

документальными материалами, произведениями советской литературы, диаграммами и дензнаками, на выставке экспонировались также одиночные и групповые портреты вождей революции, бюсты основоположников марксизма, лидеров большевистского движения Закавказья, образцы художественного оформления книг и т. п., причем большую часть экспонатов изобразительного искусства составляли произведения сотрудников Армента К.С. Алабяна, С.А. Аракеляна и В.Г. Ахикяна. Будучи свидетельством своей эпохи, изобразительное искусство представало здесь не только как ее выразительный документ, но и как важная отрасль народного хозяйства республики. Тем самым в армянской действительности зачиналась традиция грандиозных комплексных "выставок народного хозяйства", укоренившаяся в советской культурной практике в следующем десятилетии. Однако с 1924 г., с началом деятельности "Общества работников изобразительного искусства Армении", первого творческого объединения республики, организуемые здесь выставки приобретают несколько иной, преимущественно художественный характер.

Ознакомление с материалами по истории художественного отдела Армента подтверждает мнение о чрезвычайно активном участии этого учреждения в художественной жизни республики начала 1920-х годов, не раз высказывавшееся в искусствоведческой литературе [1, с. 6-7; 4, с. 22-24]. Вместе с тем новый, непредвзятый подход к изучению этих материалов позволяет точнее осмыслить место агитационно-массовых форм пластического творчества в процессе становления художественной культуры Советской Армении в целом.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Арутюнян В.Н. Армянское советское искусство в 1920-1925 гг. — Автореф. ... канд. искусствоведения. Ереван, 1958.
- [2] Черемных М. Маяковский в окнах РОСТА. — Искусство, 1940, № 3.
- [3] Шлеев В.В. Из истории искусства Советской Армении. — Вопросы изобразительного искусства, 5. М., 1961.
- [4] Մարգարիտի Մ., Մոլիսիանի Հայաստանի գրական, Երևան, 1961:

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАННЕЙ ВЕРСИИ "ИСКУССТВА ФУГИ" (Р 200) И.С. БАХА

Арустамова Н.

Институт искусства НАН РА

В работе представлен анализ рукописи "Искусства фуги" И.С. Баха (Р 200). На основании сопоставления различных точек зрения по вопросу структуры ранней версии цикла и собственных исследований показано, что: а) в монотематическом полифоническом цикле доминирует принцип сквозного развития на основе различных типов фуг и канонов; б) выявлены структурные связи в группах фуг и канонов; в) выявлен дисбаланс частей в цикле.

Մուտանդիս Ե., Ի.Ս. Բախի «Ֆուգայի արվեստը» վաղ վարկածի բնորոշ առանձնահատկությունները: Աշխատանքում ներկայացված է Ի.Ս. Բախի «Ֆուգայի արվեստը» ձեռագրի վերլուծությունը: Վաղ շարքի կառուցվածքի վերաբերյալ տարբեր տեսակետների զուգորդման և անձնական հետազոտությունների հիման վրա ներկայացվում է հետևյալը՝ ա) միաթեմատիկ պոլիֆոնիկ շարքում գերիշխում է ազատ միջանցիկ զարգացումը՝ ֆուգան և կանոնների տարբեր տիպերի հիման վրա, բ) քաղաքականված են ֆուգաների և կանոնների խմբերի կառուցվածքային կապերը, գ) քաղաքականված է ցիկլերի մասերի անհավասարակշռությունը:

Arustamova N. The Characteristic Features of the Early Version of the I.S. Bach's "The Art of Fugue" (P 200). Analysis of the manuscript "The Art of the Fugue" (P.200) is presented in the given work. Comparison of various points of view concerning the structure of the early version of the cycle and my own research showed, that: a) the principle of the thorough development on the basis of the various types of fugue and canons is dominated in monothematic polyphonic cycle; b) the structural bonds in the groups of the fugues and canons are revealed; c) the disbalance of the parts of the cycle is revealed also.

Свой труд "Искусство фуги", оставшийся незавершенным, И.С. Бах создавал в течение последних 10 лет жизни. В этот период времени композитором был написан ряд сборников и циклов: II т. ХТК, собрания хоралов, III и IV части "Клавирных упражнений" ("Органная месса", "Гольдбергвариации"), "Канонические вариации на тему Рождественской песни" "Vom Himmel hoch da komm ich her", "Музыкальное приношение". Все эти произведения Бах осознанно подчинил одной единственной цели: в противовес веяниям нового стиля в музыке, основы которого заложил его собственный сын Карл Филипп Иммануил, Бах создает масштабные полифонические циклы и поднимает искусство сочинения фуг и канонов на недостижимую высоту. Важнейшая и характерная черта почти всех названных произведений выражена в многоплановой трактовке их построения. В этих произведениях Бах одновременно использует различные принципы организации музыкального материала: парные или контрастные парные номера, усложнение применяемой техники ("от простого к сложному"), арочные связи между номерами на больших расстояниях, осевая симметрия строения цикла. В связи с этим цикл "Искусство фуги" видится автору статьи одновременно исходным и конечным пунктом серии произведений, каждый из которых обнаруживает многочисленные параллели с интересующим нас циклом.

Разнообразие интерпретаций композиционного строения "Искусства фуги" основывается прежде всего на том, что сам цикл состоит из нескольких версий: рукописи, включающей первый вариант, и более позднее добавление (Р 200), а также нового варианта в Оригинальном изда-

нии (ОИ, BWV 1080), изданного после смерти композитора не в авторской редакции. