

## ШАГАН ПЕРПЕРЯН О ПРОБЛЕМЕ «МУЗЫКА И ЖИЗНЬ»

В разделе «Музыка» сборника «Гехарвест» (Искусство) Ш.Перперяна помещена статья с многообещающим и привлекательным для эстетика заглавием «Музыка и жизнь». И действительно, она посвящена освещению в эстетическом разрезе некоторых гносеологических и психологических сторон музыки.

Анализ являющегося предметом рассмотрения вопроса проводится по следующей схеме: вначале Ш.Перперян предлагает находящуюся в сфере обращения в науке и повседневной жизни точку зрения, затем выдвигает аргументы против нее и в конце представляет принимаемое им толкование вопроса.

Рассмотрение проблемы соотношения музыки и жизни он начинает с констатации их схожести, под жизнью в этом случае понимая не предметную действительность, а ее прочувствованный облик, переживание, то есть внутренний мир человека.

Статья открывается следующим патетическим восклицанием: «Сколько сходства между музыкальным произведением и моментом переживания, то есть прочувствованным фрагментом жизни»<sup>1</sup>. Вслед затем он подчеркивает стороны, проявления этого сходства: «Оба тоже невидимы и неосязаемы, но в то же время реальны, как чисто бытие» (там же). Таким образом, обладающие обыденностью эти соотносящиеся стороны схожи также своей невидимостью и неосязаемостью.

Другое проявление этого сходства состоит в том, что, подобно тому как стороны переживания «состояний сознания» (или иначе говоря «потока сознания»), то есть ощущения, мысли, чувства, желания, акты воли, составляя внутреннее зрение Я, различаются друг от друга и следуют одно за другим, тем не менее связаны между собой, более того – глубинными связями, так же и «составляющие музыкальное произведение ноты, гармонии, в свою очередь точно также следуют друг за другом, различаясь

по своей высоте, силе, звуковому облику, но в нашем восприятии, (слушании), где только оно и реализуется, они связываются вместе, составляя глубоко неразрывную связь звуков» (там же).

Продолжая представлять сходство жизни и музыки, Ш.Перперян останавливается на вопросе взаимосвязи настоящего и прошлого в них. Так он отмечает, что каждое «состояние» переживания к предшествующим ему состояниям имеет относительный смысл, ибо лишь частично содержит присущий им характерный образ. Так, например, пишет он, идея большой опасности в состоянии весьма обнадеживающей радости будет воспринята как незначительная неуместность. Разъясняя, почему это происходит подобным образом, он пишет: «Потому что мы в уступающем «состоянии» воспринимаем идущее ему на смену новое, потому что в становлении нашего переживания на основе прошлого судим о новом и оцениваем его» (244-245). Так же обстоит дело и в музыкальном произведении, каждый звук которого может быть оценен лишь в сравнении с предыдущими: более или менее высокий, сильный или нежный, яркий или мрачный, то есть «та же нота по сравнению с низкими будет слышаться как высокая, в то время как после высоких нот она будет казаться нам низкой и так и чувствоваться» (245).

С этих позиций он рассматривает взаимоотношение не только между предшествующим и последующим, но прошлым и настоящим в нашем переживании и в музыкальном произведении. В обоих случаях тоже прошлое, предшествующее сохраняется в настоящем и новом, оставляя свою печать на нем и своими оттенками обогащая его. На основе взаимности настоящее и новое в свою очередь каждое мгновение обращаются назад для повторного восприятия, прочувствования и переосмысления прошлого и предшествующего.

Резюмируя этот отрывок Ш.Перперян пишет, что таким способом, в тесном переплетении прошлого и настоящего образуется жизнь, осознание переживания как бытия, и музыкальное произведение таким же образом в свою очередь образуется как бытие, как будто оба имели ту же первичную эмоцию, переживание для своего возникновения (там же).

И, наконец, сходство жизни (душевных переживаний) и музыки проявляется в присутствии им обоим характерном динамическом, чувственном и мысленном (познавательном) образе (там же). Подробно

характеризуя проявление этого образа в жизни и музыкальном искусстве (с использованием соответствующих музыкальных терминов), Ш.Перперян повторно восхищается сходством жизни и музыки, которым начинается статья. Более того, он отмечает, что согласно некоторым взглядам в момент самозабвенного слушания сходство доходит до их отождествления, когда музыка занимает в нас место переживания. Это явление он объясняет тем правильным психолого-гносеологическим положением, которое повторно напоминает, говоря: «музыка только к процессу слушания реализуется полностью», получая реальное бытие (246).

