может обойти и саму *эстетику* как мысль об *искусстве*.

В вопросе о том, является ли армянской, и если да, то в какой степени, эстетика того или иного автора – армянина, задача исследователя, на наш взгляд, в известной мере облегчается, в отличие от рассмотренной выше проблемы национальной специфики *музыки*, наличием более «твердой почвы» *рациональных* критериев – хотя и здесь, вероятно, нельзя отрицать определенной роли пресловутой «неуловимой» категории «национального духа».

Большой интерес в этом аспекте представляет книга А. Адамяна «Эстетические воззрения средневековой Армении» - как чисто с точки зрения ценности адамяновского подхода к решению данной проблемы, так и в плане неизбежно возникающих в этой связи исторических параллелей и, не в последнюю очередь, определенного «бумерангового эффекта» в отношении самого автора работы.

Решая в полемике с Н. Адонцем и другими приверженцами тезиса «о мнимом раболепии армянских грамматиков перед греческой школой» задачу выявления «за словесной внешностью средневековых армянских мыслителей, нисколько не оригинальной, лица особого, национального», отстаивая «существование

<sup>129</sup> См.: Советский энциклопедический словарь, М.: Сов.энциклопедия, 1982, с. 870.

<sup>130</sup> В этой связи невольно вспоминается и более ранняя – уже из времен царизма – официозная триада: «самодержавие, православие, народность».

<sup>131</sup> Характерно в этом плане, что взгляды одного из главных адептов теории народности и реализма в армянской эстетике – писателя *М. Налбандяна* – сформировались именно под влиянием *русских революционных демократов*. (См. об этом: Վ. Յոսեփյան: Գեղարվեստի և գրականության մասին հարցազրույցներ, էջ 214).

самостоятельной мысли об искусстве в ранней Армении», А. Адамян выдвигает в качестве основополагающего критерия отражение армянскими теоретиками «не чужого, а их же собственного» общественного бытия.

«Армяне действительно учились многому у греков (и не только у греков), но делали они это в условиях, в границах и в интересах своей, национальной действительности; они перенимали то, что было близко нуждам и стремлениям национальной жизни, условиям внешней и внутренней борьбы, и соответственно, усваивая чужое, активно преодолевали в нем, переосмыслили и преобразовывали все им чуждое», - отмечает А. Адамян, подводя к важнейшему тезису о том, что «эллинизм явился не содержанием, а лишь высокой формой, в которой творилась и усваивалась историческая культура армянского народа»<sup>132</sup>.

Нельзя не отметить, что задача, решаемая в данной работе А. Адамяном, оказывается аналогичной одной из главных целей *комитасовских* исследований – и здесь и там речь идет об отстаивании самостоятельности, самобытности армянской культуры: у Комитаса – в лице музыки, у А. Адамяна – эстетики. В объединяющей обоих ученых борьбе против «теории влияний»<sup>133</sup> глубоко закономерными, поэтому, выглядят взаимные «вторжения»<sup>134</sup> в указанные области. – Интересен приводимый А. Адамяном и предвосхищающий его позицию в данном вопросе взгляд *Комитаса* на т.н. эллинофилов: ученый отмечает, что, ездившие в эллинские страны – центры просвещения той эпохи – они по возвращении «работали не над чужим языком, а над преобразованием родного»<sup>135</sup>. В свою очередь, А. Адамян в качестве типичного образца критикуемой им «теории влияний» приводит «объяснения» С. Меликяна, считавшего, что «все отмечаемые у армян явления церковной музыки, начиная от V и более ранних веков и до середины XIX века, представляют некоторое отражение течений, происходивших в греческой жизни»<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> А. Адамян. Вопросы эстетики и теории искусства, М.: Искусство, 1978, с. 209.

<sup>133</sup> Решительно возражая против «теорий, пытающихся объяснить исторические явления исходя из влияний», А. Адамян, вместе с тем, как и Комитас, отнюдь не отрицает самого факта «влияний» и их роли в развитии любой национальной культуры, придавая, напротив, «огромное значение» тому, что «народная культура в Армении строилась во взаимодействии со множеством других культур (Там же, с.296). Называя это «старой истиной», А. Адамян, кстати, указывает на «прекрасное знание» ее Комитасом, писавшим: «Взаимное влияние народов – факт бесспорный и не отрицаемый...», или - конкретно о музыкальном искусстве: «Какая в мире музыка не содержит в себе примеси /чужой музыки/? Только животные всегда поют на один и тот же лад и на усвоение чужого влияния не способны» (с.261).

<sup>134</sup> Разумеется, хронологически труды Комитаса относятся к более раннему историческому периоду, чем адамяновские, и в данном случае наше рассмотрение их как бы в «единовременности» обусловлено равной приоритетностью обоих ученых в рамках вышеуказанных сфер.

<sup>135</sup> А. Адамян. Вопросы эстетики и теории искусства, с. 262.

<sup>136</sup> Там же, с. 261.

Свою задачу А. Адамян решает не менее успешно, чем Комитас<sup>137</sup>. - Обратившись к истокам армянской эстетики, обосновав существование самостоятельной мысли об искусстве в древней Армении, более того, проторив путь для создания новой ветви армянской эстетической, в том числе и музыкально-эстетической науки<sup>138</sup>, ученый, несомненно, блестяще отстоял и свое собственное «национальное лицо»<sup>139</sup>.

Вместе с тем, спроецировав вышеприведенные суждения А. Адамяна на самого автора (и – соответственно – эпоху), - которого, по аналогии с грамматиками-эллинофилами можно (разумеется, весьма условно) окрестить как «русософила» (или же – «европофила»), - подтверждения «национального лица» ученого следует искать не только в наиболее явной его выраженности в «Эстетических воззрениях средневековой Армении», где «европейская ученость», давшая автору солидную методологическую основу, нашла одно из своих применений, но и – во всей многогранной, глубоко патриотичной деятельности на исторической родине – в Армении<sup>140</sup>.

Исходя, таким образом, из выдвинутого А. Адамяном критерия, а также из вполне зримых аналогий между веками и рассматриваемым нами периодом (упомянем лишь некоторые из множества характеризующих обе эпохи тенденций:

---

<sup>137</sup> Ставя рядом эти два имени, нельзя не упомянуть и о вкладе А. Адамяна в комитасоведение – в виде статьи «Новые документы о Комитасе /Сообщение» - Известия АН Арм.ССР, 1956 № 9, сс. 101-114.

<sup>138</sup> На это, в частности, указывает Н. Тагмизян: «Только начатым делом является изучение не только музыкально-эстетических принципов, но и общей философии искусства древней Армении. Дорогу для создания этой новой области проторила небольшая по объему, но ценная монография А. Адамяна «Эстетические воззрения средневековой Армении». Ե. Թաղմիզյան. Հիմնական հարցերի և խնդիրների մասին. «Գիտ. աշխատանքների և նկարագրի միջբնակից», №3 (տրվելու առիթով), Ե.: 1977, էջ 3.

<sup>139</sup> Заслужив, кстати сказать, у себя же на родине, в ходе позорной травли армянскими (!) коллегами, обвинение в «буржуазном национализме» (О «критике» соотечественниками «вредной деятельности эстетствующего искусствоведа Адамяна» в целом см.: А. Фарбштейн. Аршак Адамян, сс. 62-64).

<sup>140</sup> Помимо статей, посвященных армянской музыке и эстетике (в том числе: «Вопросы музыки» (1929), «Спендиаров и культурная музыка армян» (1930), «Из истории эстетических воззрений древней Армении» (1946), вышеупоминавшееся сообщение «Новые документы о Комитасе» (1956), - а также написанных еще в 20-х годах в Тифлисе: «О национальной музыке», «А.А. Спендиаров», «Симфония Егиазарова», «Опыт характеристики культурной музыки армян»), оперных либретто и сценариев («Лусабадин», «Нуне», «Олава». «Саят-Нова»), переводов с армянского на русский (работы С. Меликяна «Гаммы армянской музыки» (Эривань, 1932) и – совместно с В. Чалояном – «Анализа «Категорий» Аристотеля» (Е., 1956)), упомянем активную деятельность А. Адамяна на посту директора Ереванской государственной консерватории (1924-26), увенчанную, в числе прочего, созданием им (на базе оркестрового класса консерватории) вместе с А. Спендиаровым первого в Армении симфонического оркестра (главным дирижером которого он был в течение тех же двух лет); работу в Ереванском университете, где он вел курс эстетики, а также занятия с аспирантами (1943-46), в Ереванском художественном институте и Консерватории – в качестве лектора по эстетике (1950-54) и т.д.

рост национального самосознания<sup>141</sup>, сопровождаемый интенсивным усвоением достижений Запада, становление отдельных ветвей науки и искусства, крупнейшие инновации в области языка<sup>142</sup> (изобретение армянского алфавита (V век) и связанное с этим активное развитие национальной литературы (V-VI вв.) – и создание нового армянского литературного языка (XIX век)) и т. п.), можно со всем основанием, перефразируя адамяновские слова, утверждать, что петербургско-берлинская образованность явилась формой, в которой протекала отнюдь не лишенная национальной направленности деятельность ученого.

Отдавая приоритет понятию *деятельности*, то есть комплексному принципу рассмотрения, не противопоставляющему ее – как целого – собственно «эстетике» (теоретическому эстетическому наследию), нельзя, однако, не заметить, что применительно к последней «национальное лицо» в большей части работ А. Адамяна (имея в виду не их «контекстовое», а внутреннее, «имманентное» содержание) едва ли не ограничивается армянской фамилией автора, ибо – возвращаясь к «Эстетическим воззрениям средневековой Армении» – если те же грамматики толковали по переработанным ими «греческим правилам» грамматику *армянскую*, которая именно и составляла «заботу этих просветителей и оставалась в центре их внимания» («Мог ли бы Адонц, знаток литературы, указать, где, у кого из армянских грамматиков основной темой исследования и анализа служит что-либо другое, а не армянская грамматика, не язык армянский, не литература, не риторика армянская?»<sup>143</sup>, – справедливо вопрошает ученый), то А. Адамян строит свою эстетическую концепцию почти исключительно на основе западноевропейского и русского искусства (в том числе *музыкального*, – здесь в числе наиболее значительных исключений отметим отдельные «зарисовки» по древнеармянской музыке в «Эстетических воззрениях средневековой Армении», а также

---

<sup>141</sup> С отстаиванием национального достоинства, более того, самого права на существование армянского народа связаны и две кульминационные точки армянской истории, также объединяющие эти две эпохи: Аварайрская битва (451) и Сардарapatское сражение (1918).

<sup>142</sup> В языковой сфере лежит еще одна, более частная аналогия: Давид Анахт – А. Адамян, – связанная с проблемой возможности армянской мысли на неармянском языке (как известно, «Определения философии» – главный труд Давида Анахта, во многом определивший развитие всей средневековой армянской эстетики, в том числе музыкальной, создавался на *греческом* языке (хотя и был переведен на армянский язык еще при жизни автора – возможно, им самим); на *русском*, в свою очередь, писал свои работы А. Адамян). Разумеется, языковая проблема принадлежит к числу наиболее деликатных, однако данный пример, в числе множества подобных, дает, на наш взгляд, определенное основание предположить, что, при всей важности – в свете диалектики языка и мышления – для «национального облика» языкового фактора, последний не является решающим, о чем свидетельствуют далеко не редкие и, заметим, гораздо более прискорбные случаи едва ли не абсолютной национальной индифферентности произведений, написанных на армянском языке и даже оперирующих «национальным материалом».

<sup>143</sup> А. Адамян. Вопросы эстетики и теории искусства, с. 264.

вышеупоминавшиеся рассуждения о национальной специфике искусства).

С другой стороны, нельзя не учитывать факта интегрированности Восточной Армении в состав Российской империи (впоследствии – СССР), в рамках которой, безусловно, происходил ряд общезначимых для населяющих ее народов процессов<sup>144</sup>, и отрицать «российское (советское) гражданство» А. Адамяна и других армянских деятелей нового времени<sup>145</sup>, - в силу чего понятие «своего» общественного бытия, о котором упоминает ученый, растягивается до пресловутой 1/6 части земной суши.

«Своей» действительностью, т.о., для А. Адамяна в известном смысле является действительность *советская*, «в границах и интересах» которой он выполняет активнейшую роль одного из основоположников марксистско-ленинской эстетики (в том числе и марксистско-ленинской историографии мировой эстетической мысли).

С этих позиций рассматриваемые нами «Эстетические воззрения средневековой Армении» являются не только феноменом армянской культуры, но и, в числе других, «неармянских», работ ученого («Эстетика Дидро», «Эстетические воззрения раннего христианского средневековья» и т. п.) – «крупным вкладом в советскую эстетическую науку, «заметным явлением в марксистско-ленинском освещении мировой эстетической мысли»<sup>146</sup>; и лишь с этих же позиций делается, на наш взгляд, возможным адекватное осмысление эстетического наследия и всей деятельности ученого как явления цельного, никоим образом не распадающегося на антагонистичные «армянскую» и «неармянскую» части.

Та же цельность, однако на чисто армянской почве, характеризует фигуру другого крупного деятеля современной армянской культуры – музыковеда-медиевиста *Никогоса Тагмизяна*.

Сопоставляя этих двух ученых, уже на биографическом уровне можно проследить несколько небезыntenесных параллелей: так, место рождения обоих находится вне пределов Армении (Н. Тагмизян представляет армянскую диаспору г.Афин, А. Адамян же является уроженцем г.Баку); и А. Адамян и Н. Тагмизян своей «европейской образованностью» в немалой степени обязаны Санкт-Петербургу (А.

---

<sup>144</sup> В первую очередь, связанных с т.н. «прорубанием окна в Европу» - в интересующем нас аспекте отметим процесс освоения философско-эстетических концепций и музыкальной культуры Запада, активную роль в котором играли и деятели-армяне.

<sup>145</sup> Разумеется, выраженного у разных деятелей в разной степени – от сведенности к минимуму – до приоритетности (главным образом, естественно, у ученых, чья деятельность протекала вне Армении).

<sup>146</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 80.

Адамян – выпускник юридического факультета Петербургского университета, Н. Тагмизян окончил (под руководством Х. Кушнарера) аспирантуру Ленинградской консерватории); наконец, оба ученых провели в Армении весьма значительную часть своей жизни (А. Адамян – в общей сложности около 15 - в том числе 13 последних - лет, Н. Тагмизян (с 1990г. и до своей кончины в 2011г. проживавший уже в США) – 44 года).

Указанные факты, однако, важны не столько сами по себе, сколько по степени своего влияния на творческую судьбу ученых. В этом плане, если для А. Адамяна Петербургский университет (наряду с берлинской Штерновской консерваторией) – *alma mater*, и в Армению он приезжает уже как сформировавшаяся личность, то в жизни Н. Тагмизяна, при всем огромном значении ленинградской аспирантуры, определяющую роль сыграли все же иные факторы. Прежде всего, речь идет об истинно армянском образовании (армянском не в смысле «հայ Կաթողիկոս», имея в виду лишь язык обучения, а в более глубоком, удачно выражаемом словом «հայ երգի»), начатом уже в *греческий* период<sup>147</sup> и продолженном в Армении (сначала в музыкальном училище им.Р. Меликяна, затем в Ереванской гос.консерватории). Особое значение для всей дальнейшей деятельности Н. Тагмизяна при этом приобрело, как справедливо отмечает в своей дипломной работе Н. Галстян, *знание грабара*, полученное им в армянском училище «Мелконян» г.Никосии (Кипр).

*/Нельзя не отметить, что «армянский дух» Н. Тагмизяна проявляется даже в таких, на первый взгляд, мелочах, как, к примеру, активная позиция ученого в отношении неизбежно возникающих в русском переводе искажений армянских (как и иных инородных) имен, географических названий и проч., выразившаяся в весьма оригинальной попытке восполнить «нехватку» букв русского алфавита. Своеобразным «полигоном» инновационной деятельности Н. Тагмизяна в этом направлении явился труд «Теория музыки в древней Армении», где в середину набранных на русском языке слов внедряется буква «h» (Давид Анhахт, Ваhан Гохтнеци, крепость Анhуш и т. д.). Отметив удачность находки автора в отношении самой обладающей известной универсальностью буквы «h» (во-первых, одной из наиболее употребительных и, одновременно, неадекватно заменяемых, во-вторых, идентичной – в прописном виде – в армянском и*

---

<sup>147</sup> Условия внешнего спюрка давали в этом плане зачастую больше возможностей, чем во многих отношениях более благоприятные, но не лишённые и своей специфики условия самой Армении.

латинском алфавитах), остается лишь строить предположения, нашел бы данный эксперимент продолжение или нет (хотя особого резонанса на протяжении последующих десяти лет он, по-видимому, не вызвал), - поскольку вопросы, связанные с публикациями на русском языке, потеряли свою актуальность как для эмигрировавшего в США Н. Тагмизяна, так и – с развалом СССР – для армянской науки в целом. Тем не менее, показателен сам факт обращения Н. Тагмизяна к данной проблеме./

Являясь одним из первых исследователей истории армянской музыкально-эстетической мысли<sup>148</sup>, Н. Тагмизян выполняет важнейшую задачу не только исторического (условно выражаясь, «музейного») характера, но и, в широком смысле, практического, - имея в виду основополагающее значение изучения традиций отечественной мысли о музыке для становления и развития новой армянской музыкальной эстетики.

При всей широте научных интересов ученого (в наиболее общем плане определяемых как музыкальная арменистика), обращающегося практически ко всем этапам развития армянской музыкальной культуры (как справедливо отмечает Н. Галстян, «хронологические рамки его трудов охватывают громадный, богатый и насыщенный исторический период», начинающийся с зарождения армянского музыкального искусства и кончая музыкой наших дней<sup>149</sup>), Н. Тагмизян, несомненно, прежде всего – медиевист, и это обстоятельство решающим образом сказалось на расстановке акцентов в общей картине исследуемой им истории армянской музыкальной эстетики, точнее говоря, «удельном весе» ее отдельных страниц.

С этой точки зрения, освещение Н. Тагмизяном вопросов древнейшей мысли о музыке в Армении (в монографии «Теория музыки в древней Армении», статье «Музыкальная эстетика древней Армении» («Հիւ Յայ ԽԻՄԻԻ Երաժշտական գեղագիտութիւնը»), вступительной статье к разделу «Армения» в сборнике «Музыкальная эстетика стран Востока» (совм. с С. Аревшатыаном)<sup>150</sup> и др.) и, с другой стороны, зарождения армянской музыкальной эстетики нового времени (статья «Саят-Нова и зарождение музыкально-эстетической мысли нового времени» («Սայաթ-Նովան և նոր շրջանի հայկական երաժշտական գեղագիտական

<sup>148</sup> Как отмечает сам Н. Тагмизян, в конце 50-х гг. им «впервые была сделана попытка изучить музыкальную эстетику раннехристианской Армении» (Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1977, с.58). – Не подлежит, однако, сомнению, что приоритет ученого не ограничивается вышеупомянутым историческим периодом.

<sup>149</sup> Ն. Գալստյան. Նիկողոս Թադևոսյան (ստեղծագործական դիմանկարի փորձ), դիպլոմային աշխատանք (դեկ. արոճ. Մ. Յարության), Ե.: 1992, էջ 5:

<sup>150</sup> Музыкальная эстетика стран Востока /общая ред. В.П. Шестакова, М.: Музыка, 1967.

մարի և կգրւած որ ու ը») и др.) служат как бы обрамлением центральной темы его исследований – армянской музыкальной медиэвистики, – в интересующем нас аспекте – средневековой армянской музыкальной эстетики.

При этом для работ Н. Тагмизяна характерно объединение в единый блок древности и средневековья, целесообразность чего применительно к армянской культуре особенно очевидна, учитывая ее (как и Востока в целом) более плавный, по сравнению с Западом, переход к средневековью<sup>151</sup>. Вообще же, понятием «древний» («հիւ») в работах Н. Тагмизяна охватывается период не только собственно досредневековый, но и средневековый, вплоть до периода развитого феодализма<sup>152</sup>.

Так, к примеру, в работе «Музыкальная эстетика древней Армении» вышеупомянутое понятие включает исторический отрезок начиная со II тысячелетия до н. э. и кончая X веком н.э.<sup>153</sup>.

Общая направленность музыкально-эстетических интересов Н. Тагмизяна проявилась уже в его дипломной работе, посвященной анализу взглядов на музыку средневекового армянского ученого Ованеса Ерзнкаци («Опыт толкования суждений о музыке Ованеса Ерзнкаци»)<sup>154</sup>.

В дальнейшем эта тенденция была развита ученым в таких трудах, как «Нерсес Шнорали – композитор и музыкант»<sup>155</sup>, «Григор Нарекаци и армянская музыка V-XV вв.»<sup>156</sup> (прежде всего в разделах, специально посвященных эстетическим воззрениям упомянутых музыкантов), «Теория музыки в древней

<sup>151</sup> Н. Тагмизян в работе «Հիւ Յայ ամսակի երաժշտական գեղարվեստը ու նրա ընթացքը» пишет в связи с утверждением христианства в качестве государственной религии о спокойном, хотя и критическом отношении армянского духовенства, за исключением крайних ортодоксов, к античным достижениям, отмечая, в частности, что именно духовенство развернуло в Армении активную переводческую деятельность (с.12).

<sup>152</sup> Аналогичный подход, не противоречащий, но и не следующий слепо критикуемой еще О. Шпенглером европоцентристской схеме «Древний мир – Средние века – Новое время», кстати, весьма характерен и для исследований, посвященных русской культуре, где понятие «древний» равно применительно как в отношении языческой, так и средневековой Руси. (Нелишне в этой связи вспомнить о таком общем для обеих культур качестве, как внутреннее, генетическое двуединство каждой в аспекте реализации связей «Восток – Запад»; и если своеобразным символом Армении является двуликий Янус, то символом России – столь же небезосновательно и отнюдь не только в «имперском» смысле – двуглавый орел).

<sup>153</sup> В этой связи обращает на себя внимание и характерный перевод – в прилагаемом к книге «Теория музыки в древней Армении» списке использованной литературы – оборота «հայ կական ւ լի լի շարժումը» как «древнеармянский» (вместо буквального – «раннесредневековый армянский»).

В другой своей работе – «Музыка в древней и средневековой Армении» - Н. Тагмизян подчеркивает эту тенденцию, говоря о периоде зрелого феодализма (переход к которому происходил в Армении на грани IX – X вв. как о «собственно средневековье» (с.20). Н. Тагмизян. Музыка в древней и средневековой Армении, Е.: Сов. грох, 1989.

<sup>154</sup> Н.К. Тагмизян. Опыт толкования суждений о музыке Ованеса Ерзнкаци, дипломная работа (рук. канд.искусствоведения М.Г. Арутюнян), Е.: 1956.

<sup>155</sup> Լ. Թահմիզյան. Ներսես Շնորհալի երգանան և երաժիշտ, Ե.: ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1973.

<sup>156</sup> Լ. Թահմիզյան. Գրիգոր Նարեկացի և հայ երաժշտությունը V-XV դարերում, Ե.: ՀՄՄՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985:

Армении» (главным образом во второй главе данной работы: «Эволюция музыкально-эстетических воззрений»), а также в многочисленных статьях, опубликованных в разные годы в журналах «Эчмиадзин», «Вестник АН Арм.ССР», «Вестник Матенадарана» и др. («Страницы истории ранней средневековой армянской музыкальной эстетики», «Хачатур Эрзрумеци как теоретик средневековой армянской музыки», «Страницы истории средневековой армянской музыкальной эстетики», «Позднесредневековая музыковедческая компилятивная статья» и др.)<sup>157</sup>. Особого упоминания в этом ряду заслуживает проделанная Н. Тагмизяном совместно с С. Аревшатяном огромная работа (в том числе вступительная статья) по составлению раздела «Армения» в вышеупомянутом сборнике «Музыкальная эстетика стран Востока»).

Едва ли можно переоценить роль Н. Тагмизяна в качестве историка музыкальной эстетики. – В своих трудах ученый касается основополагающих для воссоздания целостной картины истории армянской музыкально-эстетической мысли (немаловажно, что, несмотря на вышеупомянутую разницу в «удельном весе», в работах Н. Тагмизяна освещается фактически *непрерывный* процесс ее развития, за исключением разве что двух последних столетий<sup>158</sup>) проблем генезиса музыкальной эстетики в древней Армении, ее периодизации (вплоть до XVIII в.), выявляет основной круг затрагиваемой армянскими авторами музыкально-эстетической проблематики, наконец, рассматривает – на материале редчайших рукописей Матенадарана – музыкально-эстетические воззрения целого ряда армянских мыслителей (выполняя, таким образом, и важнейшую популяризаторскую миссию).

