

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԱՎԻՍԱԲԱԼՅԱՆ ՄԱՐԻՆԵ ՄԵԼԻՔԻ

**ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ
(XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍ – XX ԴԱՐ)**

ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ – 2019

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ՄԱՎԻՍԱԿԱԼՅԱՆ ՄԱՐԻՆԵ ՄԵԼԻԿՈՎՆԱ

**ПУТИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX – XX ВВ.)**

ԱՎՏՈՐԵՓԵՐԱՏ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”

ԵՐԵՎԱՆ – 2019

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:
Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ԱՍՍՏԻՅԱՆ Աննա Գրիգորի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ Աննա Սենի

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

ՍԱՀԱԿՅԱՆ Լուսինե Զավենի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Իս.Արվեստի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2019թ. հունիսի 27-ին, ժամը՝ 14.00-ին, ՀՀ
ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈԿ-ի 016 Արվեստագիտության
մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ Երևան, 0019, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2019թ. մայիսի 6-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

Ասատրյան Ա.Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор

АСАТРЯН Анна Григорьевна

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения, профессор

АРЕВШАТЯН Анна Сеновна

кандидат искусствоведения, доцент

СААКЯН Лусине Завеновна

Ведущая организация – Армянский государственный университет имени
Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 27-го июня 2019г. в 14.00 часов на заседании
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте
искусств НАН РА (адрес: Ереван, 0019, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 6-го мая 2019г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А.Г.

ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы. Вторая половина XIX – XX вв. – один из важнейших этапов истории армянской музыкальной культуры – период формирования и стремительного развития национальной композиторской школы, увенчанного значительными 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 необходимостью¹.

Цель и задачи исследования. Целью 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.

Существенное внимание уделяется в работе контекстному рассмотрению армянской музыкальной эстетики 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 кор-

¹ Единственное известное нам исследование подобного рода – статья выдающегося армянского философа и эстетика Я. Хачикуна «Эстетические взгляды армянских композиторов конца XIX и начала XX века» – охватывает более узкий временной отрезок и посвящена эстетическим воззрениям одних лишь композиторов (См.: Յս. Խաչիկյան. XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների գեղագիտական հայացքները // «Հայ էթնոկլական մտքի պատմությունից», Ե., 1974, էջ 114-143).

реляции 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, музыкальная эстетика также существует как в «чистом», эксплицитном виде, так и (причем преимущественно) в неявном, 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 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.

Научная новизна исследования. 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.

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.

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

Апробация работы. Диссертация прошла апробацию и рекомендована к защите в отделе музыки Института искусств НАН РА.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав и выводов. В конце приводится список использованной литературы.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность и научная новизна исследования, определяются его цели и задачи, методологическая основа и практическая ценность.

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 музыка².

Расцвет музыкального искусства, естественно, не мог не

² См.: Г. Геодакян. Пути формирования армянской музыкальной классики, Е., 2006, с. 36-37.

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.

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 – XX вв., 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.

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, чем обусловлен 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, автора ряда работ музыкально-эстетического содержания, исследователя, в равной степени владеющего как философско-эстетической, так и музыковедческой составляющей музыкальной эстетики).

Небезынтересно в этом плане сравнение подходов к музыкальной эстетике двух современников более раннего периода – Комитаса и В. Корганова. Если В. Корганов уделяет *специальное* внимание вопросам музыкальной эстетики, выступая при этом в роли скорее европейского, чем армянского эстетика (с некоторыми оговорками – как «гангликианец на российско-армянской почве»), то для Комитаса, напротив, музыкально-эстетический проблем «в себе и для себя» не существует. Будучи прекрасно информированным в данной области, 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 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. 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), при неизменной вовлеченности в широкий культурологический контекст. Уступая, т.о., В. Корганову в степени работанности собственно музыкально-эстетических проблем, Комитас, вместе с тем, делает не менее важный вклад в формирование армянской музыкальной эстетики – прежде всего ввиду значительности потенции 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 в работе уделяется особое внимание³.

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, что породило определенные «застойные» тенденции и практику схоластического оперирования 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 рядом блестящих исследований, в том числе – трудов 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 – один из основателей марксистско-ленинской эстетики.

³ 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 тагмизяновская традиция музыкальной медиевистики. Эстетическая проблематика является неотъемлемой составляющей целого ряда исследований А. Аревшатян, что, несомненно, способствует расширению наших представлений о круге вопросов, интересующих мыслителей прошлого, подходах к их разрешению, межкультурных связях и взаимовлияниях и т.п.

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»⁴, в армянской музыкальной эстетике, при всей весомости занимаемого в ней данной проблемной областью места, ключевой становится проблема *национального*.

Подобный статус проблемы национального в 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»⁵, то в армянской – становление национальной композиторской школы.