Завершая первую часть своей статьи Ш.Перперян отмечает, что это большое сходство побудило многих, даже философов и эстетиков думать, что «музыка самая верная выразительница человеческих чувств», что она, как говорят кое-где, является «наилучшим языком человеческого сердца», «чувств души». Он отмечает, что так думали столь по-разному воспринимающие жизнь мыслители как Аристотель, Кант, Гегель, Толстой, что так высказываются каждый день многие из «любящих», «понимающих» (ковычки Ш.П. – Я.Х) музыку лиц, особенно пишущие о ней авторы. Можно сказать подытоживает он, - что это обычно господствующая идея о сущности музыки. Но после добросовестного и подробного изложения этой господствующей идеи он «ничтоже сумняшеся» заявляет о ее ошибочности и неприемлемости, заверяя, что якобы достаточно будет без предвзятого мнения обратиться к более углубленному рассмотрению вопроса, чтобы обнаружилась ее существенная ошибка (там же).

Вот так категорично и решительно, без колебаний Ш.Перперян бросает перчатку господствующей в среде великих мыслителей и в обществе концепции о музыке. И дело не в дерзости: каждый автор вправе иметь собственное мнение о любой проблеме, главное заключается в том, какие аргументы приводятся при этом, насколько они убедительны, насколько достигают цели.

Однако с первой же фразы становится ясно, что Ш.Перперян не оригинален в своих суждениях, а следует музыковедческим идеям профессора Венского университета, австрийского музыковеда и критика Эдуарда Ганслика (1825-1904), изложенные им в работе «О музыкально-прекрасном» (1854), которая не была однозначно принята музыкальной общественностью и вызвала серьезные споры.

Апеллируя к Ганслику, Ш.Перперян пишет: «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 Гансликом» (247). Таким образом, приняв в качестве отправной точки постановку вопроса венским профессором, и даже не упоминая о существовании его противников, Ш.Перперян продолжает развенчивать отрицаемый им распространенный взгляд. С этой целью он приводит следующие аргументы.

Сравнивая виды искусства, он подчеркивает их гносеологические, художественные различия. «Картина, – пишет он, – дает образ природы или человека, стихотворение может выразить идеи или чувства, но произведение музыки не может сделать этого, так как, – поясняет он, – музыка не имеет ни глаза, чтобы увидеть видимое нашими глазами, ни кисти для их представления» (247-248). Прервем здесь на минуту рассуждения автора и обратим внимание читателя на то, что упоминаемая им постановка вопроса принадлежит к числу тех истин эстетики, которая вошла в учение о видах искусства и границах между ними. Согласно этому тезису виды различаются между собой предметом воспроизведения, соотношенного с его средствами этого воспроизведения и который принимается представителями эстетики, принадлежащими почти ко всем ее направлениям.

В этом смысле не вызывает возражения утверждение Ш.Перперяна, что музыкальное произведение не может подобно литературе передать какую-нибудь историю или событие (247) и что ошибаются те слушатели, которые полагают что Вторая увертюра Рахманинова – это история Московского пожара, учиненного против войск Наполеона, или что «Лунная соната» Бетховена действительно изображает лунную ночь (там же).

Действительно, виды искусства имеют свои границы, следовательно и свои средства, с помощью которых могут непосредственно отразить только некоторые явления, то есть свой специфический предмет художественного воспроизведения. А если это так, то и другие виды искусства также не могут дать то, что дает музыка. Но это и не упоминается Ш.Перперяном, который, будучи последователем учения Ганслика о музыке, как о чисто духовной деятельности, абсолютно изолированной звуковой сфере, пишет, что она

требует того, чтобы мыслиться и пониматься только звуками (то есть по ту сторону звуков не видеть ничего). Это повторение Гансликовского понимания музыки как движения чисто звуковых форм.

Нетрудно заметить, что приведенные доводы недостаточны, и работают не в пользу его точки зрения, что он лишь голословно повторяет: язык музыки не имеет «слова» для передачи сердечных переживаний, что музыка не является языком человеческого сердца, переживания души, и объявляет эти высказывания как нечто, идущее от обмана или от предвзятых теорий (248). В свете сказанного становится понятным его отрицательное отношение к программной музыке (247), несмотря на то, что вопрос этой музыки, начиная с середины XIX века, пройдя через горнило человеческих страстей, получил свое положительное решение и повсеместно укоренился в теории и практике музыки и его ополчение против нее в середине XX века было явно анахронично.

Третья часть статьи Ш.Перперяна, содержащая точку зрения автора о проблеме «музыка и жизнь», начинается в декларативном духе, но с позиции победителя задаваемым вопросом: «Куда девались утверждения о параллельности между музыкальным произведением и признаками душевного переживания?» Будучи уверен, что эти параллели- аргументы обращены в прах, он продолжает: «и где поместить, чем объяснить, как назвать то переживание, порой волнение, которое возбуждает в нас слушание музыки» (248). Приведя свои аргументы, он опять-таки черпает их из положений концепции Э.Ганслика. Истина состоит в том, - пишет он, повторяя уже использованный тезис, - что музыка не выражает, следовательно не дает слушателю, ничего из того, что предварительно существовало бы в природе или во внутреннем мире человека, его внутренних переживаниях или подобных им вещах, а «создает, творит в нас необычные, с собственной природой, беспрецедентные факты», то есть «чисто звуковые и невидимые зрелища».

И хотя после этого, обобщая сказанное выше, он уже в который раз как некое заклинание повторяет, что музыка не является выразителем жизни, (уже прожитой или проживаемой, названной или неназванной), а создателем, творцом иной жизни, наделенной по существу иной, самостоятельной природой (там же), вопрос остается открытым, не получившим ответа. Во-первых, если музыка не является выразителем

реальной жизни (включая внутренний мир человека), но создает иную жизнь, то откуда она берет, заимствует необходимый материал для создания чего-то другого, иными словами, выразителем чего же она является?

Продолжая характеризовать музыку, он в одном из последующих абзацев фактически представляет лишь некоторые стороны психологии восприятия произведения музыки, которые можно принять к сведению, ибо по своей сущности они не вызывают возражений и с рассматриваемым вопросом соприкасаются не непосредственно, а косвенно. Кстати, эти общие рассуждения о музыке не единственные. Так, он перечисляет те чувства, которые не может выразить музыка, что также принимается всеми музыковедами. Общей и приемлемой является та мысль, что словами невыразимы те чувства, которые возникают под влиянием музыки, что своеобразны порождаемые музыкой волнения, или говоря его словами «чисто музыкальная красота» и т.д. (249).

В дальнейших рассуждениях Ш.Перперян также продолжает сводить музыку к ее материалу – звуку, который, однако, лишь средство для создания музыкального художественного образа, а не само музыкальное искусство.

Только один раз, кажется, что он подходит к искомому вопросу, когда пишет, что человеческие переживания в творящем композиторе «в конечном счете сведены к творческому настрою, к напряжению творческих потенций (249, подчеркнуто автором). (В скобках зададим вопрос: а разве отмеченное не присуще всем другим искусствам?). Однако, продолжая свою мысль, Ш.Перперян спешит предупредить, что «порождающим творческий настрой композитора является не обычное человеческое переживание, а лишь благодаря этому настрою выявляющийся в нем творящий дух» (249-250). Если эта туманную абстрактную постановку вопроса попытается спустить на реальную почву, то должны повторить то, что сказано было выше: а в других искусствах этого духа нет?

Окончательно устрояя человеческие чувства и объявляя музыку метафизической ценностью, он пишет, что музыкальное произведение, раскрепощенное от обычных образов жизни и мира, только в звуковой конструкции преподносит единое непосредственное создание Творческого Духа, в облике бытия, становления (250).

Показательно, что относя конструкции музыкальных звуков к метафизическому миру, он не может обойти и не отметить то, что из них

непосредственно возникают «необычные думы (размышления), волнения, переживания», которые в свою очередь создают в нас настроение, которое нашу душу вовлекает в сферу этого момента, часто под тайную диктовку, кое-что из привычных, знакомых, «человеческих» (ковычки Ш.П. – Я.Х) чувств. Правильно констатируя, что эти чувства, будучи порождены одним и тем же способом, могут у каждого человека быть различными, он резюмирует сказанное следующими словами: «но все это больше не является частью собственно музыки. Они являются ответом нашего внутреннего мира на приглашение, которое идет из метафизического мира музыки» (там же).

В связи со сказанным выше сделаем два замечания. Прежде – определенное настроение создает не только музыка, но и произведение каждого искусства. Во-вторых, наш личный внутрененный мир откликается на любые явления жизни и произведения всех видов искусства. И как не может быть создано музыкальное произведение, очищенное от жизни, так же не может быть очищенного от жизни его восприятия слушателем.

Сторонники гансликианской теории не учитывают или не хотят учитывать следующие важные обстоятельства. Так, всецело увлекаясь особенностями музыки (которые реальны и неоспоримы), они как будто предают забвению то, что эти стороны музыки принадлежат ей как самому абстрактному виду искусства, которая в целом подобно другим искусствам является своеобразным отражением действительности (в широком смысле, включая и внутренний мир человека), и подобно им она вместе с тем создает и новую, но только ей присущую действительность – действительность произведения искусства.

Другое искажение (или заблуждение) состоит в том, что они пытаются изолировать, отделить звуковую сторону музыки от внутреннего мира переживаний композитора и слушателя, что, конечно, неосуществимо и невозможно, ибо мы имеем дело не с машинами, а с живыми людьми, с их сложным и богатым внутренним миром, от которого они не могут при всем желании абстрагироваться. Однако, принимая, что музыкальное произведение может пробудить в слушателе различные чувства, связанные с его внутренним миром, Ш.Перперян еще раз пишет, что «все это уже не является частью музыки (там же). Но ведь благодаря звуку, который обладает наибольшей силой эмоционального воздействия, музыка

отличается особым, наиболее активным и непосредственным воздействием созданных художественных образов на внутренний мир человека.

Наконец, не надо забывать, что используемый каждым видом искусства материал ограничивает его возможности, вследствие чего не все может быть непосредственно отражено им. Но верно и то, что содержание подлинного произведения искусства никогда не исчерпывается непосредственно отраженным, а опосредствованно содержит в себе и то, что неподвластно материалу данного вида искусства. Можно даже сказать, что искусство начинается именно там, где вместе с непосредственно отраженным опосредованным образом передается и то, что находится за пределами его средств. Диалектику непосредственного и опосредованного отражения особенно в музыке отмечали многие авторы и в частности русский композитор и музыковед А.Н.Серов (см. А.Н.Серов. Избранные статьи, том II, М., Музгиз, с.121).

Трудно после сказанного выше согласиться с резким утверждением Ш.Перперяна, что «Музыка следовательно не воспроизводит, даже в преобразованной форме, жизнь в обычном смысле» (там же). «Жизнь в обычном смысле» не воспроизводит ни одно из искусств. Все они делают это, преобразуя отражаемую жизнь, просто различны способы, формы, масштабы и мера этого преобразования. И пытаться использовать своеобразие их проявления в музыке для отрицания воспроизведения в ней жизни означает, мягко говоря, игнорирование связи между этим своеобразием и воспроизводимой жизнью.

Возвращаясь к отрицаемой Гансликом и его последователями программной музыке, или, говоря шире, независимо от объема и формы, словами (начиная с краткого названия произведения), или другими, более осязаемыми средствами формулируемому программой вопросу, надо сказать следующее. Обращаясь к программе, автор стремится при ее посредничестве направить по предлагаемому им самим руслу чувства и мысли слушателя, тем самым частично смягчая абстрактность и многозначность музыки и содействуя конкретизации ее воспроизведения, хотя ясно, что едва ли возможно взять целиком под контроль свободный полет чувств слушателя, поскольку восприятие музыкального (как и любого другого) художественного произведения, подобно процессу его создания представляет собой сложное единство сознательного и подсознательного, интуитивного и рационального,

которое осложняется (и дополняется) личным всесторонним опытом слушателя.

Завершая эту небольшую дискуссию с Ш.Перперяном, считаю нелишним предстванть читателю в извлечениях некоторые мысли из теоретических работ Комитаса по той же проблеме «музыка и жизнь» для сравнения с гансликнианской точкой зрения, с которой он едва ли был незнаком, как и Ш.Перперян с работами Комитаса.

Характеризуя искусство в целом, Комитас пишет: «каждое искусство является выразителем человеческой внутренней, духовной жизни. Так было с самого начала»<sup>2</sup>, поэтому и музыка является «одной из форм выражения внутренних духовных чувств»<sup>3</sup>, «картиной души»<sup>4</sup>. Более того, по сравнению с другими видами искусства, она обладает наибольшими возможностями в этом смысле, ибо музыка (особенно вокальная) «связана с сердцем, она прямо проникает в душу»<sup>5</sup>. Именно поэтому «музыка – самое чистое зеркало народа, самое подлинное и живое среди всех его проявлений»<sup>6</sup>.

Безоговорочно провозглашая внутренний, духовный мир человека предметом искусства, Комитас (и это важно отметить) не рассматривает его как замкнутую в себе и независимую от внешнего мира сферу, а всегда подчеркивает его зависимость от воздействия внешнего мира, среды и музыки, в конечном счете, рассматривает как специфическое воспроизведение этого мира, мира, который дается, отражается, преломляясь через чувства и переживания человека. Музыка, по Комитасу, одна из форм движения, «которая соответствует движениям внутреннего мира, то есть чувств и волнений»<sup>7</sup>. Поэтому духовный мир человека он рассматривает не как замкнутую в себе среду, а как реальность, зависимую от воздействия внешней среды. Соответственно понимается им и искусство музыки: «Так, различие среды порождает различие чувств. И музыка, являясь отражением чувств, предстает перед нами грустной, веселой, возвышенной, в зависимости от той среды, где живет, чувствует и трудится тот или иной народ»<sup>8</sup>. В другом месте, характеризуя, в частности, народную музыку, он отмечает: «Народная музыка, крестьянская музыка означает нарисованное словами и звуками сердце, мысль и чувство какого-либо народа»<sup>9</sup>. Или: «виды армянской крестьянской песни столь же многообразны, сколь многостороння жизнь»<sup>10</sup>. Развитие этих мыслей

можно проследить во многих работах армянского исследователя. «Как западное, так и восточное песенное творчество армянского крестьянина, - говорится в одной из них, - несравненно богато, развито и охватывает всю внутреннюю и внешнюю жизнь армянина. Каждая песня – верный отголосок сердца крестьянина и чистое зеркало души. Каждая песня изображает широкую картину зрелища жизни...»<sup>11</sup>.

Размышляя о том, что вдохновляет создателя музыки, что дает импульс его творческой фантазии, Комитас пишет: «Не гордые ли горы, глубокие ущелья, поля, разнообразный климат, тысяча и одно историческое событие, внутренняя и внешняя жизнь народа? Да, все, все это составляет материал национальной музыки – одним словом все то, что воздействует на чувства и мысль этой нации».<sup>12</sup>

Отсюда и то строгое требование, которое он ставит перед теми, кто желает аранжировать армянские народные песни. «На наш взгляд, - пишет он, - прежде чем браться за гармонизацию армянских народных песен, нужно быть хорошо знакомым с историческими, природными и национальными условиями армянского народа, со строением, духом и стилем мелодий, смыслом слов, с народным стихосложением, с манерой пения и произношения народа и целым рядом других моментов, и потом только браться за гармонизацию и издание, в противном случае работа будет ущербной».<sup>13</sup>

Думаем, что приведенные из работ Комитаса выдержки дают четкое представление о понимании великим композитором проблемы «музыка и жизнь».

\* \* \*

Весьма примечательно, что сам Ш.Перперян в опубликованной к десятилетию смерти Комитаса статье «Роль Комитаса вардапета в армянской музыке» (1945), характеризуя произведения великого армянского композитора (глубоким знатоком творчества которого он является) и подтверждая их сущность и влияние, фактически опровергает защищаемую им же гангликианскую точку зрения и говорит буквально следующее: «Когда его (Комитаса – Я.Х.) пальцы извлекали первые аккорды, во мне открылся целый мир. Когда я услышал его голос и исполнение собранных

со склонов гор родины песен, в которые он вкладывал всю свою душу, во мне произошел переворот, я очутился перед новым миром, который обретал жизнь из незнакомой истины. Мне предстал свет, который исходил из его души (Ш.Перперян, упоминавшаяся работа, стр.252). Несколько ниже он делает следующее замечание: «Песня пахаря, например, охватывает всю природу» (там же, стр.254).

Оставляем эти выдержки без комментариев.

- 
1. «Гехарвест» (Искусство). В книге Ш.Р.Перперян, «Эстетика и искусство», Бейрут, 1975, с.244 (на арм.яз., ссылки на эту книгу Ш.Перперяна в дальнейшем будут даваться в тексте –Я.Х.).
  2. Комитас. Статьи и исследования, Е., Госпздат, 1941, с.64 (на арм.яз.).
  3. Там же, с.63.
  4. Там же, с.26.
  5. Там же, с.67.
  6. Там же, с.195.
  7. Там же, с.10.
  8. Там же, с.10-11.
  9. Музей литературы и искусства им.Е.Чаренца, архив Комитаса (на арм.яз.).
  10. Там же.
  11. Комитас. Армянская крестьянская музыка. (Введение), Париж, 1938, с.7 (на арм.яз.).
  12. Комитас. Статьи и исследования, с.9.
  13. Там же, с.188.