История армянской музыкальной эстетики предстает здесь как неотъемлемая

---

<sup>157</sup> Ն. Թահմիզյան. Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության նկից // «ՀՍՍՌ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների», 1961/2, էջ 49-60; Ն. Թահմիզյան. Խաչատուր Էրզրումեցիի որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան // Լրաբեր Հասարակական Գիտությունների», №11, , 1966, էջ 66-74; Ն.Թահմիզյան. Էջեր միջնադարի հայկական երաժշտական գեղագիտության նկից //«Էջմիածին» Պաշտոնական ամսագիր Հայրապետական Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, Ի (ԺԱ), 1963, էջ 47-57; Ն.Թահմիզյան. Ուշ միջնադարյան երաժշտագիտական բանաբանված մի հոդված // «Լրաբեր Հասարակական գիտությունների», №3, 1968, էջ 59-69 и др.

<sup>158</sup> К сожалению, вышеупомянутые два столетия оказались сравнительно «обойденными» именно в интересующей нас области музыкальной эстетики. В целом же можно говорить о самой активной позиции ученого в отношении различных феноменов современной армянской культуры, проявившейся как в его комитасоведческих изысканиях (статьи «Патараг Комитаса», «Комитас и вопросы расшифровки армянских хазов», «Комитас и таги Нарекаци», «Комитас и вопросы исследования армянского духовного песнетворчества» (все – на арм.языке) и др.), так и в многочисленных статьях, посвященных творчеству армянских композиторов – современников Н. Тагмизяна: А. Хачатуряна, Э. Оганесяна, А. Тертеряна, Э. Аристакесяна, Т. Мансуряна и др. В этом же ряду нельзя не упомянуть монографии, посвященные Макару Екмаляну, Тиграну Чухаджяну, и проч.

часть единого процесса развития армянской музыкальной культуры (в свою очередь являющегося звеном и, в немалой степени, «заложенным» общеисторического развития Армении), в ее связях с другими формами общественного бытия (философией, филологией, религией и т. п.), а также с другими культурами (как Запада, так и Востока) – как в плане ассимиляции армянской культурой тех или иных «иноземных» философско-эстетических учений или их отдельных положений, так и в плане различных историко-культурных параллелей (так сказать, во внеармянском контексте).

В своей многогранной деятельности вообще и в музыкально-эстетической в частности, Н. Тагмизян, несомненно, является идейным последователем своих выдающихся предшественников – Комитаса, А. Адамяна, Х. Кушнарера и др. Так, например, более чем очевидна непосредственная преемственность *адамяновских* традиций в исследованиях, затрагивающих проблемы древнейшей армянской музыкальной эстетики: важнейший тезис А. Адамяна о существовании самостоятельной мысли об искусстве в древней Армении конкретизируется здесь областью *музыкального* искусства.

Отмечая факт возникновения музыкально-эстетической и теоретической мысли еще в *языческой* Армении ( и справедливо придавая ему, в совокупности с процессом дальнейшего развития этой мысли в раннем средневековье, значение одного из критериев «внутренней содержательности, значительности и объективной ценности» периода почти трехтысячелетней протяженности – со II тыс. до н.э. и – до Хв.н.э.), Н. Тагмизян заостряет внимание на узловой для судеб армянской культуры в целом эпохе раннего средневековья. Именно в это время в Армении происходит «некая первоначальная дифференциация» прежде нераздельно связанных (как и в других цивилизациях) эстетики и теории музыки («Не порывая взаимных связей, эти ветви науки начинают развиваться уже более самостоятельно и приобретать свои отличительные черты.

В частности, за музыкально-эстетическими установками закрепляется свойство нести наиболее яркий отпечаток среды и духа времени», - указывает автор<sup>159</sup>), и именно в эту эпоху, как утверждает Н. Тагмизян, опираясь на суждения о музыке армянских философов V–VIII вв., можно говорить уже о «развитии армянской раннехристианской музыкальной эстетики как о самостоятельной системе взглядов»

---

<sup>159</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с. 15.

(подчеркнуто нами – М.М.<sup>160</sup>).

//Авторы этой эпохи, на которых Н. Тагмизян останавливается особенно подробно – Давид Анахт, Давид Керакан и Степанос Сюнеци. – Все трое, как отмечается в наиболее общей характеристике их взглядов, - представители рационализма в эстетике, причем «первый из них – защитник светского начала в искусстве, второй – церковного, а третий совершает попытку примирить эти две стороны»<sup>161</sup>.

Научное наследие одного из «столпов» армянской философии *Давида Анахта* ( V-VIвв.н.э.) на протяжении ряда последних десятилетий служит объектом пристального внимания ученых различных специальностей. Среди многочисленных исследований, посвященных Давиду Анахту, в том числе тем или иным сторонам его многогранной деятельности (логика, этика, эстетика и проч.), - работы Г. Манандяна, А. Адамяна, В. Чалояна, С. Аревшатяна, Г. Брутяна, Г. Апресяна и др.

Не последнее место в этом ряду занимает и Н. Тагмизян, несомненно, играющий приоритетную роль в изучении *музыкальной* сферы наследия Давида Анахта. Помимо авторства приписываемых Давиду Анахту по традиции духовных песен, сюда входят высказывания мыслителя о музыке, условно группируемые Н. Тагмизяном вокруг вопросов теории музыки, музыкальной эстетики и музыкального образования.

Музыкально-эстетические воззрения Давида Анахта рассматриваются Н. Тагмизяном как в вышеперечисленных работах по истории армянской музыкальной эстетики, так и в специально посвященной анализу суждений Давида о музыке статье «Давид Непобедимый и армянская музыка» (опубликованной на русском языке в журнале «Советская музыка»<sup>162</sup> и – в армянском варианте – в сборнике статей, выпущенном к 1500-летию со дня рождения ученого<sup>163</sup>).

Как отмечает, предваряя анализ высказываний Давида Анахта о музыке, Н. Тагмизян, они не представляют собой развернутых суждений. Данное обстоятельство, по мнению исследователя, тем не менее, никоим образом нельзя считать умаляющим их ценность – даже с точки зрения «высоких» европейских эталонов, на которые в этой связи ссылался еще А. Адамян, указывая, что в данный

---

<sup>160</sup> Там же, с. 14.

<sup>161</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 332.

<sup>162</sup> Н.Тагмизян. Давид Непобедимый и армянская музыка // «Советская музыка», 1968, № 8, сс. 126-132.

<sup>163</sup> Ն. Թաղմիզյանի գլխավորությամբ «Հայաստանի երաժշտական գիտությունների ակադեմիայի» // «Դավիթ Անհաղթ», Ե.: Երևանի համալսարան, 1980, էջ 91-122:

исторический период развернутые общеэстетические суждения не встречаются даже в трудах западных мыслителей<sup>164</sup>.

Говоря о большой содержательности высказываний Давида Анахта о музыке, Н. Тагмизян особо подчеркивает их «важное значение в качестве стимулирующих «толчков» для развития тех или иных разделов армянской средневековой науки»<sup>165</sup>.

Так, значительное влияние на весь ход дальнейшего развития научной мысли о музыке в Армении оказали его «учение о звуке, учение об акустическом основании музыкального искусства», учение об «остове гармонии» (или костяке диатонического звукоряда). «Неотразимую силу «творческого обаяния»» сохранили – в известной мере, вплоть до наших дней – и *музыкально-эстетические* воззрения Давида Анахта, тесно связанные с его же общеэстетическими идеями.

Наиболее лаконичное и вместе с тем полное их изложение дается Н. Тагмизяном в книге «Теория музыки в древней Армении»: «... 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 остальными «видами» математики ((арифметикой, геометрией и астрономией)). 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 ее воздействия»<sup>166</sup>.

Из всех вышеприведенных идей Давида Анахта наиболее ценной Н. Тагмизян склонен считать последнюю – о «великой силе воздействия» музыки: «Следует знать, - пишет Давид Анахт, - что велика сила воздействия музыки, повергающей душу в различные состояния и придающей ей настроение...»<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> «Տվյալ փառմաքրջ անում ընդհանուր գեղագիտական ծավալ ու նրատողությունները չենք հանդիպում նույնիսկ արևմտյան մտածողների աշխատություններում». - А. Адамян. Эстетические воззрения средневековой Армении, с. 154. Цит. по кн.: «Դավիթ Անհաղթ» (հոդվածների ժողովածու), Ե.: Երևանի համալս. հրատ., 1980, сс. 95-96).

<sup>165</sup> Н. Тагмизян. Давид Непобедимый и армянская музыка, с. 127.

<sup>166</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с. 74.

<sup>167</sup> Там же.

Еще одно ценное наблюдение исследователя – о введенном Давидом Анахтом в обиход примечательного понятия «философа музыки» («ибо и поэт знает, - приводит он слова древнего мыслителя, - что «э» и «о» по природе своей являются долгими звуками; хотя он и не знает почему и оставляет это на долю философа музыки»<sup>168</sup>).

Своеобразным диалектическим антитезисом философско-эстетических воззрений Давида Анахта выступают взгляды *Давида Керакана* (V-VI вв.) – автора получившего широкую известность в образованных кругах средневековой Армении труда «Толкование грамматики», где дается «теоретическое обоснование церковных установок об искусстве, в том числе и о музыке»<sup>169</sup>. – Стоя, в отличие от первого, в вопросах искусства «в основном на позициях официальной церковной доктрины», он, вместе с тем, воспринял от Давида Анахта ряд важнейших положений – прежде всего, рационалистическое понимание искусства как знания.

Особого внимания заслуживает рассматриваемая Н. Тагмизяном теория Давида Керакана о тройном делении искусства, в частности, музыкального. (Исходя из критерия общественной полезности, коим определяется «долговечный» «всеобщий» или, напротив, «преходящий» характер искусства и, соответственно, выводимого из него на основе христианской этики критерия добродетельности, Давид Керакан разделяет искусство на доброе, злое и среднее (т.е. не причиняющее обществу вреда, но и не приносящее ему пользу). Характерно, что к первой категории, по Давиду Керакану, относится лишь духовная музыка, в то время как светской остается выбор между «средней» и «злой»).

Как отмечает Н. Тагмизян, Давид Керакан в своей теории впервые «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 выдвинутых Давидом Анахтом положений об эмоциональной природе музыки и «великой силе ее воздействия», Керакан стремится решить вопрос: каким должно быть музыкальное искусство и кому оно должно служить»<sup>170</sup>.

На наш взгляд, немаловажно, что теория Давида Керакана о тройном делении музыкального искусства представляется Н. Тагмизяном не изолированно, сугубо с точки зрения армянской музыкальной эстетики, а – в контексте мировой культуры.

---

<sup>168</sup> Н. Тагмизян. Давид Непобедимый и армянская музыка, с. 131.

<sup>169</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 337.

<sup>170</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с. 78.

Говоря о принципиальной новизне и оригинальности этой теории, ученый сопоставляет ее с господствовавшим на Западе в течение всей эпохи раннего средневековья *боэциевским делением* музыки на три вида: *Musica mundana* (абстрактная музыка мироздания, в первую очередь – «гармония сфер»); *Musica humana* (абстрактная, незвучащая музыка души и тела человека) и *Musica instrumentalis* (чувственно ощутимая инструментальная музыка – игра на инструментах). – К сожалению, ученый не углубляется в сравнительный анализ, ограничиваясь лишь замечанием о «меньшей конкретности» последнего в сравнении с Давидовым. Тем не менее вполне очевидно - при сравнении в интересующем нас аспекте концепций тройного деления музыки Давида Керакана и Аниция Боэция, обе из которых, подчеркнем, оказали значительное влияние на весь ход дальнейшего развития, соответственно, армянской и западноевропейской музыкальной эстетики, - насколько неординарна – в контексте носящей, в целом, отвлеченно-спекулятивный характер средневековой философско-эстетической мысли – своей ярко выраженной социальной детерминированностью теория армянского философа.

/Упомянутый принцип деления (имеется в виду его общеэстетический аспект) является, как отмечает в работе «Эстетическая мысль народов Закавказья» Г.Апресян, развитием «той общей классификации искусства, которая была начата еще в Древней Греции и впервые строго сформулирована Аристотелем»<sup>171</sup>, однако существенно важно, по справедливому мнению исследователя, что «армянские мыслители установили небывалую до них категорию «среднего» искусства (о «среднем» (или «пустом», «праздном») искусстве говорит, в частности, и Давид Анахт, относя сюда акробатику, канатоходство и фокусничество).

Это же обстоятельство подчеркивается и А. Адамяном, который пишет, что категорией «среднего» искусства «армянские теоретики внесли коренное изменение в систему эстетического мышления своего времени, провозгласили новый, притом более высокий взгляд на природу искусства»<sup>172</sup>.

Добавим, что подобная классификация искусства к тому же может служить весьма яркой иллюстрацией рассматриваемого А. Соколовым<sup>173</sup> универсального диалектического принципа развития категориальных систем: от категорий-одиночек к парам, а от них – к триадам. В этом смысле переход от полярности к триадичности, проделанный армянскими учеными, является несомненным признаком зрелости

---

<sup>171</sup> Г. Апресян. Эстетическая мысль народов Закавказья, М.: Искусство, 1968, сс. 37-38.

<sup>172</sup> Цит. по кн.: Г. Апресян. Эстетическая мысль народов Закавказья, с. 38.

<sup>173</sup> А.С. Соколов. Музыкальная композиция XXв.: Диалектика творчества, М.: Музыка, 1992.

философско-эстетической мысли раннего армянского средневековья.

«Заслуга установления факта общей классификации искусства в древнеармянской эстетике», как указывает Г. Апресян<sup>174</sup>, принадлежит А. Адамяну. Н. Тагмизян, в свою очередь, решает подобную задачу уже в *музыкально-эстетической* сфере, доказывая правомерность распространения упомянутого принципа классификации на область музыкального искусства, в первую очередь – применительно к краеугольной для всего армянского средневековья концепции Давида Керакана. Важность проделанной Н. Тагмизяном в данном направлении работы становится особенно очевидной при сопоставлении с *апресяновским* анализом эстетических воззрений Давида Керакана, выявляющем принципиальное различие интерпретаций.

Так, Г. Апресян склонен рассматривать деление Давидом Кераканом искусства на «долговечное» и «преходящее» как классификацию видов искусства: «Всеобщее и постоянное, как пояснял мыслитель, - это книги, большая литература вообще, а единичное и преходящее – это пение и думы о себе»<sup>175</sup>, - пишет Г. Апресян, делая далее вывод о том, что музыка в целом, по Давиду Керакану – «преходящее» искусство: «...нельзя считать правильным суждение о том, что пение, в отличие от литературы, как говорил Давид Керакан, - преходящее искусство. Временной характер музыки в любом ее жанре вовсе не свидетельствует о ее преходящей природе. Тем более невозможно отождествлять пение с думами о себе, безотносительно к тому, кем и где оно совершается»<sup>176</sup>.

Между тем в *тагмизяновском* переводе вышеприведенная мысль Давида Керакана выглядит следующим образом: «...постоянным и всеобщим искусством является создание (духовных) книг (и песен), а преходящим (и частным) – мырмунджей и их мысленных образов»<sup>177</sup>. Помимо очевидного несовпадения

<sup>174</sup> Г. Апресян. Эстетическая мысль народов Закавказья, с. 38.

<sup>175</sup> Там же, с. 35.

<sup>176</sup> Там же, с. 36.

<sup>177</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с. 77. Вот как выглядит оригинал этого высказывания Керакана: «Եւ քանզի արուեստիցն ոմն է կայուն և ոմն անցական, ոմն հասարակաց և ոմն առանձինն, քանականիս կայուն և հասարակաց՝ գիրք և անցական՝ մրմունջք և իւր մտածութիւնք...». Գ. Ջահուկյան. Դավթի Քերականական պաշտոնը և նորահայտ ամբողջական ձեռագիր տեքստը // «Բանբեր Մատենադարանի», 1956, №3, էջ 245.

Интересно, что в предшествующей этой цитате фразе Н. Тагмизяна (фактически пояснительного характера) по поводу мырмунджей - ...[Керакан] «приводит в пример народные и гусанские песни, называя их мырмунджами» ( «Теория музыки...», сс.76-77) – в ее более раннем *журнальном* варианте присутствует существенное дополнение, причем выделенное самим автором, а именно – «народные и гусанские *лирические песни*» («...Դավթի Քերականը օրինակ է բերում մ ժողովրդական և գուսական և իրիկական երգերը, որոնք նա անվանում է «մրմունջք»»). Ն.

последних слов цитаты (в первом случае – «пение и думы о себе», во втором – «мырмунджи и их мысленные образы»<sup>178</sup>), возможно, ставящего под сомнение правомерность относящейся к ним части апресьяновской критики, обращает на себя внимание присутствие в тагмизьяновском варианте слов «духовные» и «песни», - что имеет принципиальное значение, поскольку в этом случае речь идет уже не о противопоставлении литературы пению, а о соотношении духовного и светского искусства. («Мырмунджами», как отмечает Н. Тагмизян, Керакан называет народные и гусанские песни).

Еще более проясняет данный вопрос другая цитата, приводимая Н. Тагмизьяном, где говорится о коррелирующей с понятиями всеобщего и преходящего триаде «злой, средний, добрый»: «...добрым искусством является создание книг или песнопений духовных; злым искусством является колдовство и чародейство; средним – (создание) мырмунджей и тому подобных»<sup>179</sup>.

Вышеприведенные цитаты подтверждают, на наш взгляд, гораздо большую обоснованность *тагмизьяновской* интерпретации мысли Давида Керакана, согласно которой не музыка *как вид искусства* является «преходящей» (соответственно, «средней»), а лишь ее *светская* ветвь (в то время как *духовная* музыка имеет, по Давиду Керакану, несколько не меньше оснований быть причисленной к категориям «всеобщий» и «добрый», чем упоминаемая Г. Апресяном *литература*./

Как отмечает, говоря о Давидовом принципе тройного деления искусства, исследователь, «эта лапидарно набросанная схема ((имеется в виду упоминание Давидом Кераканом: в разряде «добродетельного» искусства – духовных песнопений, «среднего» - «мырмунджей» и «злого» - песен-«заклинаний», «проклятий» как неперемных атрибутов «колдовства и чародейства»)) охватывает почти все музыкальное искусство, в принципе разделяя его на две основные части: духовную и светскую».<sup>180</sup> Таким образом, по мнению Н. Тагмизяна, имеются все основания для «понимания тройного деления искусства и в плане музыки»<sup>181</sup>.

Интересно, однако, что, при столь резком расхождении во взглядах на

---

Թահմիզյան. Էջերի ալ կալան վաղ-միջնադարյան երաժժության գեղագիտությանը նկատմամբ // «ՀՄԻՐ ԳԱՏԵՂԵԿԱԳԻՐ (հասարակական գիտություններ)», 1961, № 2, էջ 51.

<sup>178</sup> Хотя заметим, что, возможно, и «мысленные образы» здесь не вполне идеальный перевод.

<sup>179</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с. 77. - «Եւ ձևք երկոցու նց ըստ երից որոշմանց՝ բարևոյ և չարի և միջակի: Բանականին, որ է բարի՝ գիրք ինչ և կամ երգք հոգևորգք, չարին՝ թովչ ու թիւնք և կախարդութիւնք, միջակին՝ մրմունջք և նմանք նոցին»։ Գ. Ջահուկյան. Դավթի Քերականական աշխատությանը նորահայտ աւարդական ձեռագիր տեքստը, էջ 244.

<sup>180</sup> Там же.

<sup>181</sup> Там же.

толкование музыкального искусства Давидом Кераканом, Н. Тагмизян не вступает в дискуссию с Г. Апресяном ни в своей работе «Теория музыки в древней Армении», ни в статье «Музыкальная эстетика древней Армении» («Հիւ Յշ ւի տիւր Երսժ տիւր զէ դիւր ի սոյն լ թ յ ու լ ը»). Более того, упомянутая работа Г. Апресяна не отмечена в списке литературы (заметим, весьма обширном), прилагаемом к «Теории музыки...», из чего можно предположить, что либо Н. Тагмизян к моменту ее написания не был знаком с Апресяновским трудом «Эстетическая мысль народов Закавказья», либо по тем или иным соображениям счел дискуссию нецелесообразной)/

Третье звено своеобразной диалектической триады, каковой, фактически, можно считать рассматриваемых Н. Тагмизяном представителей раннего армянского средневековья – *Степанос Сюнеци* (VIII в.), в высказываниях которого «заметно скрещиваются два направления армянской философии – Давида Непобедимого и Давида Керакана»<sup>182</sup>. («Хотя Сюнеци и является выразителем идейных устремлений церкви, в своих суждениях он тем не менее проявляет терпимость, а подчас и уступчивость по отношению к светской музыке»)<sup>183</sup>.

Помимо проблем взаимоотношений народной, гусанской и церковной музыки, в числе наиболее ценных суждений Степаноса Сюнеци Н. Тагмизяном выделяются вопросы *создания и воспроизведения художественного образа* и др.

Наконец, ученым подчеркивается особая историческая роль Степаноса Сюнеци, являющегося, с одной стороны, завершителем эпохи раннего средневековья, с другой – провозвестником новых устремлений и идей, развиваемых в армянской музыкальной эстетике уже в период зрелого феодализма.///

Одним из существенных результатов кропотливой исследовательской работы, проделанной Н. Тагмизяном, является выявление им основного круга рассматриваемых армянскими мыслителями древнего и средневекового периодов музыкально-эстетических проблем. В их числе – «возникновение музыкального искусства, вопрос его сущности, силы, характера воздействия», «взаимосвязь светской и духовной музыки и их отношение к объективной действительности» и др.<sup>184</sup>

Особого внимания при этом, на наш взгляд, заслуживает то обстоятельство,

---

<sup>182</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 338.

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> Н. Тагмизян. Музыка в древней и средневековой Армении, с. 46.

что, как показывают тагмизьяновские исследования, большая часть проблем, развиваемых на протяжении всего армянского средневековья, в той или иной форме ставились еще мыслителями глубокой древности, разрешающими их в русле первоначально мифологических, затем природно-космологических и далее – христианско-рационалистических представлений о музыке. *Интересно, что, очень рано уступив главную роль природно-космологическим идеям, мифологические представления о музыке (в том числе прочно прижившиеся на почве армянской культуры древнегреческий миф об Орфее и библейский миф о царе Давиде) просуществовали в Армении, как отмечает Н. Тагмизян, вплоть до конца позднего средневековья (добавим, что и еще дольше – по крайней мере до второй половины XIX века, упоминаясь, в частности, в статье Н.Тнтесяна («Ազգայնի էրիտ՝ ընդ թիւ ի», 1867)). Точно так же не потеряли своего значения в средневековую эпоху (как, кстати, и в западноевропейской культуре) природно-космологические толкования музыки. В частности, о звуках, издаваемых при вращении небесных тел и происхождении от них искусства музыки говорится в работе VII века, принадлежащей, по все видимости, перу Анании Ширакаци.<sup>185</sup>*

Определение основной проблематики древней и средневековой армянской мысли о музыке, бесспорно, представляет интерес не только для самой музыкальной эстетики, но и для арменоведения в целом. Ведь, по справедливому замечанию ученого, столь широкий круг музыкально-эстетических, а также теоретических проблем (в числе которых упоминаются «учение о звуке, гармонии, а также теоретические положения, касающиеся метроритма и системы мелодических моделей» и проч.) , «совокупность которых импонировала бы даже современному музыковеду», является свидетельством не только интенсивного развития в Армении вышеуказанных дисциплин, но и «широкого развития самого музыкального искусства, на которое опиралась музыкальная эстетическая» и теоретическая мысль (подчеркнуто нами – М.М.)<sup>186</sup>. – Добавим, что в равной мере это относится и к философской мысли, - поскольку не в меньшей степени, чем музыкальной практике, музыкальная эстетика самим своим существованием обязана «науке наук» - философии (в т.ч., общей философии искусства – эстетике).

Взаимосвязь философии и музыкальной эстетики точнее, воздействие, оказываемое философией на формирование древней и средневековой армянской

<sup>185</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с. 60.

<sup>186</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 331.

музыкально-эстетической мысли – тема, постоянно присутствующая на страницах тагмизяновских исследований.

Одна из конкретных форм реализации этой зависимости прослеживается Н. Тагмизяном (совместно с С. Аревшатяном) в вышеупомянутой вступительной статье к разделу «Армения» (сб. «Музыкальная эстетика стран Востока») при рассмотрении музыкальной эстетики периода зрелого феодализма. – Речь здесь идет о «сильнейшем влиянии» на последнюю «эмпирико-сенсуалистических и материалистических тенденций, развивающихся в армянской философской мысли»<sup>187</sup>.

В качестве ярчайшего представителя этих «новых веяний» авторами статьи упоминается *Ованес (Иоанн) Саркаваг Имастасер* (1045-1129) – автор множества трудов по философии, математике, теории календаря, космографии и т.п., мыслитель, «за два века до Роджера Бэкона провозгласивший опыт критерием истины».

//Исходное положение философской концепции Ованеса Саркавага – призыв «изучать природу и учиться у нее». Соответственно этому, именно *природа*, а не «божественное откровение» является, по Саркавагу, источником художественного творчества, «учителем художника – музыканта, поэта и философа», степень же близости и соответствия ей – критерий совершенства произведений искусства (при том, что «человеческое искусство, приобретенное воспитанием и обучением, никогда не сможет достичь того совершенства, каким обладает природа). – Резюме саркаваговских мыслей, затрагивающих интересующую нас область музыкального искусства – «произведения музыки должны подражать искусству природы»<sup>188</sup>.

Помимо поэмы «Слово мудрости, обращенное к скворцу», вопросы, касающиеся музыкального искусства, рассматриваются Ованесом Саркавагом в философском комментарии «Анализ семи книг Филона Александрийского», где автор затрагивает проблему классификации звуков, определяя, в частности, музыкальный звук как «носитель человеческого разума»<sup>189</sup>..//

Анализ суждений Ованеса Саркавага об искусстве, в частности, музыкальном, дает, на наш взгляд, основание дополнить вышеприведенное замечание авторов статьи о приоритетах армянского мыслителя, отметив не только предвосхищение им идеи Р. Бэкона об опыте как критерии истины, но и – возрождение античного тезиса

---

<sup>187</sup> Там же, с. 332.

<sup>188</sup> Там же, с. 341.

<sup>189</sup> Там же, с. 359.

об искусстве как подражании природе, защищаемого младшим современником английского философа – крупнейшим теологом позднего западноевропейского средневековья – Фомой Аквинским (1225-1274), и, в особенности, далее – деятелями эпохи Ренессанса.

В сравнении с общим источником этой идеи<sup>190</sup> – философской традицией античности, и, прежде всего, аристотелевской теории «мимезиса», между тем, вскрываются и уязвимые моменты теории Ованеса Саркавага, не упоминаемые Н. Тагмизяном и С. Аревшатяном (что, возможно, объясняется обзорным характером статьи). Главным образом, речь идет о некоторой недооценке Ованесом Саркавагом обобщающей роли искусства, о которой пишет древнегреческий философ: «в искусстве, по мнению Аристотеля, нет просто удвоения мира, а есть его переоформление, переосмысление, «через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе художника». Искусство есть «создание новой действительности», где обобщающая сила, понимание причины событий преобладают над единичным, одноразовым, частным фактом», и в этом смысле вовсе «не страшно согрешить против достоверности» последнего (так, «на картине лошадь может одновременно поднять две правых ноги»<sup>191</sup> и т.п.) - Подчеркнуто нами – М.М).

Вышеупомянутое обстоятельство, кстати, отмечено *В. Осипяном*, который пишет: «Имастасер в некоторой мере преувеличивает значение природного <начала>, не говорит о необходимости его типизации... Между тем в действительности сила искусства – в обобщениях»<sup>192</sup>. При этом исследователь допускает, что, хотя Ованес Саркаваг и не обращался к этому вопросу, однако вполне мог осознавать, хотя бы в общей форме, важнейшее значение обобщения в искусстве.

Разумеется, отмеченный нами дискуссионный момент ни в коей мере не ставит под сомнение огромную роль Ованеса Саркавага в истории армянской музыкально-эстетической мысли. Как справедливо отмечают Н. Тагмизян и С. Аревшатян, «музыкально-эстетические воззрения Иоанна Саркавага не только представляют

---

<sup>190</sup> Данной проблеме посвящена статья К. Мирумяна «Идейно-теоретические истоки эстетики Ованеса Саркавага /Очерк античной теории мимезиса/» // «Ежегодник Арм. отд. филос. об-ва СССР», Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1986, сс.28-55.

<sup>191</sup> Лекции по истории эстетики /под ред.М.С. Кагана, книга 1, Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1973, с. 47.

<sup>192</sup> «Իմաստասերը որոշ չափով չափազանցնում է բնականի նշանակությունը, չի խոսում դրա տիպականացման անհրաժեշտության մասին: ...Մինչդեռ իրականում արվեստի ու ժն ընդհանրացումների մեջ է...». - Կ. Հովսեփյան: Գեղագիտական ուսմունքների պատմություն, էջ 186:

собой вершину средневековой армянской эстетики, но и знаменуют переломный период в идеологии средневековья, когда передовые деятели культуры, под влиянием существенных социально-экономических сдвигов в жизни общества, освобождаются от засилья церковной идеологии и ратуют за развитие светского начала в области литературы, искусства и философии»<sup>193</sup>.

Как уже указывалось, исследования Н. Тагмизяна имеют фундаментальное значение для формирования современной армянской музыкальной эстетики, позволяя выявить определенные закономерности в многовековом процессе развития отечественной музыкально-эстетической мысли, некие объединяющие эпохи инварианты (возможно, обусловленные самим менталитетом армянского народа), и, таким образом, способствуют достижению преемственности национальных традиций.

Не ставя целью всестороннее рассмотрение этой сложнейшей проблемы, отметим, что, на наш взгляд, одним из таких традиционных свойств армянской музыкальной эстетики является повышенное внимание в ней к *этическому* фактору. Даже при самом поверхностном анализе музыкально-эстетических текстов, начиная с V века, можно выявить целый ряд используемых армянскими мыслителями в отношении музыки этических категорий: «скромный» («нескромный»), «нравопоказательный» («բարեպետական») и т.п. /Последнее понятие – «բարեպետական» - используется, в частности, *Григором Нарекаци*. В этой связи Н. Тагмизян отмечает: «Едва ли ... было бы возможно пренебречь глубокой мыслью Григора Нарекаци о том, что музыкальное искусство является показателем нравов, обычаев, традиций, коллективной психологии и вообще степени цивилизованности данного народа»<sup>194</sup>./

Существенно, однако, не столько количество вышеуказанных категорий, сколько их *концепционная* роль. В этом плане, прежде всего, важно отметить, что именно этический принцип лежит в основе предложенной Давидом Кераканом и сохранявшей свое значение на протяжении всего армянского средневековья *классификации* музыкального искусства (напомним, подразделяемого на «доброе, «злое» и «среднее»). Возвращаясь в этой связи к начатому Н. Тагмизяном

<sup>193</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 342.

<sup>194</sup> «Դժվար թե...հնարավոր լիներ անտեսել Գրիգոր Նարեկացու խորիմաստ միտքն այն մասին, որ երաժշտարվեստը հանդիսանում է տվյալ ժողովրդի բարքերի, սովորույթների, ավանդույթների, հավաքական հոգեբանության և առհասարակ քաղաքակրթվածության աստիճանի ցուցիչը» - Ն. Թահմիզյան: Հին Հայաստանի երաժշտական գեղագիտություն, էջ 30:

сопоставлению концепций тройного деления музыки Давида Керакана и Аниция Боэция, обе из которых, подчеркнем, оказали значительное влияние на весь ход дальнейшего развития, соответственно, армянской и западноевропейской музыкальной эстетики, нельзя не обратить внимание, насколько неординарна – в контексте носящей, в целом, отвлеченно-спекулятивный характер средневековой философско-эстетической мысли – своей ярко выраженной социальной детерминированностью теория армянского философа.

Примечательно, что этический принцип лежит и в основе деления музыки, предложенного уже на грани XVIII-XIX вв. Григором Гапасакаляном - «одним из последних носителей живых традиций средневекового музыкального искусства»<sup>195</sup>. Гапасакалян различает три категории музыкального искусства: нескромное, скромное и доброе. Как отмечается в этой связи С.Аревшатяном и Н.Тагмизяном, «он выдвигает новое деление музыкального искусства на нескромное, скромное и доброе, исходя при этом лишь из этической характеристики музыкального произведения (подчеркнуто нами – М.М.)»<sup>196</sup>.

Естественно, фундаментом рассуждений армянских авторов о заключенном в музыке потенциале вреда или пользы, приносимой обществу, является мысль о «великой силе ее воздействия», осознание которой со времен Давида Анахта также прочно вошло в традицию армянской музыкальной эстетики. Сила музыки, по мнению армянских мыслителей, может быть использована в различных целях, как, например, *лечебных* (по словам Ованеса Ерзнкаци, «поют и для больных, ибо это полезно и нужно для выздоровления»), но прежде всего – как средство воспитания. Суждения о музыке армянских авторов в этой своей части выступают, таким образом, в качестве своеобразного развития античной теории *этоса*, трактующей музыкальное искусство как средство этико-воспитательного воздействия на человека.

Повышенный интерес к воспитательной функции музыкального искусства сохраняется и в *новой армянской музыкальной эстетике*, в частности, у Комитаса и Х. Кара-Мурзы. Весьма характерно в этом плане следующее высказывание Х. Кара-Мурзы: «Неверно мнение, что музыка существует для развлечения, пойдем в оперу, чтобы развлечься. Наоборот, музыка является очень серьезным фактором, для того

---

<sup>195</sup> Григор Гапасакалян. Книга о музыке (перевод с габара и введение А. Аревшатян), с. 6.

<sup>196</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 379.

чтобы трогать и исправлять нас»<sup>197</sup>. /Заметим, что в этих словах, при всей их справедливости по отношению к оперному искусству и безусловной оправданности в полемике с теми, кто сводит искусство, в частности, музыкальное, к развлечению, сквозит не менее традиционное в истории армянской культуры, имеющее в каждом случае разные причины, но общий «интеллектуальный» оттенок пренебрежение к гедонистической функции как таковой (и, соответственно, к жанрам, в которых она является одной из основных), - начиная с нападков церковных ортодоксов на гусанскую музыку и кончая академическим снобизмом современной музыкальной элиты по отношению к т.н. рабису и, в меньшей степени, к эстрадной музыке. – Рассмотрение данной проблемы представляет, на наш взгляд, интерес и в свете диалектики эстетического сознания и эстетической теории, - учитывая, что теоретическое обоснование своей позиции является неизменной прерогативой все того же «интеллектуального» сословия./

Более того, придавая огромное значение воспитательной силе музыкального искусства (как и искусства в целом), Х. Кара-Мурза считает ее важнейшим критерием его оценки. Как отмечает по этому поводу Я. Хачикян, «воспитательная сила и значение является для него (Кара-Мурзы – М.М) явнейшим критерием оценки искусства»<sup>198</sup>. Данный вопрос затрагивается и в монографии М. Мурадяна: «В вопросе оценки искусства <Кара-Мурза> в качестве отправной точки признает его высокое социальное значение. Главной функцией искусства Кара-Мурза считает его воспитательную функцию»<sup>199</sup>. – Хотя вышеприведенных цитатах речь идет об искусстве *вообще*, отметим, что Х. Кара-Мурзой подчеркивается особая роль живописи и музыки – как «наиболее доступных» искусств. Если, к тому же, учесть, что последняя, помимо упомянутого критерия, обладает и достоинством «наиболее сильного и незаменимого средства воздействия»<sup>200</sup> (нельзя в этой связи не вспомнить все ту же мысль Давида Анахта о «великой силе воздействия» музыки),

<sup>197</sup> «Սխալ կարծիք է, որ երաժշտությունը զվարճություն համար է, օպերա գնանք, որ զվարճանանք: Ընդհակառակը, երաժշտությունը շատ լուրջ ֆակտոր է մեզ հոգեւոր և ուղղեւոր համար»։ Յա. Խաչիկյան XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների գեղագիտական հայացքները, էջ 141.

<sup>198</sup> «...դաստիարակչական ու ժն ու նշանակությունը նրա /ԿարաՄուրզայի/ համար արվեստի գնահատման կարևորագույն չափանիշն էր»։ - Յա. Խաչիկյան. XIX վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների էսթետիկական հայացքները, էջ 141:

<sup>199</sup> «<ԿարաՄուրզան> ...արվեստի գնահատման հարցում որպես ելակետը նդուսում է նրա սոցիալական բարձր նշանակությունը: ԿարաՄուրզան արվեստի գլխավոր ֆունկցիան համարում էր նրա դաստիարակչական ֆունկցիան»։ Մ. Մուրադյան: Ք. ԿարաՄուրզան և բազմաձայնությունը հայ երաժշտության մեջ: Ե.: ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1956, էջ 222:

<sup>200</sup> «...ազդեցություն համար ամենազորեղ և անփոխարինելի միջոց»։ Там же.

станет очевидным лидирующее место музыки в фактически опосредованно выстраиваемой Х. Кара-Мурзой *иерархии* видов искусства.

Разумеется, отмечая преемственность в том значении, которое придавалось воспитательной функции музыкального искусства в древности и в новое время, нельзя не указать и на определенные различия в подходе к данной проблеме.

Так, если для средних веков характерно осмысление воспитательной силы искусства, в частности, музыки, прежде всего в качестве действенного орудия для привития христианской морали, то на грани XIX-XX вв. армянскими авторами поднимается уже проблема *эстетического воспитания*<sup>201</sup>, то есть рассматривается более *комплексное* понятие, безусловно, включающее в себя и этический момент. Вспомним в этой связи Ф. Шиллера, отмечавшего: «... можно говорить о воспитании здоровья, о воспитании ума, о воспитании нравственности, о воспитании вкуса и восприимчивости к красоте. Это последнее имеет в виду гармоническое развитие совокупности наших чувственных и духовных сил». И далее: «... только представление красоты делает человека цельным, ибо оно требует согласия его двух натур (чувственной и духовной – М.М.)»<sup>202</sup>.

С словами немецкого философа, на наш взгляд, весьма гармонично соотносится и высказанная по поводу музыкального искусства мысль Комитаса: «Цель музыки – связать душу и сердце, умственную деятельность, потенцию выразить в соединении с чувствами сердца, так чтобы наше сердце очистилось»<sup>203</sup>.

Рассматривая историю армянской музыкально-эстетической мысли в аспекте единства национальной традиции, нельзя обойти вниманием незаурядную и, на наш взгляд, по сей день недостаточно изученную фигуру *Егии Тнтесяна* (1834-1881) – композитора, музыковеда, педагога, музыкально-общественного деятеля, упоминаемого Н. Тагмизяном в качестве одного из «ярких представителей константинопольской школы церковного искусства»<sup>204</sup>.

Исследователями научного наследия Е. Тнтесяна справедливо отмечается «подытоживающая» роль последнего как завершителя «докомитасовской» эпохи в

<sup>201</sup> В этом плане весьма характерно название одной из статей Х. Кара-Мурзы: «Ինչ ւիւ զ արգացնել ժողովրդի էութեան կական ճաշակը»:

<sup>202</sup> Ф. Шиллер. Письма об эстетическом воспитании человека //Ф. Шиллер. Собрание сочинений, том VI, Статьи по эстетике, М.: Гос. изд-во худ.лит-ры, 1957, сс. 319, 356.

<sup>203</sup> «Երաժշտութեան նպատակն է հոգին ու սիրտը կապել, մտավոր գործունեութեանը, կարողութեանը արտի գագաթնակէտ միացած արտահայտել, այնպէս որ մեր սիրտը մաքրվի...».- Цит.по ст.: Յա. Խաչիկյան. XIX դերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների էութեան կական հայացքները, էջ 139.

<sup>204</sup> Н. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении, с.9.

армянском музыкознании. Так, Р. Атаян, характеризуя книгу «Описание песен Армянской св. Церкви»<sup>205</sup> (Константинополь, 1874), где собраны опубликованные Е. Тнтесяном в 60-70-х гг. в периодической печати<sup>206</sup> статьи, пишет: «[она] подытоживает важнейшие достижения докомитасовского периода армянского теоретического музыкознания»<sup>207</sup>.

Вместе с тем необходимо, на наш взгляд, сделать больший акцент не столько на «завершающей», сколько на «связующей» - между древней и новой армянской мыслью о музыке – функции, выполняемой константинопольским музыкантом, - по крайней мере, в интересующей нас области музыкальной эстетики.

В музыкально-эстетических высказываниях Е. Тнтесяна весьма интересным образом перекрещиваются древность и современность: установки, идущие из глубины веков, как бы «встречаются» здесь с тенденциями, характерными для музыкальной эстетики нового времени, в первую очередь, разумеется, для периода, в который протекала деятельность музыканта, а именно, второй половины XIX века.

Значительный интерес в этом смысле представляет статья «Национальная музыка» («Ազգային երաժշտութիւնը»). – Опубликованная в 1867г. в журнале «Сион», в дальнейшем она была включена автором в вышеупомянутый сборник «Описание песен Армянской св. Церкви».

С одной стороны, бесспорная принадлежность статьи к XIX-XXвв. (точнее, поскольку речь идет о музыкальном искусстве - II половине XIX-XXвв. ) определена уже ее *названием*, носящем на себе яркий отпечаток эпохи, в которой проблема национального, как уже отмечалось, становится одной из ключевых<sup>208</sup>, и столь же нехарактерным (если не сказать – чуждым) для средних веков.

Вместе с тем здесь – хотя и в совершенно новом ракурсе, а именно, с точки зрения вышеуказанной проблемы национального - находит свое преломление одна

<sup>205</sup> «Նկարագիր երգոց Հայ աւանյայց սուկեղեցվոյ»:

<sup>206</sup> «Ժամանակ», «Մեղու», «Մասիս», «Սին» и др.

<sup>207</sup> «[այն] ամփոփում է հայ տեսական երաժշտագիտութեան մինչև կոմիտասյան շրջանի կարևորագույն նվաճումները». Ռ. Աթայան. Տնտեսյան եղիա // Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 12, Ե., 1986, էջ 38:

<sup>208</sup> Подчеркивая важность темы своего исследования, Е. Тнтесян, частности, пишет: «... если кому-то покажется излишним придавать такую важность национальной музыке, напомним, что, согласно английскому автору, «Чтобы узнать, откуда дует ветер, в воздух кидают не камень, а перо, и точно так же направление духа какого-либо народа вспоминается не тяжеловесными историями, а легкими песнями» («... եթե ոմանց աւելորդ թուի ազգային երաժշտութեան վերայ այսքան կարևորութիւն տալ, կը յիշեցընեմք ըստ Անգղիացի հեղինակի մը թէ «Հոսկիս ո՛ր կողմէն փչելն իմանալու համար ոչ թէ քար մը՝ այլ փետուր մը նետուի օդին մէջ, նոյնպէս և ժողովուրդի մը ոգւոյն ուղղութիւնն ոչ թէ ծանր պատմութիւններով՝ այլ թեթեւ երգերով կ'իշացուի»)». Ե. Տնտեսյան. Նկարագիր երգոց Հայ աւանյայց սուկեղեցվոյ, 2-րդ տպագր., Ստամբուլ, 1933, էջ 55.

из важнейших проблем армянского средневековья – «вопрос соотношения духовного и светского начал в искусстве»<sup>209</sup>.

В своих рассуждениях о национальном Е. Тнтесян фактически противопоставляет светскую музыку церковной<sup>210</sup>, лишь в последней (несмотря на ее весьма неудовлетворительное современное состояние) находя т.н. «национальный вкус» («...лишь там мы смогли найти мало-мальски общие национальные мотивы и национальный вкус»)<sup>211</sup>. Как отмечает музыковед, «мы сегодня не можем считать ни прославленную *кеманчу* Эрзрума национальной лирой, ни общеизвестный напев и танец Вана национальной песней, поэтому национальную музыку должны искать лишь в церковном шаракане, где найдем довольно богатый набор напевов, которые хотя и похожи на другие восточные напевы и являются их ветвью, но своими окончаниями, оборотами, расположением и другими признаками представляют собой частично национальные напевы»<sup>212</sup>.

Приоритет, отдаваемый Е. Тнтесяном церковной музыке, напрямую связан не только с представлением о ней как о единственной носительнице национальной музыкальной традиции, но и – в свете идеи о музыкальном искусстве как сильнейшем средстве воздействия на людей<sup>213</sup> – с осознанием значительности ее этико-воспитательного потенциала, обусловленной как собственными, имманентными возможностями музыки, так и спецификой самого института церкви, в особенности в условиях современной Тнтесяну армянской действительности. По справедливому замечанию Е. Тнтесяна, «... в нынешнем состоянии нации, помимо церкви, нет другого центра, где собирался бы всякого рода народ, и где можно было

<sup>209</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 330.

<sup>210</sup> Принципиально важно, однако, что указанное противостояние лежит, в отличие от предшествующих эпох, уже не в области идеологии, а, преимущественно, в области музыкального языка. Суть вопроса, таким образом, из традиционной плоскости «божественное - мирское», «праведное-греховное» и т.п. переносится в соотношение «национальное [звучание, мелодика, вкус] – чужеродное». Иначе говоря, церковная и светская музыка сопоставляются у Е. Тнтесяна уже в том же ракурсе, что позже у Комитаса – крестьянская и городская.

<sup>211</sup> «... հոն միայն կրցանք գտնել քիչ շատ ընդհանուր ազգային եղանակներ և ազգային ճաշակ».- Ե. Տնտեսյան. Նկարագիր երգոց... , էջ 44:

<sup>212</sup> «Մենք ալ չկրնալ ով այսօր ոչ երգրու մի համբաւաւ որ քեւեւեւ ազգային քնար, և ոչ ալ Վանի հանրաճանօթ եղանակն ու պարը ազգային երգ համարել, ուստի ազգային երաժշտութիւն մը միայն եկեղեցական շարականին մէջ պէտք է որոնենք, ուր կը գտնենք բաւական ճոխ եղանակներու հաւաքում մը, որք թէ եւ արեւելեան ուրիշ եղանակաց նման և անոր մէկ ճիւղն են, այլ իրենց վերջաւորութեամբը, դարձուածներովը, դասաւորութեամբը և ուրիշ յատկութիւններովը մասնավոր ազգային եղանակներ են...».- Там же, էջ 42.

<sup>213</sup> «Ժողովուրդի մը կոշտութիւնը կրթել ու զօրաւոր միջոց».- Там же, էջ 38.

бы распространять в обществе прекрасный вкус настоящей музыки<sup>214</sup>.

Отмечая как «известную истину», что музыка обладает огромной силой воздействия<sup>215</sup>, и, кстати, в духе «старых добрых времен» апеллируя при этом все к тем же мифам об Орфее и царе Давиде (см. с.60 наст. работы), Е. Тнтесян различает два типа воздействия музыки на «душу и сердце» человека:

1) «светлое и возвышенное, что воспитывает и облагораживает человеческие сердца»<sup>216</sup> - именно этой цели призвана, по Е. Тнтесяну, служить церковная музыка. В этой связи музыковед ссылается на Нерсеса Ламбронаци, указывавшего, что музыка должна оберегать человеческие мысли от сатанинских происков («հենացուցանել և սողնեցուցնել մտքէն և աստիճայ ական խորհրդոց արկածները»), плотских вожделений («մարմնական գրադմանց յիշատակները»), подготавливать слушателя к восприятию божественного откровения («ընդունտուցեալ գարթուցանել և մաքրել աստիճայներէ մեր միտքը առ բարձրագոյն և տեսնել թիւնս») и т.п;

2) «слабое и безвольное, которое или изнеживает человека, или приводит в неистовство»<sup>217</sup>. - Как отмечает автор, связанные с вышеупомянутым типом воздействия отрицательные тенденции (главным образом, инородного происхождения) проникли и в церковную музыку, нуждающуюся в серьезной ревизии.

Непосредственная связь вышеприведенных рассуждений о силе и характере воздействия музыки с армянской средневековой музыкально-эстетической традицией, на наш взгляд, более чем очевидна: в первом случае это неоднократно упоминавшийся нами тезис о «великой силе воздействия музыки» (Давид Анахт), во втором – отголоски тройного деления искусства про принципу «добродетельности» (Давид Керакан), правда, в усеченном варианте – без категории «среднего искусства» ( в остальном же, первый тип воздействия, без сомнения, соответствует «доброму», второй – «злому» искусству).

Высказывания о воспитательном воздействии музыки, в частности, церковной – одна из тех сфер музыкально-эстетического наследия Е. Тнтесяна, где наиболее интересным образом переплелись прошлое и настоящее. Суммируя относящиеся к

<sup>214</sup> «...ազգին այժմեան վիճակին մէջ եկեղեցիէ զատ կեդրոն մ'ալ չկայ, ուր հաւաքուի ան ամեն կարգի ժողովուրդք, և ուր տեղ միայն կարելի է կանոնաւ որ երաժշտութեան գեղեցիկ ճաշակը ընդհանրութեան մէջ տարածել ...». - Там же, էջ 54.

<sup>215</sup> «իւր ներգործութիւնը խիստ ազդու է». Там же, էջ 38.

<sup>216</sup> «պարզ ու վսեմ, որ մարդոյ ս սիրտը կը կրթէ և կ'ազնուացընէ». - Там же էջ 44.

<sup>217</sup> «թոյլ և մեղկ, որ կա' մ կը մեղկացընէ գմարդ և կա' մ բարքը մոլեգին կ'նէ». - Там же, էջ 44.

данной проблеме мысли музыковеда, можно выделить, по крайней мере, два основных направления воспитательной, «облагораживающей» функции церковной музыки:

1) вышеупомянутое «отвращение от происков дьявола» и т.п.;

2) привитие «вкуса» (здесь Е. Тнтесян употребляет следующие выражения : «национальный вкус», «национальный музыкальный вкус», «вкус прекрасной музыки»).

Итак, с одной стороны, мы, очевидно, имеем дело с типично средневековым, как отмечалось выше, осмыслением воспитательной силы музыки – прежде всего как одного из средств для привития христианской этики: не случайно Е. Тнтесян ссылается в этой связи на Нерсеса Ламбронаци (XIIIв.) – одного из средневековых армянских церковных идеологов ортодоксального направления.

Между тем, во втором из условно выделенных нами «направлений» обращает на себя внимание не менее многозначительный факт употребления Е. Тнтесяном понятия « в к у с » , представляющего собой, в особенности в характерном сочетании «вкус прекрасной музыки» («գեղեցիկ երաժշտութիւնը»), чисто *эстетическую* категорию.

Таким образом, автор вполне определенно затрагивает уже сферу *эстетического воспитания*, выступая, соответственно, в качестве одного из провозвестников новых тенденций в армянской музыкальной эстетике.

В целом, в рассуждениях Е. Тнтесяна о национальной музыке можно разграничить две области – теоретическую и практическую.

Первая область – это общие мысли музыканта о национальном, многие из которых представляют значительный интерес, при этом, заметим, в отличие от близких к ним по смыслу высказываний более изученных армянских авторов позднейших десятилетий, по сей день незаслуженно пребывая в тени. Одновременно здесь обнаруживается и характерная для Е. Тнтесяна связь со средневековой армянской музыкально-эстетической традицией.

Так, в частности, в следующем высказывании Е. Тнтесяна нетрудно, на наш взгляд, проследить нити, ведущие, с одной стороны, к Комитасу, с другой – к Григору Нарекаци (в последнем случае мы имеем в виду вышеупомянувшиеся (см. с.64 наст. работы) рассуждения средневекового музыканта о «нравопоказательности» музыки): «точно так же, как национальный язык, общественное и политическое состояние, религиозные убеждения у разных наций различные, так и музыка имеет

разнообразные мелодии и звукоинтонации, в соответствии с уровнем развития, особенностями чувствования и даже места обитания. Так что насколько просвещенный вкус, тонкие чувства и яркое воображение имеет нация, настолько же и упорядоченную и прекрасную музыку, и наоборот – насколько нация отсталая, грубая и бесчувственная, или же изнеженная и слабая, настолько неблагозвучную и неупорядоченную или же изнеженную и слабую музыку она имеет. Следовательно, музыка той или иной нации – это картина ее души и чувства»<sup>218</sup>.

Столь же показательны, что задолго до комитасовских рассуждений о национальном звучании, национальной манере пения (см. с.34 настоящей работы) Е. Тнтесян использует понятие «национальный музыкальный звук» («Երաժշտական ազգային հնչիլն»)). Раскрывая его суть, Е. Тнтесян отмечает: «... когда родную для всех восточных народов и во многих местах предназначенную для материнских колыбельных песню на называемый по-арабски хиджяз напев поет грек или еврей, его национальное произношение и горловой или носовой и т.д. музыкальный звук звучит, хотя и не специально, так, что слушатель сразу узнает, какой нации он принадлежит»<sup>219</sup>. Кроме того, Е. Тнтесян привлекает внимание и к следующему факту: «... нации, способные лучше других сохранять свой музыкальный звук, произношение своего языка, таким образом сохраняют все свои национальные особенности»<sup>220</sup>.

Как видно из вышеизложенного, речь идет все о той же национальной манере пения<sup>221</sup>, рассматриваемой Е. Тнтесяном в тесной связи с национальным произношением и имеющей, по справедливому замечанию музыковеда, значение

<sup>218</sup> «... ինչպես որ մարդկային ազգին լեզուն, ընկերական ու քաղաքական վիճակը և կրոնական համոզումը զանազան ազգաց մեջ տարբեր եղած է, նոյնպես և երաժշտութիւնն ալ այլևայլ տարբեր դաշնակներու ձայնից դասաւորութիւններու նեցած է, ազգի մը յառաջարկմութան, զգացման և միջնեւ անգամ բնական երկրին հանգամանացն համեմատ. Այսպէս որ ազգ մը ո՛րչափ կիրթ ճաշակ, փափուկ զգացում և վառ երեւակայութիւն, նույնչափ ալ կանոնաւոր ու գեղեցիկ երաժշտութիւն ունեցած է. և ընդհակառակն՝ ազգ մը ո՛րչափ յետադեմ, կոշտ ու անզգայ կամ մեղկ ու թոյլ եղած է, այնչափ ալ անդաշնակ և անկանոն կամ մեղկ ու թոյլ երաժշտութիւն մը ունեցած. Յետեւաբար ազգի մը երաժշտութիւնը՝ անոր հոգւոյն և զգացման պատկերն է». Ե. Տնտեսյան. Նկարագիր երգոց..., էջ 39.

<sup>219</sup> «...բոլոր արեւելցւոց ընտանի և շատ տեղ մայրենի օրօրներու յատկացած և արարերէն հիճազ կոչուած եղանակով երգ մը՝ երբ Յոյն մը կամ Յրեայ մը երգէ, իրեն ազգային արտասանութիւնը և կոկորդային կամ ռնգային եւայլն երաժշտական հնչիլնն այնպէս մը կը հնչէ, թէեւ ոչ դիտմամբ, որ լսողը անմիջապէս կ'իմանայ իրեն ինչ ազգէ ըլլալը:» - Ե. Տնտեսյան. Նկարագիր երգոց..., էջ 43:

<sup>220</sup> «...իրենց երաժշտական հնչիլնն անենէն աւելի պահել կրցող ազգերն, իրենց լեզունին արտասանութիւնը՝ հետեւաբար իրենց ազգային ամեն յատկութիւնները պահողներն են»: Там же.

<sup>221</sup> Кстати, и Е. Тнтесян, и Комитас единодушны и в выражении озабоченности по поводу утраты оной армянами Константинополя и «подчиненных ему епархий».

одного из носителей и гарантов сохранности национального своеобразия.

Не менее интересна вторая – практическая - область содержания статьи – так сказать, тнтесяновское «что делать?», - в наиболее общем плане его можно охарактеризовать как своеобразный проект распространения в армянском народе «вкуса прекрасной музыки».

Выражая глубокую озабоченность нынешним состоянием армянской музыкальной культуры, музыковед выдвигает целый ряд предложений по его развитию.

Существенно важно, что, обращая, как уже неоднократно упоминалось, особое внимание на церковную музыку и очищение ее от чужеродных элементов, Е. Тнтесян отнюдь не признает за этой ветвью музыкального искусства монополии в привитии народу «вкуса прекрасной музыки»: по мнению музыковеда, в этом деле большую роль призвана сыграть национальная, в особенности же «семейная» песня. Однако, как отмечает автор статьи, созданные по сей день песни не в состоянии выйти за «официальные» рамки учебных заведений и найти дорогу к семейному быту. Главная проблема здесь – в отсутствии песен, отражающих современное бытие нации во всей его многогранности, соответствующих национальному вкусу и, что немаловажно, легкоусваиваемых. Неслучайно этот вакуум заполнен чужеродными мелодиями, что объясняется, по мнению Е. Тнтесяна, отнюдь не отсутствием патриотизма в армянском народе. Соответственно, решение проблемы заключается в следующем: «... не подражая по-обезьяньи всякому чужеродному напеву, надо выбирать такие восточные напевы, которые, будучи удобными для восприятия нашей нации, также подходят и для европейской гармонизации, и на них играть в доступным и легком стиле армянские песни, которые были бы приятны всему народу»<sup>222</sup>.

Наконец, в комплексе предлагаемых автором мер по возрождению национальной музыки упоминается и музыкальное образование: «... письменной музыке, вместе с теоретическими знаниями, и практическим правилам размеров (длительностей), если возможно, постараться обучить хотя бы каждого учителя

---

<sup>222</sup> «...առանց ամեն օտար եղանակաց կապօրէն նմանելու, արելել եան այնպիսի եղանակները պէտք է ընտրել, որք մեր ազգին ընդունակութեանը յարմար ըլլալով՝ նաև եւրոպական դաշնակի պէ կը յարմարին, և ստոնց վերայ պէտք է նուազել դիրքնտել ու սահուն ոճերով հայերէն երգեր, որ ընդհանուր ժողովուրդին հաճելի կ'լլան:» - Ե. Տնտեսյան. Նկարագիր երգոց, ... էջ 54:



По мнению С. Паласаняна, искусство возникло в результате воздействия на человека прекрасного. А поскольку все свои (в том числе и эстетические) впечатления человек выражает при помощи средства, которое он находит в себе самом, а именно – речи, древнейшим из искусств С. Паласанян считает поэзию (включая в это понятие также театр и художественную прозу).

Следующим возникает музыкальное искусство, чьи средства выражения человек также находит в себе самом. - Здесь необходимо отметить различие, которое С. Паласанян ставит между вокальной и инструментальной музыкой. Последняя возникает позже вокальной и по избранному автором принципу примыкает к возникшим позже других видов скульптуре, архитектуре и живописи, использующим уже «твердые» и «грубые» материалы.

Определив историческую последовательность возникновения различных видов искусств, С. Паласанян представляет и свой подход к их классификации.

Исследователи эстетики С. Паласаняна - С. Товмасян, Г. Апресян, В. Осипьян – обращают внимание на применяемый автором *комплексный принцип* классификации – то есть не по одному, а по нескольким признакам: используемому материалу (слово, звук, цвет и т.д.), творческим возможностям и степени воздействия. И здесь опять же музыка оказывается на втором месте после поэзии, поскольку при всей силе своего обаяния она не способна, в отличие от искусства слова, разъяснить что-либо ясно и определенно. Тем не менее музыка, по С. Паласаняну, обладает большими возможностями благодаря своей способности к передаче с помощью звука тончайших душевных переживаний.

Таким образом, музыка в системе искусств, выстраиваемой С. Паласаняном, представлена как один из древнейших и обладающих наибольшими выразительными возможностями и силой воздействия видов искусства, уступая лишь искусству слова.

## **ГЛАВА 2.**

### **ПРОБЛЕМА ПРЕДМЕТА И СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Значительное место в рассуждениях армянских авторов, как уже отмечалось, занимает кардинальная проблема предмета и содержания музыкального искусства.

В общей панораме взглядов на данную проблему, естественно, не могла не занять своего места одна из наиболее распространенных в мировой мысли о музыке концепций музыкального содержания, определяющая музыку как «язык чувств, переживаний». Среди высказывающихся в духе «эстетики чувства» армянских авторов – музыканты и философы самых разных поколений. Так, *Е. Тнтесян* напоминает читателю «известную истину» о музыке как отражении чувств души и сердца<sup>227</sup>, *Н. Тигранян* называет музыку «языком наиболее глубоких, наиболее тонких переживаний»<sup>228</sup>, *Н. Шахназарова* отмечает, что «основное в содержании музыки – воплощение чувств, переживаний людей»<sup>229</sup>, и.т.п.

Формой выражения внутреннего – душевного – чувства («ներքիս` հոգեկան զգացումիս արտահայտումը և մեկ ձևն է...»), картиной души («հոգու արտեր») называет музыку *Комитас*. Музыкальное искусство, по Комитасу, есть форма движения, которая соответствует движению внутреннего мира, т.е. чувствам и переживаниям<sup>230</sup>.

Существенно важно при этом, что Комитас «подчеркивает зависимость душевного мира человека от влияния внешней среды» и, в конечном счете, «рассматривает музыку как специфическое воспроизведение окружающего человека внешнего мира»<sup>231</sup>. «Так, - пишет Комитас, - разнообразие среды порождает

<sup>227</sup> «...մարդու հոգևոյն և արտիս զգացման արձագանք». - Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց..., էջ 38:

<sup>228</sup> «Երաժշտությանը ... ամենախոր, ամենանուրբ ապրումների լեզուն...». - Ն. Տիգրանյան. Հոգեկաններ, հոգեբանություն, նամակներ. Ե.: ՀՄՄՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 150:

<sup>229</sup> Н. Шахназарова. О национальном в музыке, с. 13.

<sup>230</sup> Երաժշտությանը շարժման մի ձև է, որը «համապատասխանում է ներքին աշխարհի շարժողությանը, այսինքն՝ զգացումների և հոգեկանի». - Կոմիտաս. Հոգեկաններ և ուսումնասիրություններ, էջ 10:

<sup>231</sup> Յա. Խաչիկյան. XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի հայ կոմպոզիտորների էսթետիկական հայացքները, էջ 127. – Как уже отмечалось, статья Я. Хачикяна обращает на себя внимание в качестве одной из немногочисленных попыток *систематизации* музыкально-эстетических воззрений армянских авторов, притом, что немаловажно, ввиду еще большей редкости, осуществленных «сверху», со стороны философии искусства (автор ее – Яков Хачикян – видный армянский эстетик, долгое время возглавлявший Ер.пед.институт русского и иностранных языком им.В. Брюсова), - учитывая, что абсолютное большинство разработок в данной области представляют собой посвященные эстетическим воззрениям отдельных композиторов традиционные главы музыковедческих монографий.

Автор останавливается на теоретическом наследии четырех крупнейших композиторов данного периода: Х. Кара-Мурзы, Н. Тиграняна, Комитаса и А. Спендиарова, - хотя следует отметить, что за исключением проблемы взаимоотношения восточной и западной музыки и вопросов эстетического восприятия трое из них (Х. Кара-Мурза, Н. Тигранян, А. Спендиаров) фактически «поглощаются» Комитасом, выступая не более чем в роли дополнения, фона, «духовной атмосферы эпохи». Разумеется, подобный подход в значительной степени может быть оправдан исключительностью фигуры Комитаса в армянской музыкальной культуре (Я. Хачикян в этой связи справедливо отмечает

разнообразие чувств. И музыка, являясь отражением чувств<sup>232</sup>, предстает перед нами грустной, веселой, возвышенной, - в зависимости от среды, где живет, чувствует и создает тот или иной народ»<sup>233</sup>. /Любопытно, что в этих словах Комитаса фактически предвосхищается одна из формулировок А. Адамяна о содержании музыки, каковым, по его мнению, является «действительность, как она отражена в психике и как эта действительность в данной психике воспринимается художником»<sup>234</sup>/.

В вышецитированном исследовании Я.Хачикян подмечает и специфичность (весьма характерную в свете рассмотренных нами выше особенностей музыкальной эстетики Комитаса)<sup>235</sup> интереса композитора к проблеме взаимоотношения искусства и реальности, не носящего самодовлеющий характер, а направленного к раскрытию истоков и причин национального своеобразия, самобытности искусства разных народов. Ставя вопрос, что же есть национальная музыка и что дает материал национальным песням, Комитас пишет: «Ее ли гордые горы, глубокие ущелья, поля, разнообразный климат, тысячи исторических событий и происшествий, внутренняя и внешняя жизнь народа – да, все, все это составляет

---

как недостижимость Комитаса в смысле «многообразия и богатства» затрагиваемых им эстетических проблем, так и наиболее яркое и обобщенное выражение в его трудах «передовой армянской эстетической мысли» эпохи), однако, учитывая определенную автором тем у исследования, он, на наш взгляд, не способствует всестороннему ее раскрытию, так же, прочим, как и представление, без каких-либо оговорок, периода конца XIX – начала XX веков исключительно вышеназванными четырьмя композиторами. Вместе с тем отмечаемая автором репрезентативность личности Комитаса как одного из наиболее ярких выразителей «духа» своей эпохи позволяет при анализе его даже «отдельно взятого» теоретического наследия выявить достаточно широкий круг проблем, в большинстве своем, несомненно, «витающих» в атмосфере затрагиваемого периода. В этом ряду автором статьи перечисляются: народное творчество; проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства, различных национальных культур; своеобразие и национальная форма искусства; взаимоотношение искусства и действительности; творческий процесс; воспитательное и эмоциональное значение искусства. /Кроме того, далее в тексте выделяются не упомянутые выше проблемы соотношения различных видов искусства, а также познавательного значения музыки/. – Рассмотрению этих проблем, в основном, и посвящено исследование Я. Хачикяна, несмотря на отдельные дискуссионные, на наш взгляд, моменты, безусловно, являющиеся значительным вкладом в дело изучения истории армянской музыкально-эстетической мысли.

<sup>232</sup> Отметим, что Комитас не обходит вниманием и способности музыки к непосредственному отражению внешнего мира, что находит место в его рассуждениях о звукоизобразительной, «рисующей» музыке (по определению самого Комитаса – «նկարող երաժշտու թյունն»).

<sup>233</sup> «Այսպես, միջավայրի զանազանությունը ծնունդ է տալիս զգացումներին զանազանությամբ: Եվ երաժշտությունը, արտացոլելով լինելով զգացումներին, մեզ ներկայանում է տխուր, ուրախ, վեհ, - նայելով այն միջավայրին, ուր ապրում, զգում և արտադրում է մի ժողովուրդը». - Կոմիտաս. Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 10-11:

<sup>234</sup> Цит. По кн.: А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 173.

<sup>235</sup> См. с. 13 настоящей работы.

материал национальной музыки, одним словом, все то, что влияет на органы чувств и мысль нации»<sup>236</sup>.

Апеллируя к чувству, переживанию как основе музыкального содержания, Комитас, тем не менее, не остается в рамках чистой «эстетики чувства», что видно как из вышеприведенных слов, так и, в особенности, из рассуждений композитора о воплощении в музыке «подлинной философии, подлинного духа родившего ее народа» (подчеркнуто нами – М.М.)<sup>237</sup> и др. Выход Комитаса за рамки «эстетики чувства» потенциально заложен уже в самом факте доминирования, первичности используемых им понятий «внутренняя, душевная жизнь» («ներքիս, հոգեկան կյանք»), «душевный мир» («հոգեկան աշխարհ»), «внутренний мир» («ներքիս աշխարհ») и т.п., - несмотря на неоднократную последующую конкретизацию, что имеются в виду прежде всего чувства и переживания, - поскольку понятие «душа» (не говоря уже о «внутреннем мире») допускает возможность трактовки не только в более узком плане оппозиции «душа – дух», но и – как синонима «психики», то есть – в современном понимании – сложного полимодального образования<sup>238</sup>, включающего и волю, и чувство, и интеллект (так называемую «психологическую триаду»)<sup>239</sup>.

Именно из такого понимания психики исходят в своих эстетических концепциях А. Адамян и Х. Кушнарев.

Считая «мысль о том, что именно эмоции составляют содержание музыкального произведения, что именно их оно призвано выразить», «одним из наиболее укоренившихся предрассудков музыкальной эстетики»<sup>240</sup> и склоняясь к

<sup>236</sup> «Արդյո՞ք նրա հաշարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, առտմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին և արտաքին կյանքը, - այն՞, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով, այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգայարանների և մտքի վրա». - Կոմիտաս. Հոգեվաճառներն ու սուլմնասիրուն թյուններ, էջ 29:

<sup>237</sup> Из беседы Комитаса с корреспондентом газеты «Азатамарт». – Цит. По кн.: А. Шавердян, Комитас, с. 305.

<sup>238</sup> Психическая ткань, как отмечает Л. Веккер, представляет собой «полимодальное образование, потому что эмоциональные процессы включают в себя и когнитивные компоненты, а регуляционно-волевые процессы включают в себя и когнитивные, и эмоциональные регуляторы». Л. Веккер. Психические процессы, т.3, Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1981, с. 307.

<sup>239</sup> Отметим также целых три значения слова «հոգեկան», представленные в армяно-русском словаре: 1. Душевный. 2. Духовный. 3. Психический. – Հայ-ռուսական բառարան. Ե.: ՀՄՄՀ ԳԽ հրատ., 1985, էջ 423.

<sup>240</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 162. – Заметим, что не только музыкальной. Так, Лев Толстой был склонен распространять данный тезис на искусство в целом. «Искусство, - пишет он, - есть одно из средств общения людей между собой, особенность же этого средства, отличающая его [от общения] посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства». – Подвергая критике эту «имеющую много общего с определением Гегеля» дефиницию, Г. Плеханов справедливо подчеркивает, что, во-первых,

формуле Комбарье: «музыка – это искусство мыслить с помощью звуков», А. Адамян подчеркивает, что в «специфических формах музыкального языка – ритме, тембре, темпе, агогике – отражаются не только эмоциональный мир, но и волевые, и мыслительные процессы»<sup>241</sup>. Правильное понимание музыки и ее воздействия, как считает А. Адамян, «требует признания того факта, что *вся психика общественного человека, вся область чувственного опыта составляет предмет музыки*»<sup>242</sup>. // Уместно отметить, что характерное выражение «*психика общественного человека*» отсылает нас к одному из наиболее выдающихся теоретиков марксизма – Г. Плеханову, использовавшему его в определении отношений базиса и надстройки ( 1) состояние *производительных сил*; 2) обусловленные им *экономические отношения*; 3) *социально-политический строй*, выросший на данной экономической «основе»; 4) определяемая частью экономикой, а частью всем выросшем на ней социально-политическим строем, *психика общественного человека*; 5) различные *идеологии*, отражающие в себе свойства этой психики)<sup>243</sup>, а через Г. Плеханова – уже к Л. Выготскому, заключающему на основе этой формулы: «Таким образом, психика общественного человека рассматривается как общая подпочва всех идеологий данной эпохи, в том числе и искусства. Тем самым признается, что искусство в ближайшем отношении определяется и обуславливается психикой общественного человека»<sup>244</sup>//.

Отражаемый в искусстве «*живой круг человеческих отношений*» (это «меткое и удачное выражение» А. Адамяна позволяет, по мнению В. Саркисяна, «ощутить своеобразие предмета музыкального искусства»<sup>245</sup>) входит в музыку через *обобщенные*, этически значимые эмоции и состояния<sup>246</sup>, мыслительные и волевые процессы, выраженные *интонационно*, посредством музыкального языка. (Интонация, таким образом, выступает у А. Адамяна как «предметное воплощение

---

слово выражает и чувства, а во-вторых, искусство выражает и мысли, но не отвлеченно, а в живых образах. (Г. Плеханов. Об искусстве. – Избр. филос. соч., т. 5. М.: Соцэкгиз, 1958, сс. 353-354, 285).

<sup>241</sup> Там же, с. 155.

<sup>242</sup> Там же, сс. 172-173.

<sup>243</sup> Г.В. Плеханов. Основные вопросы марксизма. М.: Московский рабочий, 1922, с. 74.

<sup>244</sup> Л.С. Выготский. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987, с. 14.

<sup>245</sup> Цит. по кн.: А. Фарбштейн, Аршак Адамян, с. 154.

<sup>246</sup> Одной из заслуг А. Адамяна в критике «плоского эмотивизма», упрощающего вопрос о содержании музыкального произведения, заключается в требовании *дифференциации* эмоций жизненных и – эмоций художественных. Не обыденные переживания, по А. Адамяну, становятся предметом музыкального искусства, а эмоции *обобщенные, социогенные* по своему характеру. (В этой связи уместно вспомнить одно из адамянских определений музыки как «звучащего общественного опыта»).