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 (содержащихся, в первую очередь, в его высказываниях о восточной музыке), 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 А. Фарбштейн, о «подлинно национальном качестве, проявляющемся в самом *мышлении художника*» (курсив наш – М.М.)⁶. 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 национального.

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, индиви-

⁴ Т. Чередниченко. Тенденции современной западной музыкальной эстетики, М., 1989, с. 10.

⁵ Там же.

⁶ А. Фарбштейн. Аршак Адамян, Е., 1989, 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.

дуализированного претворения национального. Как наиболее «живое» и непосредственное обобщение данного опыта, значительный интерес представляют высказывания самих композиторов.

Одной из интереснейших страниц культурной жизни Армении явилась дискуссия о национальной музыке, развернувшаяся в 1926 году между А. Адамяном, Д. Демирчяном и М. Агаяном. 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. Крайние позиции, занимаемые идейными антагонистами – А. Адамяном и М. Агаяном, можно обобщенно представить как призыв первого «вооружиться западным оружием» и призыв второго – «вооружиться восточным оружием». Наиболее взвешенный подход демонстрирует третий участник дискуссии – Д. Демирчян, призывающий «двигаться вперед двумя флангами».

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. В том же ключе высказывается и А. Адамян, различающий общевосточное и армянское как *родовое и видовое*.

Вместе с тем, в целом ряде высказываний подчеркивается и не могущая не 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, трудом «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, 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» и др.

Армянские исследователи уделяют значительное внимание и одному из наиболее примечательных видов взаимодействия Востока и Запада – ориентализму. Так, М. Арутюнян принадлежит статья об ориентализме в Армянской Советской энциклопедии; о важной роли ориентализма, в частности, русского, в формировании армянской классической музыки пишет М. Рухкян, 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 свою точку зрения излагает А. Адамян. Проблема ориентализма рассматривается им, в частности, в статье «А.А. Спендиаров и культурная музыка армян». Опираясь на марксистское учение об экономике как базисе общества и общественном сознании как его надстройке, А. Адамян характеризует ориентализм как идеологический продукт европейской экономики, призванный «организовать и поддерживать волю к порабощению Востока» и воскрешающий этой целью в сознании европейской аудитории его заманчиво-прекрасные образы; заимствуя на Востоке материал, художник-европеец подчиняет его логике европейской культуры, превращая его в отвлеченные, ни с какой реальной природой не связанные краски. «Наивная фантастика», «маскарад», «экзотическое блюдо, вкусное и пряное в меру европейского желудка» - вот лишь некоторые из характеристик, используемых ученым в отношении ориентализма. Жесткость и идеологизированность подхода А. Адамяна, тем не менее, не заслоняют конкретной практической цели автора – доказать неправомочность использования определения «ориенталист» в отношении А. Спендиарова⁷.

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)⁸, что музыка воплощает в себе «подлинную философию, подлинный дух родившего ее народа, ибо музыка – это чистое зеркало народа...» (Комитас)⁹. 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?»¹⁰

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»¹¹. «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)¹², 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)¹³ или, выражаясь словами А. Адамяна, «статистикой фольклорных интонаций» – осознание этого

⁷ «Я не знаю ошибки более грубой и оценки более обидной, чем отнесение Спендиарова к ориенталистам». А. Адамян. А.А. Спендиаров и культурная музыка армян, Машинопись. - ГМЛИ им. Чаренца, Фонд А. Адамяна, л. 5.

⁸ А. Хачатурян. Письма, Е., 1983, с. 106.

⁹ А. Шавердян. Комитас, М., 1989, с. 305.

¹⁰ Цит. по кн.: Խ. Թորոյան. Գովառնու Միլիոնի, Ե., 1960, էջ 167.

¹¹ А. Хачатурян. За творческую дружбу и музыкальный прогресс, «Советская музыка», 1960 №2, с. 53.

¹² Н. Шахназарова. О национальном в музыке, М., 1963, с. 82.

¹³ Р. Тертерян. А. Тертерян, Е., 1989, с. 185.

объединяет не одно поколение армянских музыкальных деятелей.

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, метро-ритм, 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. 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. Так, в статье Комитаса «Армянин имеет свою собственную музыку» (1913 г.), в частности, отмечается, что всякая национальная музыка «родится и развивается из звучания национальной речи и свойственных ей звуковысотных изменений... Армянская речь имеет свою особенную звучность, порождающую соответствующую ей музыку»¹⁴. 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, Кастаньский и другие) и явившимися предпосылкой созданного Б.В.Асафьевым учения об интонации – как основе мелодии и музыкальной формы»¹⁵. //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.)¹⁶. 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». Высшей же, несомненно, стадией в осмыслении этого соотношения является несравненное адамяновское: «Фольклор как цитата вовсе не обязателен, хотя и

¹⁴ Цит. по кн.: А.Шавердян. Комитас, с. 307.

¹⁵ Там же, с. 104.

¹⁶ Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года, т.2, М., 1982, с. 203.

может быть налицо. То, что для развития национальной культуры обязательно, это творчество в национальном мышлении»¹⁷.

Радикальную точку зрения на проблему цитирования фольклора высказывает А. Тертерян, подвергающий сомнению ценность цитирования как явления.

Одним из аспектов данной проблемы является вопрос о роли личности в фольклорном творчестве, в постановке которого обращает на себя внимание тенденция к безусловному подчеркиванию этой роли. Амплитуда указанной тенденции простирается от требования более четкой дифференциации понятий безличности и внеличности у Н. Шахназаровой до заостренно-полемической 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... 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»¹⁸, – 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»¹⁹. 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 национальной стили, о чем более определенно говорится в работе «О национальном в музыке» Н. Шахназаровой // Отметим, что исследование проблемы национального стиля именно в этом аспекте проводится здесь – впервые в отечественном музыковедении – на материале армянской музыки. Работа примечательна и уникальна для советской эстетики 60-х годов попыткой восприять экспансии в сферу музыковедения приснопамятной формулы «национальный по форме, социалистический по содержанию»//.

Как правило, в единстве с проблемой национального рассматривается и проблема народности музыки, одним из аспектов которой является вышеупомянутое отношение «фольклор – композитор». К данной проблеме обращаются, в частности, Н. Шахназарова, А. Хачатурян, Г. Тигранов и др. Отметим своеобразную концепцию А. Адамяна, определяющего народность как «отражение действительности под углом зрения исторически развивающегося народа...». Наконец, нельзя не вспомнить в этой связи и ставшие хрестоматийными слова Комитаса: «Величайший учитель – народ. Идите и учитесь у него!» Вообще же, четкое разграничение этих достаточно близких

¹⁷ Цит. по кн.: А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 193.

¹⁸ Р. Тертерян. А. Тертерян, сс. 185-186.

¹⁹ Там же.

проблемных сфер представляется весьма сложной задачей, что, на наш взгляд, обусловлено целым рядом факторов: многообразием источников теории народности, неоднозначностью самого понятия «народ» и т. п.

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.

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.

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

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» глубоко закономерными, поэтому, выглядят взаимные «вторжения» в указанные области. – Интересен приводимый А. Адамяном 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»²⁰. 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»²¹.

Свою задачу А. Адамян решает не менее успешно, чем Комитас. 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, ученый, несомненно, блестяще отстоял и свое собственное «национальное лицо».

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 Ар-

²⁰ А. Адамян. Вопросы эстетики и теории искусства, М., 1978, с. 262.

²¹ Там же, с. 261.

мении. Вместе с тем, нельзя не заметить, что применительно к собственно эстетике «национальное лицо» в большей части работ А. Адамяна едва ли не ограничивается армянской фамилией автора, ибо если те же грамматики толковали по переработанным ими «греческим правилам» грамматику армянскую, то А. Адамян строит свою эстетическую концепцию почти исключительно на основе западноевропейского и русского искусства.

С другой стороны, нельзя не учитывать факта интегрированности Восточной Армении в Российскую империю (впоследствии – СССР), в рамках которой, безусловно, происходил ряд общезначимых для населяющих ее народов процессов. «Своей» действительностью 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 – крупным вкладом в советскую эстетическую науку; 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 – музыковед-медиевиста *Н. Тагмизяна*. Являясь одним из первых исследователей истории армянской музыкально-эстетической мысли, Н. Тагмизян выполняет важнейшую задачу не только исторического 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, 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.

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 проблем ее генезиса, периодизации (вплоть до XVIII в.), выявляет основную проблематику, наконец, анализирует музыкально-эстетические воззрения ряда армянских мыслителей.

История армянской музыкальной эстетики предстает здесь как неотъемлемая 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, а также с другими культурами. В своей многогранной деятельности вообще и в музыкально-эстетической в частности, Н. Тагмизян, несомненно, является идейным последователем своих выдающихся предшественников – Комитаса, А. Адамяна, Х. Кушнарева и др. Так, например, более чем очевидна непосредственная преемственность с

адамяновскими традициями 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.

Исследования Н. Тагмизяна открывают широкие возможности для выявления определенных закономерностей в многовековом процессе развития отечественной музыкально-эстетической мысли, неких объединяющих эпохи инвариантов, способствуя этим достижению преемственности национальных традиций. 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» и т.п. Существенно, однако, не столько их количество, сколько 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 (подразделяемого на «доброе», «злое» и «среднее»). Фундаментом рассуждений армянских авторов о заключенном в музыке потенциале вреда или пользы, приносимой обществу, является мысль о «великой силе ее воздействия», со времен Давида Анахта также прочно вошедшая в традицию армянской музыкальной эстетики. Сила музыки, по мнению армянских мыслителей, может быть использована в различных целях, как, например, лечебных, но прежде всего – как средство воспитания. Суждения о музыке армянских авторов в этой своей части выступают в качестве своеобразного развития античной *теории этоса*.