специфического для музыки содержания»<sup>247</sup>. Следует отметить, что понятие «интонация» является для А. Адамяна «одной из ключевых категорий музыкального мышления»<sup>248</sup>. Указывая на глубину, разнообразие и перспективность и – одновременно – неизученность адамяновских мыслей об интонации, одну из первых попыток их анализа предпринимает в своей монографии А. Фарбштейн. Отнюдь не умаляя значение этого замечательного труда, отметим, что данная тема исследования, несомненно, не может считаться исчерпанной (автор, разумеется, и не ставил перед собой этой цели) и требует своего дальнейшего раскрытия./

Доклад Х. Кушнарера «К вопросу о соотношении содержания, формы и композиции в музыкальном произведении» (прочитанный автором в 1940 году в Ленинградском Институте театра и музыки)<sup>249</sup>, также расширяющий рамки узко-эмотивистской трактовки музыкального содержания, выделяется в армянской музыкальной эстетике как одно из немногих *специальных* исследований, посвященных данной проблеме.

«Главная научная идея этого доклада» - «о психике общественного человека как основе и сущности музыкального искусства», составляла, по словам А. Фарбштейна, «несомненно, крупную веху в развитии советской музыкальной науки»<sup>250</sup>. Более того, как отмечает Г. Чеботарян, тот же А. Фарбштейн, «имея в виду труды Кушнарера и, в частности, данное исследование, в своей книге «Музыка и эстетика» называет его имя в числе «немногих выдающихся историков и теоретиков музыки, способствовавших развитию марксистско-ленинской музыкально-эстетической мысли»<sup>251</sup>.

Отмечая, что «основным, первичным и непосредственным объектом» в музыкальном искусстве служат психические состояния и процессы»<sup>252</sup> (эмоциональные, волевые и мыслительные), Х. Кушнарер поднимает важный и, по его мнению, «самый трудный» вопрос – об отражении этих процессов в тех или иных компонентах музыкальной речи, или – «об органическом соответствии внутреннего,

---

<sup>247</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 156.

<sup>248</sup> Там же, с. 163

<sup>249</sup> Редакционно обработанная стенограмма доклада – статья «О соотношении содержания и художественной формы музыкального произведения» - впоследствии вошла в сборник «Х. Кушнарер. О полифонии» (п/р Ю. Тюлина и И. Пустыльника), М.: Музыка, 1971.

<sup>250</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 173.

<sup>251</sup> Г. Чеботарян. Х.С. Кушнарер. Л., 1990, с. 62. – Немаловажно отметить, что к собственной научной ценности данного исследования прибавляется позитивная его роль в качестве фактора, вызвавшего к жизни не менее интересные адамяновские «Замечания и комментарии к докладу Х.С. Кушнарера...» / - к сожалению, как и многое из научного наследия А. Адамяна, неопубликованные./

<sup>252</sup> Х. Кушнарер. О полифонии, с. 97.

существенного ряда с внешним композиционным»<sup>253</sup>, являющемся основой «всякого подлинно художественного музыкального творчества»<sup>254</sup>.

Взаимодействие указанных «рядов» Х. Кушнарев рассматривает как «некое противоречивое единство сущности и явления», подчеркивая, что именно это «неразрывное единство внешней композиционной стороны музыкального произведения с его внутренней существенной стороной»<sup>255</sup> и следует иметь в виду, говоря о *соотношении содержания и формы*<sup>256</sup>.

Чрезвычайно важной, на наш взгляд, является высказываемая в этой связи мысль о *содержательности* музыкальной формы и, соответственно, неправомерности «сведения звуковой стороны музыки к простой, или «чистой», форме. Прямолинейная аналогия музыки с другими видами искусства приводит, как отмечает Х. Кушнарев, к тому, что «музыкальное содержание относят к сюжетике, усматриваемой в данном произведении»<sup>257</sup>, а вся звуковая сторона отождествляется с формой». Такое подразделение Х. Кушнарев считает методологически порочным, поскольку форма в нем сводится к своего рода «*внешней оболочке содержания*»<sup>258</sup>. – Позиция Х. Кушнарева в данном вопросе, близкая по духу гегелевским рассуждениям о диалектическом тождестве содержания и формы, протесту Э. Ганслика против обыкновения считать определенные «художественно-созданные последования звуков» «простою формой», «*внешнею оболочкой духовного*», а также в известной степени соприкасающаяся с мыслями В. Корганова (в статье «Музыка А. Рубинштейна» и др.), является важным противовесом тенденциям к разрыву, противопоставлению содержания и формы в музыке, те теряя своего значения и в наши дни, поскольку, как справедливо замечает Н. Очеретовская, «еще не изжит в музыкознании «дуализм» содержания и формы, представление о некоей их раздельности (ядро – скорлупа)»<sup>259</sup>.

---

<sup>253</sup> Там же, с. 102.

<sup>254</sup> Там же, с. 100.

<sup>255</sup> Там же, с. 96.

<sup>256</sup> Именно эту мысль, развиваемую на протяжении всей статьи ( в таком, в частности, ракурсе, как конкретное выразительное значение музыкальных средств), следует, на наш взгляд, определить в качестве ее «главной научной идеи» (что следует и из самого заглавия – «О соотношении содержания и художественной формы музыкального произведения»), и в этом мы позволим себе не согласиться с А. Фарбштейном, поскольку «идея о психике общественного человека как основе и сущности музыкального искусства» является хоть и значительной, но все же – побочной темой данного исследования.

<sup>257</sup> Хотя, отметим, подобное отождествление понятий «содержание» и «сюжет» неприемлемо и по отношению ко всем другим видам искусства.

<sup>258</sup> Х. Кушнарев. О полифонии, с. 96.

<sup>259</sup> Н. Очеретовская. Содержание и форма в музыке, Л.: Музыка, 1985, с. 9.

Небесспорной, на наш взгляд, представляется определенная тенденция к *гиперболизации* автором роли *психики* при объяснении сущности музыкального искусства, проявившаяся, в частности, в следующем за определением психики как основного предмета музыкального отражения тезисе: «процессуальность человеческой психики определяет и процессуальность самого музыкального искусства»<sup>260</sup>. Прямолинейность подобной детерминации дополняется в исследовании не менее дискуссионным высказыванием Х. Кушнарера по поводу большой сложности в проведении – процессе анализа музыкальных произведений – грани «между мыслительным процессом как объектом художественного отображения и размышлением самого художника о данном объекте»<sup>261</sup>, - ведь если и возможно в *принципе* подобное различие, то не совсем ясен его смысл, а главное, реальна опасность, выражаясь словами Э. Ганслика, перескочить в таком анализе *через саму музыку*. Вместе с тем примечателен сам факт признания Х. Кушнарером *мыслительных процессов* в качестве объекта отображения в музыкальном искусстве, причем не только в их «обычной тесной взаимосвязи» с эмоциональными и волевыми процессами, но и – в более самостоятельном виде. Во втором случае они выступают «как образы «размышления» о явлениях действительности и в целом воплощают «философское» содержание музыки»<sup>262</sup>. Наиболее характерно, по мнению автора, мыслительные процессы воспроизводятся в инвенционной полифонии, особенно в фугах<sup>263</sup>. Эта, по словам А. Фарбштейна, «еще одна значительная идея» Х. Кушнарера «находит подтверждение во многих

---

<sup>260</sup> Х. Кушнарер. О полифонии, с. 97. – Тем не менее, именно *процессуальность* является той точкой соприкосновения музыки и психики, которая не отрицается даже радикальными противниками «эстетики чувств»: так, Э. Ганслик пишет о способности музыки представлять *динамическую* сторону чувств, «подражать движению психического процесса в рассуждении быстроты и медленности, силы и слабости, возрастания и падения». «Движение есть стихия общая между музыкою и состояниями человеческого чувства, - подчеркивает эстетик, - из этой стихии музыкальное творчество создает бесчисленные образы с тысячами постепенностей и контрастов». Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном, М.: Муз.изд-во П. Юргенсона, 1910, сс. 56-57. Уже в XX веке Н. Гартман как бы вторит в этом Э. Ганслику, отмечая, что «музыкальному выражению поддаются только движения души (душевная динамика)». «Музыка в основе своей родственна душевной жизни в одном пункте, именно в том, что и то и другое происходит во времени, находится в течении, в постоянном переходе, в движении, в противоречивой игре напряжения и расслабления, возбуждения и успокоения». Н. Гартман. Эстетика, Киев: Ника-центр, сс. 423, 305-306.

<sup>261</sup> Там же, с. 107.

<sup>262</sup> Там же.

<sup>263</sup> Особого внимания, как справедливо отмечает Г.Чеботарян, заслуживает трактовка Х.Кушнарером – впервые в советском музыкознании – темы фуги в качестве *тезиса*, «который в результате развития (с отрицающей или утверждающей «аргументацией»), с параллельно протекающим развертыванием противоположных или согласующихся «мотивировок» приходит к заключительному обоснованию и утверждению «художественного вывода». – Г. Чеботарян. Х. Кушнарер, с. 61.

трудах по эстетике и музыковедению последних десятилетий»<sup>264</sup>.

Из вышеизложенного со всей очевидностью, на наш взгляд, вытекает необходимость внимания и к такому аспекту изучения теоретического наследия армянских авторов советского периода, как рассмотрение его в контексте советской и, в целом, марксистско-ленинской музыкальной эстетики (учитывая, разумеется, что не все *хронологически* относящиеся к данному историческому периоду явления можно отнести к *советским* и *марксистско-ленинским*; в Армении в числе подобных феноменов выделяются, к примеру, работы К. Свасьяна). Интересный в этом плане материал предоставляют труды А. Фарбштейна (монографии «Музыка и эстетика», «Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики», «Аршак Адамян», статья «О путях становления советской музыкальной эстетики»<sup>265</sup> и др.), где со всей научной корректностью и основательностью, присущей этому исследователю, воссоздается целостная картина советской и мировой марксистско-ленинской музыкально-эстетической мысли.

Рассмотренные под этим углом зрения, обретают историческую конкретность *мысли А. Адамяна об интонации*, выступая как одно из ответвлений общего направления советского музыковедения. Сопоставляя их с исканиями «отцов» учения об интонации (Б. Яворского, Б. Асафьева) и их последователей (В. Медушевского, Е. Назайкинского, Е. Ручьевской и др.), А. Фарбштейн подчеркивает самостоятельность армянского ученого в истолковании понятия «интонация» и выработке отдельных положений интонационной теории<sup>266</sup> (к примеру, идеи о том, что «интонация как художественный материал и как основа художественного языка представляет собой сложное *системное образование*, включающее в свой состав «обработанные свойства звука (длительность, высота, тембр), а также ритм и лад»<sup>267</sup>).

Наиболее частыми, естественно, оказываются параллели – на самых разных уровнях – между А. Адамяном и *Б. Асафьевым*. Интересен при этом вывод, к которому приходит А. Фарбштейн на основе сравнительного анализа *стиля* работ обоих ученых, а именно: «... концепция интонации у Адамяна, в ее *первоначальном* виде, значительно больше отвечает постулатам и критериям *теории*, нежели многие первоначальные построения автора книги «Музыкальная форма как

---

<sup>264</sup> Там же.

<sup>265</sup> В сб.: Музыка в социалистическом обществе, вып.2.

<sup>266</sup> «... истоки и конкретные формы проведения идеи интонации были различными у Яворского, Асафьева и Адамяна», - отмечает А. Фарбштейн, указывая одновременно на общность их исканий, состоявшую в неуклонности движения в направлении *историко-социального*, а не только теоретического объяснения интонации. А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 164.

<sup>267</sup> Там же, с. 170.

процесс»; «построение же теории на основе открытий и гипотез Асафьева явилось делом многих ученых, развивших его мысли в целостную теорию»<sup>268</sup>. Характерной, вместе с тем, тенденцией в советском музыковедении, как отмечает исследователь, является даже не умаление очевидных приоритетов армянского ученого в развитии интонационной теории, а, попросту, их игнорирование. Так, в труде Е. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность» (М., 1984) нет и упоминания о работах А. Адамяна (при том что едва ли «Статьи об искусстве» А. Адамяна /под редакцией В. Асмуса. М., 1961) можно считать труднодоступным изданием).

Значительным вкладом в развитие марксистско-ленинской музыкальной эстетики явилась и адамяновская концепция музыкального содержания как результата сложного двойного отражения (т.н «двойного мимезиса»). – Определяя роль и этапы становления идеи двойного отражения, А. Фарбштейн пишет: «Развитая еще в 30-50-х годах (см. работы А. Адамяна), поддержанная исканиями Асафьева в его интонационной теории, воплотившись в эстетическую теорию «гомогенного медиума» Лукача, она стала одним из основополагающих положений марксистской философии музыки»<sup>269</sup>.

Учитывая неотрывность музыкально-эстетических разработок А. Адамяна от общеэстетических концепций ученого, неизменную «включенность», как отмечает В. Саркисян, его высказываний о музыке в «контекст определенной эстетической темы»<sup>270</sup>; нельзя не упомянуть о разработке ученым – «одним из первых в советской эстетике» - *вопросов специфики искусства*, на что указывает С. Саркисян<sup>271</sup>; о развитии им – опять же «одним из первых в советской науке (наряду и независимо от Бахтина и Выготского)» «оригинальных мыслей в области теории формы»;<sup>272</sup> о приоритете А. Адамяна в философском анализе категории «художественный материал»<sup>273</sup>; интересных идеях в области теории художественной

---

<sup>268</sup> Там же, сс.174-175.

<sup>269</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с.115.

<sup>270</sup> В. Саркисян. Музыкально-эстетические воззрения А. Адамяна, с. 242.

<sup>271</sup> С. Саркисян. Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. Адамяна, с. 184.

<sup>272</sup> А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 129. – Отметим, что обстоятельному рассмотрению вклада А. Адамяна в развитие теории формы как «одного из наименее изученных» вопросов эстетики посвящена упомянутая выше статья С. Саркисян «Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. Адамяна». – Автор выявляет и анализирует основную проблематику адамяновских исследований в данной области (сущность и свойства художественной формы, взаимодействие формы и содержания, формы и материала), в их соотношении с научными разработками крупнейших ученых-современников А. Адамяна (А. Лосева, Л. Выготского, Б. Асафьева, П. Флоренского и др.) и представителей следующих поколений советских эстетиков.

<sup>273</sup> Н. Очеретовская. Содержание и форма в музыке, с. 57.

*индивидуальности*, и многих других – неувидителен в свете сказанного *уровень* предлагаемых А. Фарбштейном сопоставлений: Адамян – Бахтин, Адамян – Выготский, Адамян – Асафьев<sup>274</sup>.

Упомянем также и о развитии в армянской эстетике одного из поднятых А. Адамяном еще в 40-х годах вопросов, а именно, проблемы *предмета искусства*. Особо выделяется здесь – наряду с работами А. Калантара, В. Осипьяна и др. – статья «О специфике предмета видов искусства» Ж. Степанян<sup>275</sup>, определяемая А. Фарбштейном как *единственная* – в масштабах всей советской эстетики, - где поставлена и разработана имеющая огромное значение для музыкальной эстетики проблема *предмета в и д о в искусства* (см. Об этом: А. Фарбштейн. Музыка и эстетика, с. 128).

Музыкально-эстетическая мысль армянских авторов советского (главным образом – сталинского) периода, естественно, не могла избежать и характерных «вульгаризмов» и тенденциозности этой противоречивой эпохи. Особенно ярко, на наш взгляд, они выявлены у авторов, пришедших в сферу музыкальной эстетики «сверху» - от эстетики, от общеметодологических положений об искусстве, - поскольку детерминанты идеологического порядка здесь лишь *обнажили* традиционную проблему самой философии музыки, сформулированную еще А.В. Амбросом и, как нам кажется, наиболее острую во второй ее части: «Вся беда состоит в том, - пишет А.В. Амброс, - что самые лучшие музыканты не обладают философскими знаниями; философы же, в свою очередь, не являются хорошими музыкантами, а иногда даже в глубине души недолюбливают музыку...»<sup>276</sup>.

Так, выделяется своими «псевдосоциологическими интерпретациями» (А. Фарбштейн) «автор в целом содержательной книги «О специфическом предмете искусства» (Е., 1968) В. Осипьян, дающий следующую характеристику лирическим

---

<sup>274</sup> Еще одну параллель между А. Адамяном и Б. Асафьевом проводит В. Саркисян, касаясь относящихся к 40-м гг. рассуждений обоих ученых о сути симфонизма и обращая внимание на близость и в то же время нетождественность их подходов. Если А. Адамян считает симфоническим «... тот принцип художественного мышления, который стремится познать действительность как противоречивое единство двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического», то Б. Асафьев отмечает, что «симфонический метод отражения жизни в музыкальных образах обеспечивает слияние личного и общего, «субъективного» и объективного развивающейся действительности в ее широком охвате и значении». – Приводя эти две цитаты, В. Саркисян отмечает, что трактовка армянского ученого представляется ему *более диалектичной*, поскольку А. Адамян говорит не о «слиянии», но о противоречивом единстве личного и общего. В. Саркисян. Музыкально-эстетические воззрения А. Адамяна, с. 247.

<sup>275</sup> В сб.: Некоторые вопросы специфики искусства. Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1970. – В числе других статей этого сборника: «К вопросу о предмете искусства» А. Калантара, «К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке» М. Кацахян.

<sup>276</sup> Музыкальная эстетика Германии XIX века, т.2, М.: Музыка, 1983, с. 357.

симфониям Мендельсона: их герой – «типичный представитель средних бюргерских кругов», который «предпочитает активной борьбе за красоту и истину созерцательный восторг перед ними» (!)<sup>277</sup>.

Весьма показательна в этом отношении статья Г. Апресяна «Музыка как вид искусства» - «передовица» первого тома ежегодника «Проблемы музыкознания»<sup>278</sup>, погружающая читателя в неповторимую атмосферу эпохи полемики Сталина с Марром и «исторического» Постановления ЦК ВКП (б) об опере «Великая дружба», ждановских указаний композиторам о том, какую им писать музыку, и его же претензий по поводу «еще невыполненного указания партии о создании советской оперной классики». Статья, на наш взгляд, представляет собой несомненную *историческую* ценность в качестве квинтэссенции «интернационального» «советского» стиля в музыкальной эстетике, в том числе и в столь печальных его проявлениях, как гипертрофированная агрессивность в отношении «идейных противников», критикуемых с широким привлечением военной и криминалистической терминологии («разоблачение», «разгром», «гангстерский» (Г. Апресян), «дымовая завеса», «уличение» (С. Маркус), «коварный», «боевой», «ловкая спекуляция» (Ю. Кремлев) и т.п.)<sup>279</sup>, догматизм, схематизация, нередкая беспомощность научной аргументации, а порой даже элементарная невмятица, выявляющаяся в оборотах типа: «...изображая, живописуя, воспроизводя, короче говоря, отображая, искусство тем самым выражает что-то (подчеркнуто Р. Степаняном)<sup>280</sup>. – Необходимо отметить, что экземпляр сборника, которым мы располагаем благодаря любезности К. Каграмановой, принадлежа к числу книг Р.О. Степаняна<sup>281</sup>, содержит на своих полях разрозненные критические заметки музыковеда, при всей неизбежной для такого жанра разрозненности представляющие собой блестящую рецензию на вышеуказанную статью. Р. Степаняном, в частности, вскрывается

<sup>277</sup> А. Фарбштейн. Теория реализма..., с. 68.

<sup>278</sup> Г. Апресян. Музыка как вид искусства // «Вопросы музыкознания», вып. 1, М.: Музгиз, 1954, сс. 5-38. - Статья состоит из трех разделов: крайние посвящены проблеме возникновения музыки и роли музыки в общественной жизни, в центральном же разделе – «Специфика музыкального искусства» - автор сосредотачивает свое внимание на проблеме музыкального содержания.

<sup>279</sup> Характерна *анонимность* адресатов подобного рода «критики» (именуемых, как правило, «формалистами»-«идеалистами»), на фоне которой выделяется лишь ставшее нарицательным имя Э. Ганслика. Как справедливо замечает по этому поводу Т. Чередниченко, «наблюдалась парадоксальная ситуация: в издававшихся работах по музыкальной эстетике видное место занимала критика буржуазных концепций, но картина не детализировалась, и не было ясно, что это за концепции. Возникал размытый образ «формализма вообще», «идеализма вообще», который в сознании читателей должен был представлять западную мысль о музыке». (Т. Чередниченко. Тенденции современной западной музыкальной эстетики, с. 5).

<sup>280</sup> Вопросы музыкознания. вып.1, с. 16.

<sup>281</sup> Степанян Рафаэл Оганесович (1926-1987) – музыковед, кандидат искусствоведения, и.о. профессора и завкафедрой теории музыки Ереванской консерватории.

непоследовательность автора в споре с Б. Тепловым, высказывающим в своей знаменитой «Психологии музыкальных способностей» (1947) мысль о том, что содержанием музыки являются чувства<sup>282</sup>.

Формально не соглашаясь с подобной точкой зрения («... неверно и научно не состоятельно утверждение о том, что содержанием музыки якобы являются чувства»<sup>283</sup>), Г. Апресян в действительности «не может разобраться: мир эмоций, лирика или еще что-то» и в ряде случаев, увлекаясь рассуждениями о воплощаемых в музыке «движениях человеческой души», о «струнах человеческой души» и т.п., противоречит сам себе, вызывая возмущение Р. Степаняна («А как же до этого? См. с. 16 ... Это же согласие с Тепловым и другими»). Характерно, что Г. Апресян не отрицает определения музыки как «языка чувств», добавляя лишь, что, говоря этим языком, воплощая в соответствующих образах человеческие эмоции или передавая определенные настроения, искусство музыки отражает объективную действительность и тем самым помогает нам познавать ее»<sup>284</sup>, и несогласие его с Тепловым, в конечном счете, сводится к толкованию самих понятий эмоции и настроения. Если Б. Теплов истолковывает их «абстрактно, как нечто раз навсегда данное всем людям», то, по Г. Апресяну, «не бывает отвлеченных эмоций и чувств: они всегда конкретны», то есть, к примеру, «если советские композиторы ... обращаются к чувствам и настроениям советских людей, то всегда с одной главной целью: возбудить *определенные* чувства, а значит будить мысль и сознание советских людей к *активному восприятию реальной действительности, к борьбе за коммунизм*» Сказанное иллюстрируется, в частности, 7-й симфонией Д. Шостаковича, в первой части которой композитор «стремился воспитывать (!) ненависть советских людей к фашистским ордам, а в последующих частях... наоборот, - укреплять любовь народа к своей социалистической отчизне»<sup>285</sup>. («Почему так прямолинейно?!», - восклицает по поводу вышеизложенного Р. Степанян).

В рассуждениях Г. Апресяна о музыкальном содержании вырисовываются, таким образом, две разнонаправленные тенденции:

---

<sup>282</sup> Дискуссия вокруг «Психологии музыкальных способностей» тоже, кстати, одна из примет того времени. В частности, развернутая критика тепловской позиции дается на страницах фундаментального (неопубликованного (!)) труда А. Адамяна «Вопросы марксистско-ленинской эстетики».

<sup>283</sup> Вопросы музыкознания, вып.1, с. 16.

<sup>284</sup> Там же.

<sup>285</sup> Там же, с. 24.

1) Определенная направленность апресяновской мысли в сторону упомянутой нами в связи с А. Адамяном (см. сс.86 настоящей работы) идеи «двойного мимезиса» (представляющей содержание музыки как результат сложного двойного отражения);

2) Тенденция к вульгаризации, упрощению сложнейших явлений действительности, а также привязанность к «освященным временем» стереотипам, сводящие «на нет» многие позитивные устремления автора.

Вульгаризаторские тенденции Г. Апресяна не в меньшей степени проявились в критике Э. Ганслика – «наиболее рьяного проповедника формализма», «эпигона кантовской идеалистической эстетики» и т.п. - (как замечает в этой связи Р. Степанян, «все здесь очень прямолинейно, односторонне и наивно»), в оборотах типа: «Искусство отображает, изображая, то есть давая наглядное, картинное и целостное представление об определенных явлениях действительности (подчеркнуто – с ремаркой: «Какая схематизация!» - Р. Степаняном)<sup>286</sup>, или же: «Благодаря музыке Татьяна предстала перед нами в новом, более ярком свете: мы яснее узнали ее моральную чистоту, полнее представили ее благородство, чувство человеческого достоинства»<sup>287</sup>, и др. – Вышеприведенные цитаты едва ли нуждаются в комментариях; очевидно, однако, что, при всей характерности стиля, далеко не все небесспорные моменты данной статьи могут быть «списаны» за счет неблагоприятной для занятий философии эпохи и, тем более, за счет марксистско-ленинского учения. Многие из них, напротив, имеют объективную основу как в виде трудностей, обусловленных синтетическим характером музыкальной эстетики (стоящей на пересечении, по крайней мере, двух наук), так и в виде известной сложности самого предмета исследования, - нося в этом плане универсальный, вневременной характер.

И показательно в этом плане, что, хотя некоторые из апресяновских высказываний не могли не вызвать весьма эмоциональной реакции ироничного Р. Степаняна («Шик! см. «Крокодил»»), сквозь резкость комментариев музыковеда и обилие вопросительных-восклицательных знаков на полях просвечивают, тем не менее, отнюдь не деструктивно-критиканские тенденции. Напротив, сущность их – диалог, творческий поиск, размышления, конкретным поводом к которым явилась для Р. Степаняна данная статья.

---

<sup>286</sup> Вопросы музыкознания, вып. 1, с. 24.

<sup>287</sup> Там же, с.23.

Тут, к примеру, и сомнения по поводу того, что «всякий художественный образ – литературный, сценический, изобразительный и т.п. – порождает в нас ассоциации». – «Разве? Здесь – обобщение, ведущее к ошибкам», - оппонирует музыковед<sup>288</sup>.

Или же – отрицательная реакция на попытку игнорирования Г. Апресяном гедонистической, развлекательной функции музыкального искусства» «есть и это и не как минус»<sup>289</sup>.

Наконец, несогласие Р. Степаняна вызывают и несколько прямолинейные попытки построения Г. Апресяном некой иерархии музыкальных жанров по принципу «чем больше, тем лучше», с «вершиной искусств» - оперой – во главе. Так, мысль Г. Апресяна, что «пение без сопровождения само по себе ограничено в своих выразительных средствах естественными возможностями человеческого голоса» и что «если бы пение обладало способностью выражать все душевные порывы и мысли человека, то, очевидно, не явилась бы потребность в другом роде музыки – инструментальной», - вызывает следующий комментарий Р. Степаняна: «И так, и не то! А вековые монодии Востока?». Чуть ниже Г. Апресян отмечает: «Можно без преувеличения сказать о том, что выразительные и изобразительные возможности *инструментальной* музыки большие, - они прямо-таки неисчерпаемы, и в этом, очевидно, состоит весьма важное преимущество этого рода музыки перед вокальным искусством. Причем особенно могучей, чудодейственной становится музыка в симфоническом оркестровом звучании»<sup>290</sup>. «Дело не в этом, - возражает Р. Степанян, - и средствами симфонического оркестра можно создать чушь».

С другой стороны, заключив в скобки пресловутые «приметы времени» и вышеупомянутые критические моменты, можно обнаружить параллели уже не только типа Апресян – Кремлев (Маркус, Буцкой и т.д.), но и – более интересные, с точки зрения темы нашего исследования, - к примеру, Апресян – Комитас. /Последних объединяет: *эпизодическое* добавление к «чувствам и переживаниям» «*и* мыслей», а также «духа» (у Комитаса – «...родившего ее /музыку/ народа, у Апресяна – «...своего времени»), рассуждения о способности музыки к изображению внешнего мира (изобразительная музыка), подчеркивание ее связи с действительностью, особое внимание (наряду с познавательной и др.) к *воспитательной* функции музыкального искусства, и др. – Своеобразную дань

---

<sup>288</sup> Там же, с. 24.

<sup>289</sup> Там же, с. 21.

<sup>290</sup> Там же, с. 19.

уважения Комитасу Г. Апресян отдает в капитальном труде «Эстетическая мысль народов Закавказья (домарксистский период)», где армянский классик, наравне с другими закавказскими композиторами конца XIX – начала XX вв. не упоминаясь в основном тексте, тем не менее – единственный из всех – широко представлен в списке литературы<sup>291</sup>, что в исследовании подобного рода выглядит как определенное нарушение политкорректности и «международного баланса».

В числе несомненно заслуживающих внимания и вместе с тем *наименее* изученных страниц армянской музыкальной эстетики XIX-XX веков следует, на наш взгляд, отметить *гансликианские* мотивы, прозвучавшие в работах В. Корганова.

При оценке творческого наследия Василия Давидовича Корганова (1865-1934), как правило, подчеркивается его основополагающая роль в становлении современного армянского музыкознания, отмечаются заслуги в качестве «первооткрывателя» таланта Ф. Шаляпина и первого исследователя темы «Пушкин в музыке», вклад в бетховениану и т.д. На этом фоне традиционно в тени остается обращение В. Корганова к музыкально-эстетической проблематике, связанное с пропагандой идей австрийского эстетика Э. Ганслика.

Самому факту интереса, проявляемого В. Коргановым к «формалистической» эстетике Э. Ганслика, не вписывающемуся в канонический портрет «прогрессивного деятеля искусства», в армянском музыковедении советского периода, как правило, не придавалось большого значения<sup>292</sup>. Между тем, достаточно красноречив уже один лишь нижеприводимый эпизод из книги «Чайковский на Кавказе», свидетельствующий, что гансликианство не было для В. Корганова простым увлечением:

*«...я возобновил прерванный разговор о заграничной поездке композитора.*

*- ...Меня очень интересует одно обстоятельство: существуют ли в европейской музыкальной критике какие-либо общие принципы эстетики? Например, признает ли она идеи Ханслика?*

*- О, этот чешский ... пишет только глупости! – перебил меня Чайковский и как-то мрачно смолк.*

---

<sup>291</sup> Указаны следующие работы: Брутян Ц., К характеристике эстетических взглядов Комитаса. – «Известия АН АрмССР» (общественные науки), Е., 1953, № 10; Комитас, Статьи и исследования (на арм.яз.); Хачикян Я., Об эстетических взглядах Комитаса ( «Կոմիտասի գեղարվեստական գործերը» - М.М.) – Патмабанасиракан андес, Е., 1964, № 1; Шавердян А.И., Комитас и армянская музыкальная культура, Е., 1956.

<sup>292</sup> Возможно, это было лучшее решение для того времени, поскольку ограждало В. Корганова от неизбежного шельмования и навешивания ярлыков «идеалиста», «формалиста», «эпигона реакционного западного учения» и т.п..

*Меня точно обухом хватили по голове. Я был ошеломлен... Отзыв Чайковского нисколько не умалил Ханслика в моих глазах, но вырыл между мною и композитором такую пропасть, через которую я не находил способы общаться с Чайковским»<sup>293</sup>.*

В автобиографии В. Корганов отмечает: «Был последователем Э. Ханслика и проповедовал его теорию в статьях, публичных лекциях, в классе муз.училища...» Кроме того, В. Корганов упоминает о двух прочитанных в 1889 году в «Тифлисском кружке» лекциях по музыкальной эстетике, в которых он «излагал популярно и сжато мысли Ханслика и Хельмхольца»<sup>294</sup>. К сожалению, на сегодняшний день мы не располагаем какой-либо информацией о лекциях В. Корганова, что создает значительные трудности при воссоздании целостной картины его эстетических воззрений.

В этой связи резко возрастает значение *статей* В. Корганова, и в первую очередь – опубликованного в журнале «Кавказ» (1892, №10) фельетона о книге А. Рубинштейна «Музыка и ее представители». /Презентируя его в одной из своих статей, В. Корганов отмечает: «Вполне ценя остроумие и верность в оценке представителей искусства, приведенной в книжке А.Г., тем не менее мы совершенно расходимся с ним в разрешении некоторых вопросов эстетики, затронутых в книжке и присоединимся к словам Э. Ханслика об «отсутствии строго рефлексии» у А.Г.»<sup>295</sup>/

Примечательно, что эта, по существу, программная, в наиболее цельном виде воплощающая эстетическое кредо В. Корганова статья носит, как и трактат «О музыкально-прекрасном», остро полемический, «негативный» характер.

Подобно тому как гансликовский трактат явился своеобразной реакцией на «крики» «запевал музыки будущего» и листовские программные симфонии, «которые решительнее, чем это делалось дотоле, упраздняли самостоятельное значение музыки и предлагали ее слушателю как средство, вызывавшее образы»<sup>296</sup>, статья «Музыка» А. Рубинштейна явилась реакцией на аналогичные тенденции в *российской* музыкальной культуре, в частности, - рубинштейновский программный симфонизм.

---

<sup>293</sup> В. Корганов. Чайковский на Кавказе, Е.: Армгиз, 1940, с. 51. – Безусловно, В. Корганов находит для себя классически-достойное разрешение данной дилеммы: отмечая ниже, что «уже не испытывал притягательной силы знаменитого композитора под внешностью петербургского чиновника, с презрением отозвавшегося о Ханслике», он добавляет: «*которому я остался так же верен, как гению Чайковского*» (курсив наш – М.М. Там же, с. 77).

<sup>294</sup> В. Корганов. Чайковский на Кавказе, с. 48.

<sup>295</sup> В. Корганов. Статьи, воспоминания..., с. 173.

<sup>296</sup> Э.Ганслик. О музыкально-прекрасном. М.: Муз.изд-во П. Юргенсона, 1910, с. 38.

Как известно, одним из результатов чрезвычайно интенсивного взаимодействия и взаимопроникновения в эпоху романтизма различных видов искусства – музыки, литературы, театра, живописи, в свою очередь испытывающих на себе огромное влияние философии, стало тяготение музыки к сюжетности, по-новому претворенной философичности, картинности и т. д., что приводило к все большей детерминации формы музыкального произведения логикой той или иной программы. Соответственно, к программе – прямой или косвенной – сводилось и содержание, «духовная сторона» музыки. Ярким выражением данной тенденции является приводимая в гансликовском трактате мысль Улыбышева, считавшего, что «для композитора духовная сторона заключается единственно в *применении* его музыки к прямой или косвенной программе»<sup>297</sup>. Такому пониманию духовности Ганслик противопоставляет мысль об *имманентности* духовного содержания музыкальной композиции.

Идеи, воплощаемые в произведении композитором, - это, по Ганслику, прежде всего чисто *музыкальные* идеи, и, соответственно, красота музыкального произведения является *специфически-музыкальной*, то есть «имманентной сочетаниям звуков безотносительно к внемузыкальному кругу образов.»

Особенности принципа музыкальной красоты лучше всего, по мнению Ганслика, раскрываются в способе, «каким совершается акт творчества в инструментальном композиторе»: в фантазии композитора «зарождается первоначальная музыкальная идея. Он преследует ее дальше; нарастают все новые и новые кристаллы, пока наконец не встанет перед ним полный образ его творения; наступает очередь художественного выполнения, оценки пропорций, изменения частностей»<sup>298</sup>.

Подобная трактовка творческого процесса в книге Ганслика, при первом с ней ознакомлении, может произвести впечатление холодной умозрительной конструкции, не имеющей ничего общего с реальной композиторской практикой, – такого образчика «формалистических» изысков австрийского эстетика. Тем больший интерес представляет как бы «расшифровка», «оживление» этой мысли в фельетоне В. Корганова, приводящего поразительно совпадающие с нею высказывания Моцарта и Бетховена. – Моцарт: «Под влиянием того или другого настроения у меня является идея в виде музыкальной темы, трудно определить –

---

<sup>297</sup> Там же, с. 92.

<sup>298</sup> Там же, с. 91.

преследую ли я ее или она меня вполне охватывает, но я чувствую, как она стремится бродить и развиваться по контрапункту и тембрам различных инструментов и при этом кристаллизуется и скрепляется в одно целое». Бетховен: «В порыве энтузиазма у меня вырывается мелодия и летит прочь от меня: после долгой погони с препятствиями я ее охватываю и тут же дополняю, развиваю и умножаю рядом модуляций»<sup>299</sup>.

Одним из отправных моментов гансликовской эстетики, как известно, является требование дифференциации обычно смешиваемых, по мнению Ганслика, понятий «содержание» и «предмет» (материал, сюжет). Наличие содержания в смысле предмета, сюжета определяется, по Ганслику, возможностью словесного описания и сведения на понятия. Таковой обладают произведения словесных и изобразительных искусств («мы говорим: эта картина изображает продавщицу цветов, это изваяние – гладиатора, это стихотворение – подвиг Роланда»), но не обладает музыка («Вопрос о том, что именно составляет содержание пьесы, непременно должен был бы допускать ответ словесный, если бы пьеса действительно имела *сюжет*. Ибо содержание «неопределенное», которое всякий может вообразить себе по-своему, которое только чувствуется, но не может быть передано словами, - такое содержание не есть содержание в вышеупомянутом смысле», - подчеркивает Ганслик<sup>300</sup>. /То есть, Гансликом совершенно справедливо<sup>301</sup> отрицается наличие в музыке<sup>302</sup> «содержания», понимаемого именно как *сюжет*. К аналогичному выводу – на основе сопоставления музыки с другими видами искусства, - приходит в своей статье и В. Корганов, отмечающий, что «в музыке есть лишь известные средства (от *dur* и *mol* до могущественного септаккорда) для выражения настроения<sup>303</sup>, но ни одно из этих средств не может дать ни представления, ни образа, и господа *угадыватели* ошибаются, предполагая, что в основании каждой музыкальной пьесы автор кладет *нечто конкретное* (курсив наш

<sup>299</sup> В. Корганов. Статьи, воспоминания..., с. 181.

<sup>300</sup> Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном, с. 154.

<sup>301</sup> Вообще же, серьезная научная оценка гансликовской эстетики, возможная лишь на основе всестороннего анализа и ревизии однобоко-антигансликиански ориентированной критики советского периода, выходит за рамки данного исследования, в связи с чем оговоримся, что все употребляемые нами в связи с Гансликом оценочные характеристики носят, так сказать, «предварительный», «эскизный» характер, ни в коей мере не претендуя на пресловутую «истинность в последней инстанции».

<sup>302</sup> Разумеется, имеется в виду т.н. «абсолютная», или «чистая», музыка, т.е., выражаясь словами А. Лосева, музыка, «лишенная всех зрительных, словесных и пр. немusических образов», не содержащая «никакой посторонней «программы»» (А.Лосев. Музыка как предмет логики. М.: Изд-во автора, 1927, с.237).

<sup>303</sup> Под *настроением* В. Корганов понимает «определенное состояние духа, являющееся результатом целого ряда представлений».

– М.М.); в подтверждение нашего взгляда мы можем сослаться не только на эстетиков и мыслителей (Гете, Ганслик, Лейбниц, Амброс и др.), но и композиторов». «Почти во всех без исключения симфониях Моцарта и Бетховена нет ни одного намека на пресловутое *содержание*, - продолжает В. Корганов, - никому не известно, что хотел в них выразить автор и никто никогда не пытался угадать этого содержания, но никто также не дерзал сравнивать достоинство этих произведений с симфониями «Аттила», «Мазепа», или «Дон Кихот», в которых каждая фраза изображает «дремучий лес», или «скачущего коня», или «развевающуюся казачью черкеску», или «стадо овец» и т.п.<sup>304</sup> / - Ср. С гансликовским: «*Об изображении определенного содержания инструментальный композитор не думает. Если думает, то становится на ложную точку, не внутри музыки, а около нее. Композиция его будет переводом программы на язык звуков, и звуки его без этой программы останутся непонятыми*»<sup>305</sup>./

Статья «Музыка» А. Рубинштейна» обращает на себя внимание и *стилистическим* родством с книгой «О музыкально-прекрасном», ядовито, хотя и небезосновательно охарактеризованной Ю. Кремлевым как «боевая по тону и не лишенная хлесткого фельетонного остроумия»<sup>306</sup>. // Исходя из шпенглеровского: «Средством для понимания мертвых форм служит математический закон. Средство для уразумения живых форм – аналогия»<sup>307</sup>, вполне уместны, на наш взгляд, и некоторые другие параллели между Гансликом и Коргановым, возможно, не являющимися совпадениями исключительно *внешнего* порядка. В их числе – помимо естественной общности эстетических вкусов – общность самих *творческих судеб*: как Э. Ганслик, так и В. Корганов, посвятив музыкально-эстетическим исканиям *первые* годы своей деятельности (пики этих исканий приходятся – соответственно – на 29 и 24-27 лет), впоследствии отошли от *активных* занятий эстетикой (первый – «пресытившись философскими рассуждениями о музыке и устав от работы с абстрактными понятиями»<sup>308</sup>, второй – «охладев» к «проклятым вопросам искусства» после вышеупомянутых публичных лекций о сущности музыки, которые «не привлекали ни слушателей, ни внимания прессы и нашли одобрительный отклик только в Амфитеатрове, да и то не трезвом...»<sup>309</sup>),

<sup>304</sup> В. Корганов. Статьи, воспоминания..., сс. 180-182.

<sup>305</sup> Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном, с. 91.

<sup>306</sup> Ю. Кремлев. Очерки по эстетике музыки. М.: Сов. композитор, 1971, с. 130.

<sup>307</sup> О. Шпенглер. Закат Европы, т.1, М.-Петроград: Изд-во Л.Д.Френкель, 1923, с. 2.

<sup>308</sup> Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 2, М.: Музыка, 1983, сс. 285-286.

<sup>309</sup> В. Корганов. Чайковский на Кавказе, с. 77.

переключившись на *музыкальную критику* и (в основном, В. Корганов) прочие сферы деятельности (при этом обращает на себя внимание и отсутствие – в обоих случаях – жесткой зависимости последних от «исповедуемых» их субъектами эстетических доктрин). Вместе с тем, рассматривая Ганслика и В. Корганова в контексте своих национальных культур, нельзя не видеть и принципиальное *функциональное* различие их музыкально-эстетической деятельности, - в интересующем нас случае с В. Коргановым она выполняет прежде всего *просветительскую* (в том числе и *самопросветительскую*) роль, войдя в историю армянской музыкальной эстетики как один из ярких прецедентов творческого преломления достижений европейской эстетической мысли//.

Наконец, важно отметить, что усилия В. Корганова по популяризации гансликовской эстетики представляют известную ценность не только для армянской культуры, но и в *общероссийском* контексте, опередив – на 6 лет – выход в свет ларошевского перевода трактата «О музыкально-прекрасном» (1895).

Разумеется, мы далеки от того, чтобы, впадая в другую крайность, сводить эстетические воззрения В. Корганова к «чистому» гансликианству. Отметим, что на формирование эстетики В. Корганова немалое влияние оказали и такие мыслители, как Гельмгольц, Амброс и др. Широта интересов, вероятно, и позволила В. Корганову, так же как и другому российскому гансликианцу – Г. Ларошу, - избежать крайностей эстетики своего учителя. Так, например, трудно представить в устах В. Корганова фразу «содержание музыки – движущиеся звуковые формы», или – «музыка не только говорит звуками, но говорит одни звуки» и т.п. Особого внимания заслуживают в этой связи и близкие к сохоровским рассуждения В. Корганова о способности музыки выражать *настроения*<sup>310</sup>.

Однако, при всей несводимости эстетических взглядов В. Корганова к ортодоксальному гансликианству, первостепенное значение имеет уже один лишь факт *позитивного*, в противовес господствующим представлениям, отношения к теории, оказавшей столь заметное влияние на развитие музыкальной эстетики XX века.

---

<sup>310</sup> Говоря об эмоциональных образованиях и состояниях, А. Сохор различает два важнейших их вида – *чувства*, которые всегда предметны, «вызваны определенным объектом или направлены на него», и *настроения*. Под настроением автор понимает «общее эмоциональное состояние человека, не связанное с каким-либо определенным объектом: веселье, грусть, бодрость, уныние, задумчивость, решительность». И если «*чувства*, то есть предметные эмоции, музыка выражает только тогда, когда слушатель имеет возможность понять, какие предметы имеются в виду», то «в остальных случаях она выражает *настроения*, и именно этот, беспредметный вид эмоций, - по мнению А. Сохора, - ей максимально близок и доступен». А. Сохор. Музыка как вид искусства, М.: Музгиз, 1961, сс. 118, 120.

//Последующие факты обращения армянских авторов к гансликовскому наследию уже отмечены – в русле общей тенденции советской эстетики – стремлением «разоблачить» «формализм-идеализм» «злостно-философски-легкомысленного» австрийца<sup>311</sup>, характерным образцом которого является упоминавшаяся выше статья «Музыка как вид искусства» Г. Апресяна.

То же – сугубо негативное – отношение к гансликовской эстетике отличает и работу «Проблема прекрасного» А. Калантара. Однако, указывая на «реакционность» позиции Ганслика и отсутствие в его «новых» идеях «и тени оригинальности»<sup>312</sup>, А. Калантар справедливо отмечает и то обстоятельство, что гансликовский трактат явился реакцией на фактически «негативное отношение к музыке как к самостоятельному виду художественного мышления, как к вполне определенной сфере проявления художественного прекрасного», провозглашаемое в теоретических трудах Р. Вагнера»<sup>313</sup>. Таким образом, в отличие от многих других советских критиков трактата (в первую очередь, С. Маркуса), не без справедливости упрекающих австрийского эстетика в отсутствии исторического подхода к явлениям культуры и – одновременно – в подходе к самому Ганслику зачастую подменяющих принцип историзма односторонностью чисто политических характеристик, А. Калантаром соблюдена, по крайней мере, научная корректность рассмотрения феномена Ганслика (а именно – в контексте европейской, в частности, австро-немецкой музыкальной культуры середины XIX века), что, несомненно, является одним из достоинств вышеупомянутого труда<sup>314</sup>//.

Примечательно, что В. Корганов, тем не менее, был не единственным армянским мыслителем, испытывавшем на себе влияние идей Эдуарда Ганслика. Еще одним адептом теории австрийского эстетика явился западноармянский философ и музыковед *Шаган Перперян* (1891, Константинополь – 1956, Париж). Следует отметить, что данный факт стал достоянием широкой научной общественности Армении во многом благодаря *Я. Хачикяну*, представившему критический анализ

<sup>311</sup> Среди малохарактерных для советской эстетики примеров упоминания имени Э. Ганслика без обязательной последующей критики отметим цитирование Ж. Степанян известного высказывания австрийского ученого: «Соединение с поэзией увеличивает могущество музыки, но не расширяет ее границы», - с комментарием: «как верно заметил Э. Ганслик...» (!). – Ж. Степанян. О специфике предмета видов искусства // «Некоторые вопросы специфики искусства», Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1970, с. 170.

<sup>312</sup> А. Калантар. Проблема прекрасного, Е.:Советакан грох, 1981, сс. 43-44.

<sup>313</sup> Там же, с. 43.

<sup>314</sup> Лишь в 2006 году в «Музыкальной академии» вышла статья Н. Шахназаровой «Несвоевременные размышления» (О трактате Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном») с деидеологизированным научным анализом достоинств и недостатков гансликовского трактата.- «Музыкальная академия», 2006, №4, сс. 8-19.

малоизвестной у нас статьи Ш. Перперяна «Музыка и жизнь»<sup>315</sup>. Как видно уже из названия, статья Ш. Перперяна посвящена проблеме соотношения музыки и жизни (под которой, однако, понимается «не предметная действительность, а ее прочувствованный облик, переживание, то есть внутренний мир человека»<sup>316</sup>) и имеет направленность от констатации их схожести к суждению об ошибочности определения музыки на основании этого сходства как «языка человеческого сердца», «чувств души» («Музыка не является и не может быть языком человеческих чувств и тем более языком человеческих идей, восприятий, как уже давно отмечает это венская школа музыкальной теории, возглавляемая Э. Гансликом»<sup>317</sup>, - пишет Ш. Перперян). Как и австрийский эстетик, Ш. Перперян склоняется к представлению о музыке как «о чисто духовной деятельности, абсолютно изолированной звуковой сфере»<sup>318</sup>, повторяя «Гансликовское понимание музыки как движения чисто звуковых форм»<sup>319</sup>, - отмечает Я. Хачикян. В свете сказанного Ш. Перперян предстает более радикальным гансликианцем, чем В. Корганов, в отличие от последнего почти полностью абстрагируясь от живой музыки<sup>320</sup>. На это обстоятельство справедливо указывает и Я. Хачикян, сопоставляя отвлеченные рассуждения Перперяна-философа с фактически противоречащим им живым откликом на произведения Комитаса Перперяна-музыканта.

Нельзя обойти вниманием и работы другого армянского эстетика – *М. Кацахян* – в первую очередь, относящуюся к 1964-55 гг. кандидатскую диссертацию «К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке», опубликованную – с сокращениями – в вышеупомянутом сборнике «Некоторые вопросы специфики искусства»<sup>321</sup>.

Исходными идеями этого исследования являются: признание

<sup>315</sup> Я. Хачикян. Шаган Перперян о проблеме «Музыка и жизнь» // «Հայ Էսթետիկական մտքի ցանկն էլ յիշուի», գ.7, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2008, էջ 37-47.

<sup>316</sup> Там же, с.37 – Нельзя не обратить внимания на то, что как в названии статьи («Музыка и жизнь»), так и в отождествлении жизни с переживанием, очевидно, проявилось влияние *Анри Бергсона* – французского представителя «философии жизни» - чьим учеником, как известно, был Ш. Перперян.

<sup>317</sup> Там же, с.40.

<sup>318</sup> Там же.

<sup>319</sup> Там же, с.41.

<sup>320</sup> И даже в единственном музыкальном примере (по крайней мере, единственном, представленном в статье Я. Хачикяна) вызывает недоумение «**Вторая увертюра Рахманинова**» (Там же, с.40) – как то ли упущение автора или переводчика, то ли погрешность того же ряда, что и «**шведский**» музыковед Эрнст Курт (на с. 108 VII книги сб. «Հայ Էսթետիկական մտքի ցանկն էլ յիշուի»).

<sup>321</sup> М.Кацахян. К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке // «Некоторые вопросы специфики искусства», Е.: Изд-во АН Арм. ССР, 1970.

*изобразительности*<sup>322</sup> (в широком смысле слова) в качестве всеобщей категории искусства; единство изобразительности и выразительности – «универсальных моментов произведения искусства» и, соответственно, критика – как «терминологически неудовлетворительного и очень условного» - деления искусств на изобразительные и выразительные (хотя, по мнению автора, «при всей своей неудовлетворительности и условности эта терминология сохраняется и может быть сохранена, за неимением более соответствующей»<sup>323</sup>; наконец, «различие характера и природы изображения» в разных видах искусства.

Говоря о специфике изобразительности в *музыке* («качественно отличающейся по своему характеру от изобразительности в живописи и в других видах искусства»), автор указывает на ее опосредованность внутренним миром человека: «Композитор может запечатлеть в своих произведениях не представления о материальных предметах, а порожденные этими предметами чувства и настроения»<sup>324</sup>. Иными словами, музыка «отражает внутренний субъективный мир» («чувства и мысли» человека), в свою очередь являющийся частью действительности (в широком значении этого слова) и, кроме того, по сути своей не чем иным, как отражением «окружающей человека действительности»<sup>325</sup>.

Помимо этого музыка, как отмечает М. Кацахян, способна «конкретизировать музыкальный образ», отражать те явления действительности, которые породили те или иные чувства и мысли»<sup>326</sup>, в чем большую роль играет звукоизобразительность.

Отдельная глава исследования посвящена изобразительности в программной музыке: автор рассуждает о программной музыке как «закономерном следствии развития музыкальной мысли и средств музыкальной изобразительности и выразительности» и на конкретном музыкальном материале рассматривает два подхода к принципу программности – «сюжетно-приближенное следование музыки

---

<sup>322</sup> Или «изображения» (эти термины, как отмечает автор, «обычно употребляются как синонимы, идентичные») - «К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке», с. 192.

<sup>323</sup> Там же, с. 216. - Стоит отметить, что некоторые ученые XX века, как, например, *Б.Кроче*, вообще считают всякие попытки эстетической классификации искусств лишены смысла. «Не имея границ, они не могут быть ни с точностью разграничены, ни в силу этого философски различены», пишет *Б.Кроче*, добавляя, что «все эти томы, посвященные классификациям и системам искусств, можно было бы без всякого ущерба предать огню». *Б.Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, Часть I, М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920, с. 130.* Далеко не все согласятся с этой точкой зрения, но нельзя не признать красоту мысли эстетика о неделимости искусства: «Наделенный художественным вкусом человек найдет всего в одной поэтической строке все вместе – музыкальность и живописность, скульптурность и архитектурность». *Б. Кроче. Антология сочинений по философии, СПб.: Пневма, 1999, с. 406.*

<sup>324</sup> М.Кацахян. К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке, с. 242.

<sup>325</sup> Там же, с. 243.

<sup>326</sup> Там же, с. 247.

литературной программе» и «музыкально-обобщенную передачу основного идейного содержания» произведения<sup>327</sup>.

Как видно из вышесказанного, одно из центральных понятий работы М. Кацахян – «изобразительность». Автор разделяет позицию тех советских эстетиков, которые стремятся к широкому толкованию этого понятия, не ограничивающего его рамками «вопроизведения» «предметной действительности», «физического облика объектов художественного отражения»<sup>328</sup>. «Любое произведение искусства, - отмечает М. Кацахян, - являясь своеобразной формой отражения действительности, содержит в себе некоторое несоответствие различным сторонам действительности. Так, например, организация и соотношение красок и линий в живописной картине имеет аналогию с определенными реальными прообразами. Элементы музыкального произведения обнаруживают некоторую, более или менее близкую, аналогию с интонациями человеческой речи, ритмикой того или иного процесса и явления, с их движением. В композиционном строении произведения искусства также есть определенное сходство с реальной картиной мира, так как и принципы композиции произведения искусства являются отображением доступных непосредственному восприятию реальных процессов и соотношения сторон действительности. Благодаря этому произведение искусства может рассматриваться как изображение той или иной стороны реальности»<sup>329</sup>.

В принципе соглашаясь с автором этих строк, позволим все-таки выразить сомнение по поводу целесообразности применения здесь самого термина «изобразительность» (сопротивляющегося столь расширительному своему толкованию<sup>330</sup>) – при наличии более корректных, на наш взгляд, - «отражение», «отображение» и т.п. Так, соответственно, признавая всеобщность не «изобразительности», а – «отражательного характера» искусства, было бы естественнее говорить, к примеру, о различии между музыкой и живописью не по «характеру и природе изображения», а по «способу отражения действительности», как это делает М. Каган, дифференцируя искусства изобразительные и неизобразительные. Любопытно, что сам автор, как бы вопреки своей убежденности

---

<sup>327</sup> Там же, с. 277.

<sup>328</sup> Там же, с. 193.

<sup>329</sup> Там же, сс. 202-203.

<sup>330</sup> Ср. с более узким пониманием «изобразительности» приверженцами критикуемых М. Кацахян концепций: так, В. Ванслов представляет изображение как прямое подобие с образами жизни. Изображение, согласно В. Ванслову, «подразумевает передачу в искусстве жизни «в формах самой жизни» (подчеркнуто нами – М.М.)... иначе говоря, изображение – это внешнее (зрительное или слуховое) правдоподобие». – сс. 196-197.

в универсальности этой категории, в ходе рассмотрения уже конкретно *музыкального* искусства старается избегать выражений типа: «музыка *изображает* чувства»<sup>331</sup>, предпочитая слову «изображает» иные, как то: «отражает», «отображает», «воплощает», или же беря «изображает» в кавычки.

С другой стороны, признавая изобразительность всеобщей категорией искусства, распространяющейся даже на такие его виды, как музыка и архитектура, автор одновременно отказывает в ней абстрактной живописи, что вызывает по меньшей мере недоумение. Ведь если, к примеру, архитектура, при крайне опосредованном характере ее связи с конкретными жизненными формами<sup>332</sup>, «изображает» действительность, то можно ли считать, что этого с тем же успехом не делает (пусть и выходя за рамки специфической для своего вида искусства изобразительности и, кстати, сближаясь с *музыкой*) абстрактная живопись, при всей своей «беспредметности» (к тому же, по существу, не абсолютизируемой даже в *декларациях* абстракционистов<sup>333</sup>) едва ли более абстрактной, чем архитектура?

Налицо, на наш взгляд, некоторое противоречие, разрешить которое можно либо объявив живопись абстракционистов явлением, стоящим за пределами искусства (!), либо признав, что, провозгласив широкое, «философичное» понятие изобразительности, автор сам же произвольно сужает его, фактически трактуя «изображение» как вышеупомянутое «прямое подобие с образами жизни», «внешнее правдоподобие». Характерно в этом плане следующее высказывание М. Кацахян: «... против абстракционизма нужно бороться не только теоретически, но и противопоставляя ему здоровое реалистическое искусство»<sup>334</sup> (подчеркнуто нами – М.М.).

Еще более отчетливо данная тенденция прослеживается в критике автором художников-экспрессионистов, которые, «хотя в большинстве случаев... не отвергали изобразительности, не порывали связи образа с предметом, однако

---

<sup>331</sup> Подобные обороты употребляются крайне редко (см., например, сс. 206, 224).

<sup>332</sup> Примечательно, что *Р.Ингарден* называет архитектуру (наряду, кстати, с чистой, абсолютной музыкой) наиболее *творческим* искусством, поскольку – при «полном устранении» в ней «*воспроизводящего* элемента, элемента изображенного мира» – «она основана на открытии (в результате творческих исканий) и реализации (материализации) *новых «форм»* - так называемых новых видов, - и новых *качественных сочетаний...*». Р. Ингарден. Исследования по эстетике, М.: Изд-во иностранной лит-ры, 1962, с. 247.

<sup>333</sup> Так, в своем программном труде «О духовности в искусстве» «отец» абстракционизма *В. Кандинский* пишет: «*В наши дни художник не может обойтись одними абстрактными формами. Для него эти формы слишком неточны. Ограничиться только неточными формами значит исключить чисто человеческое и сделать бедными свои средства выражения.*» – В. Кандинский. О духовном в искусстве, М.: Архимед, 1992, с. 50.

<sup>334</sup> М. Кацахян. К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке, с. 220.

произвольно меняли пространственные, объемные, цветовые отношения, видя в этом средство выражения внутреннего мира художника». «Конечно, - продолжает автор, - и деформация, и динамичность композиции, и напряженность, и интенсивность цветового решения позволяют достигнуть подчеркнутой выразительности образов, однако в искусстве экспрессионистов эти средства абсолютизируются... В экспрессионизме нарушается естественная целесообразность, взаимосвязь и соотнесенность предметов со средой. Все это приводит к тому, что выразительность в экспрессионистском искусстве, опирающаяся на чрезвычайно зыбкую субъективистскую почву, подчас становится мнимой»<sup>335</sup> (подчеркнуто нами – М.М.).

Иными словами, «изменение размеров, характера формы и цвета отражаемых предметов и явлений» допускается автором лишь постольку, поскольку оно «не нарушает существенно (!) их естественных связей между собою». – Чем же считать это «деформируй, да знай меру!», как не сужением автором рамок собственного определения «изобразительности»?

«Нам нужно бороться не только за изобразительность в искусстве, но, что важнее, за *выразительность изобразительности*<sup>336</sup>, - призывает автор, отстаивая принцип единства выразительности и изобразительности и справедливо считая выразительность главной целью искусства.

В своей позиции, согласно которой «изображение и выражение являются универсальными моментами произведения искусства», «все искусства изображают и выражают»<sup>337</sup>, М. Кацахян в определенной степени близка Ю. Кремлеву: «... и изобразительность и выразительность присущи любому искусству»<sup>338</sup>. Но если Ю. Кремлев считает, что «выразительность немислима без изобразительности, а изобразительность без выразительности»<sup>339</sup>, то М. Кацахян, разделяя первую половину этого высказывания и на ее основании отказывая в выразительности абстрактному искусству, против обратимости данной мысли. По словам М. Кацахян, «если выразительность, в правильном понимании этого термина, не может быть достигнута без изобразительности, то изобразительность может быть без выразительности, т.е. можно, изображая, не выразить не только значительных идей и настроений своего времени, но и собственного замысла, можно создать

---

<sup>335</sup> Там же, с. 222.

<sup>336</sup> Там же, с. 220.

<sup>337</sup> Там же, сс. 215-216.

<sup>338</sup> Ю. Кремлев. Очерки по эстетике музыки, с. 73.

<sup>339</sup> Там же, с. 196.

изображение действительности, не обладающее выразительностью<sup>340</sup>.

Последнее, несомненно, справедливо, однако, на наш взгляд, здесь, возможно, имеет смысл дифференцировать философско-эстетический и искусствоведческий аспекты проблемы, поскольку даже самое «натуралистическое», «безликое», «серое», *невыразительное* с точки зрения искусствоведа произведение, так или иначе проявляя отношение, мысли, чувства, мировоззрение создателя, не может в *принципе* не обладать хотя бы минимальной выразительностью (уже не говоря о зачастую противоположных для различных групп реципиентов *критериях* выразительности). Иными словами, речь, скорее, может идти о силе и характере выразительности, зависящими, по справедливому замечанию М. Кацахян, «от ряда факторов: от мировоззрения художника, его идейно-эстетических позиций, от степени его таланта и мастерства и от средств, которыми пользуется художник для воплощения и утверждения своих идеалов»<sup>341</sup>.

Говоря о широком толковании автором понятия «изобразительность», нельзя, кстати, не отметить аналогичной (и небесспорной) тенденции и в отношении термина «звукоизобразительность».

Так, если традиционное музыковедение определяет «звукоизобразительность» (в новом, 1990г. издания Музыкального энциклопедического словаря вместо этого, по справедливому замечанию М. Кацахян, «несколько неудачного» термина использован несомненно более точный, одинаково удобный как для музыковедения, так и для эстетики термин «звукопись») как «воплощение музыкальными средствами объективного «предметного мира» («Изобразительные возможности музыки позволяют создавать имитации различных звучаний (пение птиц, шум леса, звон колокола и др., см. *Сонористика*), а также использовать ассоциативные связи звуковых и внезвуковых явлений (воспроизведение «подъемов» и «спусков», мерного шага или бега и т.д.)»<sup>342</sup>, то М. Кацахян относит к этому ряду и явления, определяемые в музыковедении как «*обобщение через жанр*» (использование различных музыкальных жанров - «марша, танца, песни», «сохранивших свое бытовое значение и поэтому способных вызывать ассоциации с соответствующими явлениями действительности»<sup>343</sup> - например, «Шествие на казнь» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, траурный марш из «Героической

---

<sup>340</sup> М. Кацахян. К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке, с. 220.

<sup>341</sup> Там же, с. 208.

<sup>342</sup> Музыкальный энциклопедический словарь, с. 201.

<sup>343</sup> М. Кацахян..., с.243.

симфонии Бетховена и т.п.), а также цитирование (в качестве примера приводится 11-я симфония «1905г.» Д. Шостаковича) и речитатив – как «ярко выраженное подражание речевым интонациям».

В целом же в рассуждениях М. Кацахян о музыкальном искусстве отчетливо прослеживается тенденция к толкованию его в русле концепции двойного отражения. Не ставя себе целью их подробный анализ, обратим в этой связи внимание лишь на следующий факт: выше уже упоминалось о роли, которую сыграл в разработке этой концепции А. Адамян, так же как и в целом о вкладе ученого в развитие марксистской эстетической, и, в частности, музыкально-эстетической мысли. Тем не менее автор полностью обходит вниманием научное наследие А. Адамяна – в разработке вопросов как общеэстетических, так и музыкально-эстетических. Уточним, что к моменту выхода в свет сборника «Некоторые вопросы специфики искусства» (1970) была уже опубликована значительная часть трудов А. Адамяна (в сборниках «Статьи об искусстве» (1961) и «Статьи по эстетике» (1967)), и, кстати, в другой статье вышеупомянутого сборника «К вопросу о предмете искусства» ее автор, А. Калантар, цитирует эти работы, - более того, выступает, в целом, как продолжатель адамяновских традиций в области общей эстетики, - хотя далеко не во всем с ним соглашаясь. Небезынтересно, к примеру, отметить принципиальное расхождение взглядов А. Адамяна и А. Калантара в одном из наиболее кардинальных вопросов эстетики – *сущности прекрасного*, выявляющееся в другой работе А. Калантара – монографии «Проблема прекрасного». Так, если по А. Адамяну «красота – мы упорно это подчеркиваем, - добавляет ученый, - не составляет качество объективной, вне и независимо от человека существующей природы: она есть человеческая сущность природы»<sup>344</sup>, то А. Калантар развивает тезис об объективно-естественной природе прекрасного<sup>345</sup> (давая даже универсальное определение объективно-прекрасного<sup>346</sup>, - кстати, избегая при этом не только прямой полемики со взглядами А. Адамяна, но и даже упоминания имени ученого в ряду советских эстетиков, придерживающихся противоположной автору точки зрения – т.н. «общественников и проч.)/

Пути опоры на достижения предшественников и их развития и,

---

<sup>344</sup> А.Адамян. Статьи по эстетике, с. 206.

<sup>345</sup> Позиция ученого обозначена уже в предисловии, где говорится о том, что красота – «явление безоговорочно объективное, имеющее в своей основе изначально природное происхождение». А. Калантар. Проблема прекрасного, с. 3.

<sup>346</sup> Итоговое определение прекрасного звучит у автора следующим образом: «Прекрасное есть развитие, вполне выраженное в форме предмета». А. Калантар, проблема прекрасного, с. 297.

соответственно, создания определенной школы, традиции в современной армянской музыкальной эстетике М. Кацахян предпочитает своеобразный «ориентализм», придавая исследованию требуемый «армянский колорит» *упоминанием* о том, что «значительное место заняли программные произведения и в творчестве армянских композиторов» и что «замечательными образцами программной симфонической музыки являются симфоническая картина А. Спендиарова «Три пальмы», поэма А. Тер-Гевондяна «Ахтамар», «Героическая баллада» А. Бабаджаняна<sup>347</sup>. Кроме того, при рассмотрении «слагаемых» музыкального образа, автор приводит два примера из балета «Спартак» А. Хачатуряна. Весь же *основной* музыкальный материал, так же как и подтверждающие позицию автора или критикуемые им высказывания, целиком взяты из арсеналов русской и западноевропейской музыкальной культуры. Наиболее подробно анализируются в работе прежде всего произведения Ф. Листа (песни «Лорелея» и «Как дух Лауры», «Фауст-симфония»), а также две последние части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Оставив, однако, в стороне «национальный вопрос» и обратившись к самому кацахяновскому анализу, нельзя снова не вспомнить А. Адамяна, а именно, высказанное им еще в 1923 году, совсем в духе вышеприведенной мысли Амброса замечание: «Увы! Наши теоретики марксизма не знают музыки, а теоретики музыки не знают марксизма»<sup>348</sup>. К сожалению, эта мысль (с заменой опального ныне марксизма на философию в целом) до сих пор не потеряла своей актуальности (со своей стороны мы смиренно соглашаемся с касающейся нас второй частью высказывания), вследствие чего сама *подробность* анализа эстетиком музыкального произведения дает повод к, возможно, некорректной, но и не всегда безосновательной подозрительности.

Так, в данном случае можно заметить весьма большое, на наш взгляд, сходство отдельных рассуждений М. Кацахян с текстом выбранной нами почти

---

<sup>347</sup> М.Кацахян..., с. 276.

<sup>348</sup> Цит. по кн.: А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 148. – В этой же плоскости, вероятно, лежат и проблемы, связанные с интерпретацией музыки в работах Г. Апресяна – человека, пришедшего в музыкальную эстетику «сверху» - со стороны философии и общей эстетики (в этой связи нельзя с огромным уважением не отметить, что изначально в науку Г. Апресян, чья юность выпала на нелегкие послереволюционные годы, пришел из сферы журналистики и партийной лекторской работы, многого добившись самообразованием и уже в зрелом возрасте ( в 41 год) закончив экстерном Калининский пединститут – См.: [am.hayazg.info](http://am.hayazg.info) > Ար Է Կ Մ Ն Յ Ր Ս Տ Վ Յ Ն Շ Պ Ց Ր Ի ). - На уязвимость Апресяновских работ с музыковедческой точки зрения указывает в своих воспоминаниях Н. Шахназарова, в свою бытность редактором издательства «Музыка» «взявшая на себя смелость» посоветовать автору отказаться от публикации одной из его книг («не желая его подвергать скептическому отношению со стороны музыковедов-профессионалов»). См.: Н. Шахназарова. Статьи. Воспоминания, с. 189.

наугад книги Б. Левика «Музыкальная литература зарубежных стран»<sup>349</sup>. Во избежание обвинений в голословности процитируем несколько высказываний М. Кацахян и Б. Левика:

*«Шествие на казнь» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза:*

*М. Кацахян: «По музыке эта часть представляет собой мрачный и зловещий марш»<sup>350</sup>.*

*Б. Левик: «По музыке это мрачный и зловещий марш...»<sup>351</sup>.*

*«Лорелея» Ф. Листа:*

*М. Кацахян: «В основе баллады – жанр баркаролы, наиболее соответствующий образу реки, ее тихого и ровного течения»<sup>352</sup>.*

*Б. Левик: «В основе песни – жанр баркаролы, наиболее соответствующий образу реки, тихого и ровного плеска волн»<sup>353</sup>.*

*М. Кацахян: «В вокальной мелодии Лист пользуется различными средствами, сочетая речитатив с песенной мелодией»<sup>354</sup>.*

*Б. Левик: «В вокальной партии использованы различные средства – речитатив во вступлении и песенная мелодия»<sup>355</sup>.*

*М. Кацахян: «Тремоло и хроматические ходы в басовом регистре, ползучие нисходящие аккорды на фоне органного пункта рисуют раскаты волн, поглотивших лодку и рыбака... В репризе вновь повторяется спокойное и плавное течение баркаролы – могучий Рейн по-прежнему медленно и величественно катит свои волны»<sup>356</sup>.*

*Б. Левик: «Тремоло и хроматические ходы в басовом регистре рисуют раскаты волн, поглотивших лодку и рыбака... В репризе возвращается спокойное, плавное движение баркаролы, - могучий Рейн все так же медленно, ровно, величественно катит свои волны»<sup>357</sup>.*

Возможно, параллели с текстами музыковедческих работ могут быть продолжены, но, собственно, не их поиск является нашей целью. Подобные совпадения важны для нас лишь постольку, поскольку в наиболее яркой форме

---

<sup>349</sup> Б.В. Левик. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. 4, М.: Музыка, 1981.

<sup>350</sup> М. Кацахян..., с. 278.

<sup>351</sup> Б. Левик. Музыкальная литература зарубежных стран, с. 62.

<sup>352</sup> М. Кацахян..., с. 256.

<sup>353</sup> Б. Левик..., с. 180.

<sup>354</sup> М. Кацахян..., с. 257.

<sup>355</sup> Б. Левик..., с. 180.

<sup>356</sup> М. Кацахян..., сс. 256-257.

<sup>357</sup> Б. Левик..., сс. 182-183.

выявляют далеко не безобидную тенденцию: не сама музыка становится объектом философского исследования (непревзойденный пример такого – гениальный труд А. Лосева «Музыка как предмет логики»), а, напротив, под уже готовые суждения о музыке подгоняется музыкальный материал. Однако, многого ли может стоить мысль о музыке *вообще* без знания и ощущения музыки *конкретно*? Ведь едва ли кто-либо рискнет заняться философией, скажем, математики или какой-либо другой науки, не будучи компетентным в данной области. «Принадлежащее же народу» *искусство*, к сожалению, допускает эту возможность. Более того: обратим внимание на то, что в вышеприведенных цитатах автор заимствует не какие-то узкоспециальные понятия и чисто музыковедческие обороты, а, казалось бы, простые «человеческие» слова, доступные любому любителю музыки, но, как выясняется, не любому эстету.

Конечно, с одной стороны, в общих рассуждениях о музыке М. Кацахян опирается на непререкаемый авторитет Б. Асафьева, Л. Мазеля и проч., с другой – на высокопрофессиональный (хотя и адаптированный – поскольку речь идет об учебном пособии для музыкальных училищ) анализ музыкальных произведений, выполненный Б. Левиком (возможно, и другими), - так что, в результате, даже выводы, к которым приходит автор, должны быть вполне правильными. Всё это, однако, ни в коей мере не может оправдать, на наш взгляд, самого *метода*, безусловно, порочного по своей сути.

Еще одна важнейшая музыкально-эстетическая проблема, которую следует отметить в том числе и в связи с работами М. Кацахян – *музыкальное восприятие*. Указанная проблема имеет, как известно, множество аспектов рассмотрения – в диапазоне от социологического до психофизиологического<sup>358</sup>. М. Кацахян обращается к ней в работе «Художественное восприятие и современность»<sup>359</sup>, посвященной вопросам специфики художественного восприятия, его психологии и структуры. Помимо исследования музыкального восприятия как одного из видов художественного восприятия, в работе есть и отдельная глава, посвященная конкретно музыкальному искусству<sup>360</sup>. Здесь автор рассматривает проблему *развития* музыкального восприятия (как до этого – восприятия киноискусства и

<sup>358</sup> См., к примеру: Г. Панкевич. Социально-типологические особенности восприятия музыки // «Эстетические очерки», вып.3, М.: Музыка, 1973, сс. 95-122; М. Блинова. Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности // «Вопросы теории и эстетики музыки», вып.8, Л.: Музыка, 1968, сс. 111-127.

<sup>359</sup> Մ. Բազախյան. Հեղարվեստական ընկալումը և արդիականությունը. Ե.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991:

<sup>360</sup> «Երաժշտությունը և զեղարվեստական ընկալումը». Там же, сс. 154-172.

архитектуры) в свете тех изменений, которые приносит с собой научно-технический прогресс.