Повышенный интерес к воспитательной функции музыкального искусства сохраняется и в новой армянской музыкальной эстетике, в частности, у Комитаса и Х. Кара-Мурзы. 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*, то есть рассматривается более комплексное понятие, безусловно, включающее в себя и этический момент.

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 *Е. Тнтесяна*. Исследователями научного наследия Е. Тнтесяна справедливо отмечается «подытоживающая» роль последнего как завершителя «докомитасовской» эпохи в армянском музыкознании. 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, имея в виду разработку проблем национального, вкуса (опять же в характерных сочетаниях – «национальный вкус», «вкус прекрасной музыки»), эстетического воспитания и т.д.

В армянской эстетике нового времени сохраняется и традиционный со времен Давида Анахта интерес к проблеме *классификации искусства*. Значительный интерес в этом плане представляют рассуждения *С. Паласяна*. В системе искусств, выстраиваемой ученым, музыка 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

Вторая глава посвящена рассмотрению подходов армянских авторов к кардинальной проблеме музыкального содержания. В общей панораме взглядов на данную проблему 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 – от Е. Тнтесяна до Н. Шахназаровой. Формой выражения внутреннего – душевного – чувства, картиной души называет музыку *Комитас*. Музыкальное искусство, по Комитасу, есть форма движения, которая соответствует движению внутреннего мира, т.е. чувствам и переживаниям. 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»²². 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»²³. Выход Комитаса за рамки «эстетики чувства» потенциально заложен уже в самом факте доминирования, первичности используемых им понятий «внутренняя, душевная жизнь», «душевный мир», «внутренний мир» 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

²² Յժ. Խաչիկյան, XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի հայ կոմպոզիտորների էթետիկական հայացքները, էջ 127.

²³ Из беседы Комитаса с корреспондентом газеты «Азатамарт». – Цит. По кн.: А. Шавердян, Комитас, с. 305.

полимодального образования, включающего и волю, и чувство, и интеллект (так называемую «психологическую триаду»)»²⁴.

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, А. Адамян подчеркивает, что в «специфических формах музыкального языка – ритме, тембре, темпе, агогике – отражаются не только эмоциональный мир, но и волевые, и мыслительные процессы»²⁵. 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»²⁶. Отражаемый в искусстве «живой круг человеческих отношений» входит в музыку через обобщенные, этически значимые эмоции и состояния, мыслительные и волевые процессы, выраженные интонационно, посредством музыкального языка.

Доклад Х. Кушнарева «К вопросу о соотношении содержания, формы и композиции в музыкальном произведении», также расширяющий рамки узко-эмотивистской трактовки музыкального содержания, выделяется в армянской музыкальной эстетике как одно из немногих специальных исследований, посвященных данной проблеме. Отмечая, что «основным, первичным и непосредственным объектом» в музыкальном искусстве служат психические состояния и процессы»²⁷ (эмоциональные, волевые и мыслительные), Х. Кушнарев 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, существенного ряда с внешним композиционным»²⁸. 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»²⁹ и следует иметь в виду, говоря о соотношении содержания и формы. Чрезвычайно важной 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, 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». Позиция Х. Кушнарева в данном вопросе является важным противовесом тенденциям к разрыву,

²⁴ Л. Веккер. Психические процессы, т. 3, Л., 1981, с. 307.

²⁵ А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 155.

²⁶ Там же, сс. 172-173.

²⁷ Х. Кушнарев. О полифонии, М., 1971, с. 97.

²⁸ Там же, с. 102.

²⁹ Там же, с. 96.

противопоставлению содержания и формы в музыке, не 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)»³⁰.

При некоторой гиперболизации роли психики при объяснении сущности музыкального искусства примечателен сам факт признания Х. Кушнаревым 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»³¹. Наиболее характерно, по мнению автора, мыслительные процессы воспроизводятся в инвенционной полифонии, особенно в фугах.

Важным аспектом изучения теоретического наследия армянских авторов советского периода является рассмотрение его в контексте советской и, в целом, марксистско-ленинской музыкальной эстетики. Рассмотренные под этим углом зрения, обретают историческую конкретность мысли А. Адамяна об интонации, выступая как одно из ответвлений общего направления советского музыкознания. Значительным вкладом в развитие марксистско-ленинской музыкальной эстетики явилась и адамяновская концепция музыкального содержания как результата сложного двойного отражения (т.н «двойного мимезиса»). Учитывая неотрывность музыкально-эстетических разработок А. Адамяна от общеэстетических концепций ученого, нельзя не упомянуть о разработке ученым – «одним из первых в советской эстетике» – вопросов специфики искусства, на что указывает С. Саркисян³²; о развитии им – опять же «одним из первых в советской науке (наряду и независимо от Бахтина и Выготского)» «оригинальных мыслей в области теории формы»³³; о приоритете А. Адамяна в философском анализе категории «художественный материал»³⁴; интересных идеях в области теории художественной индивидуальности и многих других.

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 острою 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 оче-

³⁰ Н. Очеретовская. Содержание и форма в музыке, Л., 1985, с. 9.

³¹ Там же.

³² С. Саркисян. Вопросы художественной формы в теоретическом наследии А. Адамяна // «Музыка в социалистическом обществе». вып. 2, Л., 1975, с. 184.

³³ А. Фарбштейн. Аршак Адамян, с. 129.

³⁴ Н. Очеретовская. Содержание и форма в музыке, с. 57.

редь, не являются хорошими музыкантами, а иногда даже в глубине души недолюбливают музыку»³⁵.

Весьма показательна в этом отношении статья *Г. Апресяна* «Музыка как вид искусства», представляющая 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», догматизм, схематизация и т.п. Многие небесспорные моменты данной статьи, вместе с тем, имеют объективную основу как в виде трудностей, обусловленных синтетическим характером музыкальной эстетики, так и в виде известной сложности самого предмета исследования, нося в этом плане универсальный, вневременной характер.

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*.

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. Между тем, в автобиографии *В. Корганов* отмечает: «Был последователем *Э. Ханслика* и проповедовал его теорию в статьях, публичных лекциях, в классе муз.училища...». Особый интерес представляет статья, посвященная книге *А. Рубинштейна* «Музыка и ее представители». Подобно тому как гансликовский трактат явился своеобразной реакцией на «крики» «запевал музыки будущего» и листовские программные симфонии, «которые решительнее, чем это делалось дотеле, упраздняли самостоятельное значение музыки и предлагали ее слушателю как средство, вызывавшее образы»³⁶, статья *В. Корганова* явилась реакцией на аналогичные тенденции в российской музыкальной культуре, в частности, рубинштейновский программный симфонизм.

Одним из отправных моментов гансликовской эстетики, как известно, является требование дифференциации часто смешиваемых 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, но не обладает музыка. То есть, *Гансликом* совершенно справедливо отрицается наличие в музыке «содержания», понимаемого именно как сюжет. К аналогичному выводу приходит и *В. Корганов*, отмечающий, что «в музыке есть лишь известные средства (от *dur* и *moll* до могущественного септаккорда) для выражения настроения, 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». «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

³⁵ Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 2, М., 1983, с. 357.

³⁶ *Э. Ганслик*. О музыкально-прекрасном, М., 1910, с. 38.

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.»³⁷. Важно отметить, что усилия В. Корганова по популяризации гансликовской эстетики представляют известную ценность не только для армянской культуры, но и в *общероссийском* контексте, опередив выход в свет ларошевского перевода трактата «О музыкально-прекрасном».

Примечательно, что В. Корганов был не единственным армянским мыслителем, испытавшим на себе влияние идей Э. Ганслика. Еще одним адептом теории австрийского эстетика явился западноармянский философ и музыковед *Ш. Перперян*. Следует отметить, что данный факт стал достоянием широкой научной общественности Армении во многом благодаря *Я. Хачикяну*, представившему критический анализ малоизвестной у нас статьи Ш. Перперяна «Музыка и жизнь»³⁸. Как и австрийский эстетик, Ш. Перперян склоняется к представлению о музыке как «о чисто духовной деятельности, абсолютно изолированной звуковой сфере», повторяя «гансликовское понимание музыки как движения чисто звуковых форм»³⁹, – 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. На это обстоятельство 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, статью «К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке». Исходными идеями этого исследования являются: признание изобразительности (в широком смысле слова) в качестве всеобщей категории искусства; единство изобразительности и выразительности – «универсальных моментов произведения искусства» и, соответственно, критика деления искусств на изобразительные и выразительные; наконец, «различие характера и природы изображения» в разных видах искусства. Специфика изобразительности в музыке, как отмечает М. Кацахян, в ее опосредованности внутренним миром человека: 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»⁴⁰.

Говоря о широком толковании автором понятия «изобразительность», нельзя не отметить аналогичной (и небесспорной) тенденции и в отношении термина «звукоизобразительность». Так, если традиционное музыковедение определяет «звукоизобразительность» как «воплощение музыкальными средства-

³⁷ В. Корганов. Статьи, воспоминания, путевые заметки, библиография, Е., 1968, сс. 180-182.

³⁸ Я. Хачикян. Шаган Перперян о проблеме «Музыка и жизнь» // «Հայ էսթետիկական մտքի ցանկությունից», գ. 7, Ե., 2008, էջ 37-47.

³⁹ Там же, сс. 40-41.

⁴⁰ М. Кацахян. К вопросу об изобразительности и выразительности в музыке // «Некоторые вопросы специфики искусства», Е., 1970, с. 243.

ми объективного «предметного мира»⁴¹, то М. Кацахян относит к ней и «обобщение через жанр», а также цитирование и речитатив.

Как и у Г. Апресяна, в статье Кацахян обнаруживается все та же традиционная для музыкальной эстетики проблема уязвимости работ философов с музыковедческой точки зрения (равно как и наоборот); в данном случае это выражено в не совсем корректном сходстве с конкретными текстами музыковедческих трудов (нами приводятся параллели с книгой Б. Левица).

Еще одна важнейшая музыкально-эстетическая проблема, которую следует отметить в том числе и в связи с работами М. Кацахян – *музыкальное восприятие*. М. Кацахян обращается к ней в работе «Художественное восприятие и современность», 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. Здесь автор рассматривает проблему развития музыкального восприятия в свете тех изменений, которые приносит с собой научно-технический прогресс.

Специальный интерес к проблеме музыкального восприятия проявляют и армянские музыковеды. В этой связи обращается внимание на статьи *Н. Дерояна*⁴², в которых рассматриваются вопросы восприятия целостного музыкального произведения и отдельно взятого музыкального звука.

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, 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);

⁴¹ Музыкальный энциклопедический словарь, М., 1990, с. 201.

⁴² Ն. Դերոյան. Երաժշտական երկի ընկալման մի քանի օրինաչափությունների մասին. // «Էսթետիկայի հարցեր» (գիրք 2-րդ), Ե., 1972, էջ 172-189: Ն. Դերոյան. Երաժշտական հնչյունը որպես ընկալման օբյեկտ // «Էսթետիկայի հարցեր» (գիրք 3-րդ), Ե., 1987, էջ 90-105.

вместе с тем обращает на себя внимание и интерес армянских авторов к доктрине Э. Ганслика (В. Корганов, Ш. Перперян).

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

ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **Мависакалян М.** Музыкальная эстетика Е. Тнтясяна в аспекте преемственности национальных традиций, *ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ*, 3 (72), 2017, сс. 256-263.
2. **Мависакалян М.** Гансликианские тенденции в армянской музыкальной эстетике: В.Д. Корганов, *Science and world №7 (47), Vol. II*, Волгоград, 2017, сс. 77-79.
3. **Мависакалян М.** Никогос Тагмизян как исследователь истории армянской музыкально-эстетической мысли, *ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ*, 4 (73), 2017, сс. 247-252.
4. **Мависакалян М.** А. Спендиаров и ориентализм: взгляд А. Адамяна, *Science and world №12 (52), Vol. I*, Волгоград, 2017, сс. 77- 79.
5. **Мависакалян М.** Принципы этоса в армянской музыкальной эстетике: связь времен. «Երաժշտական Հայաստան», №2 (53), 2017, сс. 82-84.
6. **Мависакалян М.** «Музыка как вид искусства» (Памяти Рафаэля Оганесовича Степаняна), *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական XII նստաշրջան (22-23 նոյեմբերի, 2017), նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2018*, сс. 258-263.

ՄԱՎԻՍԱՔԱԼՅԱՆ ՄԱՐԻՆԵ ՄԵԼԻՔԻ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ
(XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍ – XX ԴԱՐ)

Ամփոփում

Ատենախոսությունը նվիրված է XIX դարի երկրորդ կեսի – XX դարի հայ երաժշտական գեղագիտության հիմնական միտումների ուսումնասիրմանը: Աշխատանքում առաջին անգամ կատարվում է հայ մշակույթի զարգացման կարևորագույն շրջաններից մեկի երաժշտագեղագիտական մտքի ամբողջական վերլուծությունը, նշված ժամանակահատվածի հայ հեղինակների (կոմպոզիտորների, երաժշտագետների, փիլիսոփաների, գեղագետների, գրողների ևն) երաժշտական գեղագիտության հարցերին վերաբերող ընդարձակ ու, միաժամանակ, տարատեսակ և տարաբնույթ աղբյուրներում սփռված մտքերի ու կարծիքների զանգվածի սկզբնային համակարգման և ընդհանրացման փորձը:

Այդ նպատակով երևան են բերվում նշված շրջանի հայ հեղինակների կողմից շոշափվող մի շարք երաժշտագեղագիտական պրոբլեմներ, որոնցից առանձնացվում ու դիտարկվում է երկու հիմնական պրոբլեմային ոլորտ՝

- 1) *ազգայինի* պրոբլեմը,
- 2) երաժշտական *բովանդակության* պրոբլեմը:

Ներկայացված է այդ պրոբլեմների զարգացման դինամիկան, նրանց լուծմանն ուղղված մոտեցումների զանազանությունը՝ ազգային մշակույթի մեջ տեղի ունեցող պրոցեսների համատեքստում:

Անկասկած, դիտարկվող ժամանակաշրջանի առաջնահերթ պրոբլեմն ազգայինի պրոբլեմն էր, ինչը պայմանավորված էր հայ երաժշտական մշակույթի առջև ծառայած գործնական խնդիրների կարևորությամբ. ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորմամբ և ավելին՝ այդ ուղու սկզբում հայ երաժշտության ինքնուրույնության փաստի հիմնավորման անհրաժեշտությամբ: Դրանով իսկ նշված ժամանակաշրջանը տարբերվում է ինչպես հայ երաժշտական գեղագիտության զարգացման նախորդ շրջաններից, այնպես էլ նույն շրջանի արևմտաեվրոպական գեղագիտությունից:

Երկրորդ կարևորագույն պրոբլեմային ոլորտը երաժշտական ստեղծագործության առարկայի ու բովանդակության հարցերն են: Դրանց մշակման հետ կապված մեծագույն նվաճումներն ընկած են մարքսիստական գեղագիտության հունի մեջ (Ա. Ադամյան, Ք. Կուշնարյան), միաժամանակ ուշադրություն է գրավում և հայ հեղինակների հետաքրքրությունը է. Հանսլիկի տեսության նկատմամբ (Վ. Կորգանով, Շ. Պերպերյան): Տվյալ պրոբլեմի հանդեպ հայացքների ընդհանուր համայնապատկերում չէր կարող իր տեղը չգրավել երաժշտության մասին որպես «զգացմունքների, ապրումների լեզվի» ամենատարածված պատկերացումներից մեկը: Դիտարկվող շրջանի հայ երաժշտական գեղագիտության մեջ ներկայացված է երաժշտական բովանդակության հայեցակարգերի ամենալայն սպեկտրը. երաժշտությունից՝

որպես «զգացմունքների լեզվի», մինչև նրա մեջ արտացոլվող «հասարակական մարդու ամբողջ հոգեբանության» մասին գաղափարները և վերջապես՝ երաժշտության ընթնումը որպես «զուտ թվային ձևերի շարժում»:

Աշխատանքում դիտարկվում են նաև հայ հեղինակների մոտեցումները երաժշտական գեղագիտության որոշ այլ պրոբլեմներին (երաժշտության տեղը արվեստի համակարգում, երաժշտական արվեստի հասարակական կարևորությունն ու գործառույթները, երաժշտական ընկալման պրոբլեմը ևն):

Հատուկ ուշադրություն է դարձվում ուսումնասիրվող շրջանի հայ երաժշտագեղագիտական մտքի սակավ լուսաբանված էջերին, այդ թվում՝ Ե. Տնտեսյանի երաժշտագեղագիտական ժառանգությանը, Վ. Կորգանովի հանսլիկյանությանը, օրիենտալիզմի էության մասին Ա. Ադամյանի դատողություններին ևն: Որպես նախորդ դարի 20-ական թվականների Հայաստանի մշակութային կյանքի հետաքրքրագույն երևույթներից մեկը ներկայացված է ազգային երաժշտության զարգացման վեկտորի՝ *արևելյան* կամ *արևմտյան*, որոշման հարցով Ա. Ադամյանի, Դ. Դեմիրճյանի և Մ. Աղայանի միջև ծավալված բանավեճը:

Հաշվի առնելով տվյալ շրջանում Արևելյան Հայաստանի ինտեգրվածությունը Ռուսաստանի կայսրության (այնուհետև՝ Խորհրդային Միության) կազմի մեջ, հայ նոր երաժշտական գեղագիտության պատմականորեն կոռեկտ դիտարկումը, մեր կարծիքով, հնարավոր է միայն այդ պետությունների սահմաններում տեղի ունեցող պրոցեսների համատեքստում: Աշխատանքում նշված են այդ թվում և վերոհիշյալ ինտեգրացիայի որոշ բացասական կողմերը՝ նկատի ունենալով Խորհրդային շրջանի լճացումային-արգելական միտումները. ժամանակակից արևմտյան փիլիսոփայության ու գեղագիտության նվաճումների յուրացման բնականոն պրոցեսի գաղափարախոսական խոչընդոտները, դոգմատիզմը, սխեմատիզմը և այլն:

Դրա հետ մեկտեղ նշվում է, որ մի շարք դեպքերում այդ գործոնները միայն սրում են երաժշտական գեղագիտության բնույթի՝ որպես փիլիսոփայության ու երաժշտագիտության հատման ոլորտի, հետ կապված առավել խորքային, իմանենտ պրոբլեմները:

Առաջին անգամ փորձ է արվում դիտարկելու հայ երաժշտական գեղագիտությունն իր պատմական զարգացման միասնության մեջ՝ հնագույն շրջանից մինչև մեր օրերը: Բնականաբար, այդպիսի հայացքը հնարավոր չէր լինի առանց երաժշտական գեղագիտության հայրենական պատմագրության նվաճումների վրա հիմնվելու. առաջին հերթին, խոսքը Ն. Թահմիզյանի աշխատությունների մասին է, որոնց վրա առենախոսությունում ամենասևեռուն ուշադրություն է դարձվում:

Տարբեր ժամանակաշրջաններին բնորոշ ընդհանուր միտումների (էթիկական գործոնի մեծ նշանակությունը ևն) ու կապող դեր խաղացող պատմական օղակների (Ե. Տնտեսյան) ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ժամանակակից հայ երաժշտական գեղագիտությունը ներկայացնել որպես ազգային երաժշտագեղագիտական մտքի զարգացման միասնական պրոցեսի փուլերից մեկը:

MAVISAKALYAN MARINE
PATHS OF DEVELOPMENT OF ARMENIAN MUSICAL-AESTHETIC THOUGHT
(SECOND HALF OF THE XIX-XX CENTURIES)

Summary

The above presented dissertation is dedicated to the study of main tendencies in Armenian musical aesthetics of the second half of 19th and 20th centuries. For the first time in native musicology this work analyzes the musical-aesthetical thought during one of the most important periods in the development of Armenian culture. It makes an initial attempt to systematically sort and summarize a massive amount of thoughts and opinions expressed by Armenian authors (composers, musicologists, philosophers, and writers), scattered in various sources, and related with the musical aesthetics of the said time period.

According to the set goal, author has selected a circle of musical-aesthetical issues discussed by Armenian authors. Two major spheres in particular were identified and analyzed:

- 1) the issue of national identity,
- 2) the issue of musical content.

The work unravels the dynamics of development of those issues, the variety of aspects of their analysis and approaches toward their resolution in connection with the processes taking place in Armenian music, and in the cultural and historical process as a whole.

Undoubtedly the primary problem of the studied period of time is the question of national identity. This is determined by the significance of practical goals that Armenian musical culture was facing at that time, namely the process of formation of national school of composition, and even more so, by the necessity of defining the very fact of independence of Armenian music at the onset of this process. This trait of the said time period distinguishes it from the previous stage of development of Armenian music, as well as from the same period of time in the European aesthetics.

The second most significant problematic sphere implies the issues of subject and content of the musical piece. Most significant achievements in their development lies in the stream of Marxist aesthetics (A. Adamian, Kh. Kushnaryov). At the same time notable is the interest of Armenian authors toward Hanslick's doctrine (V. Korganov, Sh. Perperian).

Within the broad panorama of views on this issue, attention to another most common concept of music as a "language of feelings and emotions" could not have been missed and took its due place. Thus the Armenian musical aesthetics of the studied period of time presents a broad spectrum of concepts of musical content - from music as the "language of feelings", to ideas of reflecting the "entire

psychic of a social human being”, and finally to the understanding of music as “the movement of purely sound forms”.

This research also analyzes the approach of Armenian authors toward some other issues of musical aesthetics (music in the system of other forms of art, the social significance and functions of art, the issue of musical perception, and some others).

Special attention is dedicated to coverage of the least researched areas of Armenian musical aesthetics of the new era. Those include the legacy of E. Tntesian, the Hanslickian tendencies in the works of V Korganov, Adamian’s thoughts on the essence of orientalism etc.

As one of the most captivating phenomena in Armenia’s culture of the first two decades of the last century, this work also presents the discussion between Adamian, Demirchian, and Aghaian on determining the vector - *eastern* or *western* - of development of national music.

Taking into consideration the integration of Eastern Armenia into the Russian Empire (later Soviet Union), a historically correct study of new Armenian musical aesthetics is only possible in the context of the processes taking place within the borders of those countries.

The work also notes some negative aspects of this integration which implies stagnating and hostile tendencies typical of the soviet period: ideological obstruction of the natural process of evolution of the modern western philosophy and aesthetics, the dogmatism, schematization etc.

At the same time it is noted in the work that in many cases the above mentioned factors only highlight the more underlying and inherent problems related with the very character of musical aesthetics as the area of intersection between philosophy and musicology.

Current research represents the first attempt to study the Armenian musical aesthetics in unity with its historical development - from the ancient period until modern days. It is important to note that such approach would not be possible without support drawn from the achievements of native historiography of musical aesthetics and particularly the works of N.Tahmizian which are given in this research the most staunch attention.

It is important to note that in the light of the tendencies typical of different epochs (the unflinching significant attention being dedicated to the ethical factor in particular) and the connecting historical links (E. Tntesian), there are reasons to present the modern Armenian musical aesthetics as one of the stages of the unified process of development of the national musical-aesthetical thought.