Специальный интерес к проблеме музыкального восприятия проявляют и армянские *музыковеды*. Так, отметим в этой связи чрезвычайно содержательные статьи *Н. Дерояна*<sup>361</sup>, в которых рассматриваются вопросы восприятия, в одном случае, целостного музыкального произведения, в другом - отдельно взятого музыкального звука.

Примечательно, что, стремясь выявить наиболее общие, универсальные закономерности музыкального восприятия, Н. Дероян абстрагируется здесь как от жанровых, стилевых и прочих характеристик музыки, так и от социальных, психологических, национальных и т.п. характеристик слушателя, оперируя, как правило, предельно обобщенными понятиями – Звук, Музыка, Слушатель (хотя при необходимости обращаясь и к конкретным феноменам музыкального искусства – отметим, в частности, обоснование автором исторической обусловленности появления имитационной полифонии в качестве важнейшего фактора целостности музыкального произведения и его восприятия).

Особый интерес, на наш взгляд, представляет рассмотрение ученым *музыкального звука* как объекта восприятия. Конкретный вопрос, решаемый автором, касается смыслового значения звука: содержателен ли отдельно взятый звук, или же беспредметен и нейтрален? Стремясь преодолеть однобокость крайних позиций по данному вопросу, Н. Дероян рассматривает музыкальный звук в его различных проявлениях – и как физическое явление, и как элементарную частицу целостного музыкального произведения. Отдельно взятый музыкальный звук, пишет автор, «может проявиться в восприятии в двух формах – как обладающий физическими свойствами обособленный объект, и как момент целого, наделенный контекстуальным значением»<sup>362</sup>. Несмотря на то, что физические свойства звука (главным образом – тембр) могут обладать некой «приятностью» или «неприятностью», а кроме того, соотноситься с выражаемым в произведении содержанием, соответствовать или не соответствовать последнему<sup>363</sup>, свое

---

<sup>361</sup> Ն. Դերոյան. Երաժշտական երկի ընկալման մի քանի օրինակ փորձառնականորեն մասին. // «Եսթետիկայի հարցեր» (գիրք 2-րդ), Ե.: Հայաստան, 1972, էջ 172-189; Ն. Դերոյան. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ // «Եսթետիկայի հարցեր» (գիրք 3-րդ), Ե., Հայաստան, 1987, էջ 90-105:

<sup>362</sup> Ն. Դերոյան. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ // Եսթետիկայի հարցեր (գիրք 3), էջ 105:

<sup>363</sup> Подобным несоответствием отличалось бы, по мнению Н. Дерояна, даже безупречное исполнение увертюры к опере «Кармен» ансамблем народных инструментов, точно так же как и исполнение

подлинное эстетическое значение звук получает только *как часть целого*, в таком соотношении между звуками, где «каждый член, теряя первоначальную ценность, приобретает новое качество»<sup>364</sup>, - подчеркивает ученый<sup>365</sup>.

Как отмечает Н. Дероян, проблема художественного восприятия является одной из сложнейших и малоизученных, и разрешение ее связано с изучением особенностей восприятия различных видов искусства. Соответственно, частные выводы, касающиеся конкретного вида искусства, могут иметь немаловажное значение для выявления общих закономерностей восприятия художественного произведения. В этом плане работы ученого представляют, на наш взгляд, несомненный как музыковедческий, так и эстетический интерес. Также совершенно очевидно, что приведенные выше отдельные замечания и наблюдения ни в коей степени не могут подменить полноценного углубленного анализа, которого, вне всякого сомнения, заслуживают как упомянутые статьи Н. Дерояна, как творческое наследие музыковеда в целом.

Однако это уже является темой отдельного исследования.

## ВЫВОДЫ

В соответствии с задачами, поставленными в данном исследовании, нами были выделены две основные проблемные сферы армянской музыкальной эстетики второй половины XIX - XX вв. - проблема национального и проблема музыкального содержания, а также обозначен общий круг вопросов, наряду с упомянутыми в наибольшей степени привлекавших внимание армянских авторов указанного периода (место музыки в системе искусств, функции музыкального искусства,

---

народной песни в оперной вокальной манере. (Интересно, что последний пример использует и Н. Гартман, говоря о «внутреннем разладе», который, по мнению ученого, возникает, если «какую-нибудь простую народную песню» пропеть с «большим художественным мастерством в стиле *Bel Canto*». Н. Гартман. Эстетика, с. 414.).

<sup>364</sup> Ն. Դերոյան. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ/ Եւրօնիկայի հարցեր (գիրք 3), էջ 99:

<sup>365</sup> В вышеприведенных суждениях Н. Дерояна нельзя не заметить очевидной опоры на гегелевские принципы диалектики целого и частей. То же касается и высказываний автора по проблеме целостности музыкального произведения, сопровождаемых, в частности, следующей цитатой из «Науки логики»: «Целое же есть, правда, условие частей, но само оно вместе с тем непосредственно подразумевает, что и оно само имеется лишь постольку, поскольку оно имеет своей предпосылкой части». Гегель. Сочинения, т.5, М.: Гос.соц.-эк. изд-во, 1937, с. 617.

музыкальное восприятие и др.). По итогам их рассмотрения можно сделать следующие выводы.

Безусловно, приоритетной проблемой рассматриваемого периода является проблема национального, что обусловлено важностью практических задач, стоящих перед армянской музыкальной культурой – становлением национальной композиторской школы и, более того, в начале этого пути – необходимостью обоснования самого факта самостоятельности армянской музыки. Этим указанный период отличается как от предшествующих этапов развития армянской музыкальной эстетики, так и от того же периода европейской эстетики.

Второй по значимости проблемной сферой являются вопросы предмета и содержания музыкального произведения. Наибольшие достижения в их разработке лежат в русле марксистской эстетики (А. Адамян, Х. Кушнарев); вместе с тем обращает на себя внимание и интерес армянских авторов к доктрине Э.Ганслика (В. Корганов, Ш. Перперян).

Важно также отметить, что в свете выявленных в исследовании общих для различных эпох тенденций (в частности, неизменно большого внимания к этическому фактору) и связующих исторических звеньев (Е.Тнтесян) есть основания для представления современной армянской музыкальной эстетики как одного из этапов единого процесса развития национальной музыкально-эстетической мысли.

Таковы, в целом, итоги первичной характеристики армянской музыкальной эстетики второй половины XIX – XX вв., что и являлось главной целью нашего исследования.

## **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Авдалян К. Из армянской музыкально-эстетической мысли второй половины XX века // «Классики армянской музыки XX века: Материалы научной конференции», Гюмри, 2006, сс. 12-27
2. Адамян А.А. А.А.Спендиаров и культурная музыка армян, машинопись, Гос.музей литературы и искусства им. Е.Чаренца, фонд А.А.Адамяна, 1, 41 л.
3. Адамян А.А. Вопросы эстетики и теории искусства, М.: Искусство, 1978, 302 с.
4. Адамян А.А. К совещанию о книгах по Спендиарову // «Հայ Էսթետիկական Մտքի Գիտությունները», գ.6, Ե.: Երևանի հրատարակչությունը, 2006, էջ 163-167

5. Адамян А.А. Новые документы о Комитасе /Сообщение // «Известия АН Арм.ССР», 1956 № 9, сс. 101-114
6. Адамян А.А. О национальной музыке // «Заря Востока», 13 мая 1926г. № 1173
7. Адамян А.А. О национальной музыке // «Заря Востока», 17 апреля 1926г. № 1153
8. Адамян А.А. Статьи по эстетике, Е.: Айастан, 1967, 453 с.
9. Апресян Г.З. Музыка как вид искусства // «Вопросы музыкознания», вып.1: 1953-1954: Ежегодник /под общей ред.А.С.Оголевца, М.: Музгиз, 1954, сс. 5-38
10. Апресян Г.З. Эстетическая мысль народов Закавказья, М.: Искусство, 1968, 336 с.
11. Аревшатын А.С. Григорий Нисский и музыкально-эстетическая мысль средневековой Армении // «Opera musicologica», Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории, № 3 [17], 2013, сс. 4-13
12. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века, Л.: Музыка, 1979, 344 с.
13. Блинова М.. Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности // «Вопросы теории и эстетики музыки», вып.8, Л.: Музыка, 1968, сс. 111-127
14. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. Театр, БВЛ, т. 138, М.: Изд-во «Худ.лит-ра», 1968, 840 с.
15. Брутян Ц.Г. К характеристике эстетических взглядов Комитаса // «Известия АН Арм.ССР» (Общественные науки), Е.: 1953, № 10, сс. 51-65
16. Бычков В.В. Эстетика, М.: Гардарики, 2008, 573 с.
17. Веккер Л.М. Психические процессы, т.3, Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1981, 326 с.
18. Волошин М.А. Лики творчества, Л.: Наука, 1988, 848 с.
19. Выготский Л.С. Психология искусства, М.: Педагогика, 1987, 341 с.
20. Ганина М.А. А.К.Глазунов, Л.: Музгиз, 1961, 389 с.
21. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном, М.: Музыкальное издательство П. Юргенсона, 1910, 164 с.
22. Гартман Н. Эстетика, Киев: Ника-центр, 2004, 340 с.
23. Гегель. Сочинения, т.5, М.: Гос.соц.-эк. изд-во, 1937, 715 с.
24. Геодакян Г.Ш. Пути формирования армянской музыкальной классики, автореферат докторской диссертации, Е.: 2007, 46 с.
25. Григор Гапасакалян. Книга о музыке, Перевод с грабара и введение А.Аревшатын. Е.: Изд-во «Гитутюн» НАН РА, 2017, 142 с.
26. Еолян И.Р. Традиционная музыка арабского Востока, М.: Музыка, 1990, 240 с.

27. Ингарден Р. Исследования по эстетике, М.: Изд-во иностранной лит-ры, 1962, 572 с.
28. Калантар А.А. Проблема прекрасного, Е.: Сов.грох, 1981, 308 с.
29. Кандинский В.В. О духовном в искусстве, М.: Архимед, 1992, 108 с.
30. Кацахян М.Г. К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке // «Некоторые вопросы специфики искусства», Е.: Изд-во АН АрмССР, 1970, сс. 191-294
31. Корганов В.Д. Статьи, воспоминания, путевые заметки, библиография, Е.: 1968, 573 с.
32. Корганов В.Д. Чайковский на Кавказе, Е.: Армгиз, 1940, 120 с.
33. Кремлев Ю.А. Очерки по эстетике музыки, М.: Сов. композитор, 1972, 272 с.
34. Крол А. Фотографический Восток, [http://polit.ru/article/2014/09/08/ps\\_fotomemory\\_pitri/](http://polit.ru/article/2014/09/08/ps_fotomemory_pitri/)
35. Кроче Б. Антология сочинений по философии, СПб.: Пневма, 1999, 480 с.
36. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, Часть I, М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920, 171 с.
37. Кушнарев. Х.С. О полифонии (Сб.статей), М.: Музыка, 1971, 136 с.
38. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. IV, М.: Музыка, 1981, 493 с.
39. Лекции по истории эстетики /под ред. М.С.Кагана, книга 1, Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1973, 208 с.
40. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года, в 2-х т., т.2. (XVIII век), М.: Музыка, 1982, 622 с.
41. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики, М.: Изд-во автора, 1927, 264 с.
42. Маркус С.А. История музыкальной эстетики, т. 1, М.: Гос.муз.изд-во, 1959, 314 с.
43. Мирумян К. Идеино-теоретические истоки эстетики Ованеса Саркавага (Очерк античной теории мимезиса) // «Ежегодник Арм. отд. филос. об-ва СССР», Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1986, сс. 28-55
44. Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 2: Антология /Составители: Михайлов А.В., Шестаков В.П., М.: Музыка, 1983, 432 с.
45. Музыкальная эстетика стран Востока /общ.ред. В.П.Шестакова, М.: Музыка, 1967, 416с.
46. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл.ред. Г.В.Келдыш, М.: Советская энциклопедия, 1990, 672 с.

47. Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке, Л.: Музыка, 1985, 112 с.
48. Панкевич Г. Социально-типологические особенности восприятия музыки // «Эстетические очерки», вып.3, М.: Музыка, 1973, сс. 95-122
49. Плеханов Г.В. Об искусстве, Избр.филос. соч., т.5, М.: Соцэкгиз, 1958, 904 с.
50. Плеханов Г.В. Основные вопросы марксизма, М.: Московский рабочий, 1922, 185 с.
51. Рухкян М.А. Армянская симфония, Е.: Изд-во АН АрмССР, 1980, 138 с.
52. Рухкян М.А. Асафьев и музыка Востока // «Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура, Материалы всесоюзной научно-теоретической конференции», М.: Сов. композитор, 1986, сс. 92-97
53. Саид Э.В. Ориентализм: западные концепции Востока, СПб.: Русский миръ, 2006, 640 с.
54. Саркисян В.В. Вопросы полифонии в теоретическом наследии А.Адамяна // «Հայ էսթետիկական մտքի փոփոխությունները», գիրք 5, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ Գիտությունները, 2004, էջ 71-84
55. Саркисян В.В. Музыкально-эстетические воззрения А.Адамяна // «Музыка в социалистическом обществе», вып. 3, Л.: Музыка, 1977, сс. 241-250
56. Саркисян С.К.. Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А.Адамяна // «Музыка в социалистическом обществе», вып.2, Л.: Музыка, 1975, сс. 183-196
57. Саркисян С.К. Новаторские разработки в области теории и эстетики музыки. Аршак Адамян, Христофор Кушнарев // «Петербургские страницы русской музыкальной культуры». Статьи и материалы /Ред.-сост. Л.Г. Данько, Т.В. Брославская, СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2001. сс. 108-114
58. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гёте, Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1983, 183 с.
59. Слонимский Ю. Советский балет, М.-Л., Искусство, 1950, 368 с.
60. Советский энциклопедический словарь / ред.Прохоров А.М, М.: Советская энциклопедия, 1982, 1600 с.
61. Соколов А.С. Музыкальная композиция XXв.: Диалектика творчества, М.: Музыка, 1992, 227 с.
62. Сохор А. Музыка как вид искусства, М.: Музгиз, 1961, 134 с.
63. Спендиаров о музыке, Е.: Изд-во ЦК КП Армении, 1971, 116 с.

64. Степанян Ж.С. О специфике предмета видов искусства // «Некоторые вопросы специфики искусства», Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1970, сс. 95-188
65. Тагмизян Н.К. Давид Непобедимый и армянская музыка // «Советская музыка», 1968№8, сс. 126-132
66. Тагмизян Н.К. Музыка в древней и средневековой Армении, Е.: Совет. грох, 1982, 64 с.
67. Тагмизян Н.К. Опыт толкования суждений о музыке Ованеса Ерзнкаци, дипломная работа (рук. канд.искусствоведения М.Г. Арутюнян), Е.: 1956, 76 (79)с.
68. Тагмизян Н.К. Теория музыки в древней Армении, Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1977, 320 с.
69. Тертерян А.Р. К вопросу о музыкальном творчестве // «Армянское советское искусство на современном этапе», Е.: Изд-во АН Арм.ССР, 1987, сс. 116-124
70. Тертерян Р.А. Авет Тертерян: беседы, исследования, высказывания, Е.: Хорурд.грох, 1989, 244 с.
71. Тигранов Г.Г. А.А.Спендиаров, М.: Музгиз, 1959, 330 с.
72. Тигранов Г.Г. Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс, Л.: Музыка, 1984, 240 с.
73. Фарбштейн А.А. Аршак Адамян, Е.: Советакан грох, 1989, 232 с.
74. Фарбштейн А.А. О путях становления советской музыкальной эстетики (20-40-е годы) // «Музыка в социалистическом обществе», вып. 2, Л.: Музыка, 1975, сс. 158-182
75. Фарбштейн А.А. Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики, Л.: Музыка, 1973, 144 с.
76. Хачатурян А.И. За творческую дружбу и музыкальный прогресс // «Советская музыка», 1960 №2 сс. 53-55
77. Хачатурян А.И. Как я понимаю народность в музыке // «Советская музыка», 1952 №5, сс. 39-43
78. Хачатурян А.И. Письма, Е.: Совет грох, 1983, 204 с.
79. Хачикян Я.И. Шаган Перперян о проблеме «Музыка и жизнь» // «Հայ Էսթետիկական մտքի փառաբանությունը», գ.7, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2008, Էջ 37-47
80. Чеботарян Г.М. Х.С.Кушнарев, Л.: Сов. композитор, 1990, 88 с.
81. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики, М.: Музыка, 1989, 223 с.

82. Чередниченко Т.В. Эстетика музыкальная // «Музыкальный энциклопедический словарь», М.: Советская энциклопедия, 1990, сс. 657-658
83. Шавердян А.И. Комитас, М.: Советский композитор, 1989, 317 с.
84. Шавердян А.И., Комитас и армянская музыкальная культура, Е.: Айпетрат, 1956, 344 с.
85. Шавердян А.И. Очерки по истории армянской музыки XIX – XX веков, М.: Гос. муз.изд-во, 1959, 448 с.
86. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н.Г. Избранные статьи. Воспоминания, М.: ГИИ, 2013, 372 с.
87. Шахназарова Н.Г. Интонационный «словарь» и проблема народности, М.: Музыка, 1966, 74 с.
88. Шахназарова Н.Г. Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс // «Советская музыка», 1982, № 1-2, с. 6-17
89. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада, М.: Сов. композитор, 1983, 152 с.
90. Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество, М.: Композитор, 1992, 187 с.
91. Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество (Об эволюции национального в армянской музыке) // «Музыкальная культура Армянской ССР», М.: Музыка, 1985, сс. 3-34
92. Шахназарова Н.Г. О национальном в музыке, М.: Музгиз, 1963, 92 с.
93. Шахназарова Н.Г. О национальном своеобразии музыки // «Советская музыка», 1960 №6, сс. 23-30
94. Шахназарова Н.Г. Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе, М.: Музыка, 1987, 92 с.
95. Шахназарова Н.Г. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Очерки, М.: URSS, 2007, 219 с.
96. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека //Ф. Шиллер. Собрание сочинений, том VI, Статьи по эстетике, М.: Гос. изд-во худ.лит-ры, 1957, 791 с.
97. Шпенглер О. Закат Европы, т.1, Москва-Петроград: Издательство Л.Д.Френкель, 1923, 467с.
98. Янов-Яновская Н. О национальном стиле современной узбекской симфонической музыки // «Советская музыка на современном этапе», М.: Сов. композитор, 1981, сс. 165-203

99. Ադամյան Ա. Ազգային երաժշտության առթիվ // «Մարտակոչ», 1 հոկտեմբերի, 1926, № 225
100. Աթայան Ռ. Տնտեսյան եղիա // «Հայկական Սովետական Հանրագիտարան», հ. 12, Ե.: 1986, Էջ 38
101. Աղայան Մ. Երաժշտական ինդիքների լուծման առաջ (Ա.Ադամյանի և Դ.Դեմիրճյանի հոդվածների առթիվ) // «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 10 օգոստոսի, № 183
102. Արևշատյան Ա. Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, 130 Էջ
103. Արևշատյան Ա. Անիի երաժշտական մշակույթը, Ե.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014, 204 Էջ
104. Արևշատյան Ա. Հայ միջնադարյան «Ձայնից» մեկնություններ, Ե.: Կոմիտաս, 2003, 190 Էջ
105. Բրուտյան Յ. Սփյունքահայ երաժշտական մշակույթը, Ե.: Սովետական գրող, 1982, 350 Էջ
106. Գալստյան Ն. Նիկողոս Թահմիզյան (Ստեղծագործական դիմանկարի փորձ), դիպլոմային աշխատանք (ղեկ. պրոֆ. Մ.Հարությունյան), Ե.: 1992, 46 (48) Էջ
107. Դեմիրճյան Դ. Ա.Ադամյանի «Ազգային երաժշտությունը» հոդվածի առթիվ (դիսկուսիոն կարգով) // «Խորհրդային Հայաստան», 29 հունիսի, №151
108. Դերոյան Ն. Երաժշտական երկի ընկալման մի քանի օրինակ ավիությունների մասին // «Էսթետիկայի հարցեր», Ե.: Հայաստան, 1972, Էջ 172-189
109. Դերոյան Ն. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ // «Էսթետիկայի հարցեր», Ե.: Հայաստան, 1987, Էջ 90-105
110. Թահմիզյան Ն. Հին Հայաստանի երաժշտական գեղագիտությունը // «Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու», №3 (արվեստագիտություն), Ե.: 1977
111. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դարերում, Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985, 344 Էջ
112. Թահմիզյան Ն. Դավիթ Անհաղթը և հայ երաժշտական մշակույթը // «Դավիթ Անհաղթ», Ե.: Երևանի համալսարանի հրատ., 1980, Էջ 91-122

113. Թահմիզյան Ն. Էջեր հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությանը ունից // «ՀՍՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր (հասարակական գիտություններ)», 1961, №2, էջ 49-60
114. Թահմիզյան Ն. Էջեր միջնադարի հայկական երաժշտական գեղագիտությանը ունից // «Էջմիածին» Պաշտոնական ամսագիր Հայրապետական Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, Ի (ԺԱ), 1963, էջ 47-57
115. Թահմիզյան Ն. Խաչատուր Էրզրու մեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան // Լրաբեր Հասարակական Գիտություններ», №11, , 1966, էջ 66-74
116. Թահմիզյան Ն. Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, 249 էջ
117. Թահմիզյան Ն. Ուշ միջնադարյան երաժշտագիտական բանաբաղված մի հոդված // «Լրաբեր Հասարակական գիտություններ», №3, 1968, էջ 59-69
118. Թահմիզյան Ն. Սայաթ-Նովան և նոր շրջանի հայկական երաժշտական գեղագիտական մտքի սկզբնավորումը // «Պատմաբանասիրական հանդես», Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988 №1, էջ 80-92
119. Թոռջյան Խ. Ռոմանոս Մելիքյան, Ե.: Հայ պետիրատ, 1960, 192 էջ
120. Խաչիկյան Յա. XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների գեղագիտական հայացքները // «Հայ էսթետիկական մտքի պատմություններ», Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 114-143
121. Խաչիկյան Յա. Էսթետիկական մտքի պատմության առարկայի և աղբյուրների մասին (հարցադրման կարգով) // «ՍՍՀՄ Փիլիսոփայական ընկերության հայկական բաժանմունք: Տարեգիրք 1986. Հայ էսթետիկական մտքի պատմություններ», Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1986 էջ 5-18
122. Խաչիկյան Յա. Կոմիտասի գեղագիտական հայացքները // «Պատմաբանասիրական հանդես», Ե.: 1964, 1, էջ 41-56
123. Խաչիկյան Յա., Սարգսյան Վ. Արշակ Ադամյան // «Էսթետիկայի հարցեր» (գիրք 2-րդ), Ե.: Հայաստան, 1987, էջ 155-167
124. Կոմիտաս. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Ե.: Պետհրատ., 1941, 198 էջ
125. Հայ -ռուսական բառարան, Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985, 724 էջ

126. Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա. Հայ երաժշտության պատմություն (Հնագույն շրջանից մինչև մեր օրերը), Ե.: Նոր դպրոց, 1996, 367 էջ
127. Հարությունյան Մ. Օրիենտալիզմը երաժշտության մեջ // «Հայ կական Սովետական Հանրագիտարան», հ. 12, էջ 597
128. Հովսեփյան Վ. Գեղագիտական ուսմունքների պատմություն, Ե.: Երևանի համալսարանի հրատ., 1979, 240 էջ
129. Մուրադյան Մ. Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1956, 288 էջ
130. Նավոյան Մ. Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայ երգակարգն ըստ Կոմիտասի. էջմիածին. Պաշտոնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսության Մայր Աթոռոյ Սրբոյ էջմիածնի, ՀԴ (Ե): 2017, էջ 90-120
131. Շահվերդյան Ա. Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Ե.: Հայ պետհրատ, 1959, 630 էջ
132. Չոպանյան Ա. Երկեր, Ե.: Սովետական գրող, 1988, 872 էջ
133. Ջահուկյան Գ. Դավթի Քերականական աշխատության նորահայտ ամբողջական ձեռագիր տեքստը // «Բանբեր Մատենադարանի», 1956, №3, էջ 241-264
134. Տիգրանյան Ն. Հոդվածներ, հուշեր, նամակներ, Ե.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, 197 էջ
135. Տնտեսյան Ե., Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց սեկեղեցվո, 2-րդ տպագր., Ստամբուլ, 1933 թ.
136. Քացափյան Մ. Գեղարվեստական ընկալումը և արդիականությունը, Ե.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991, 179 էջ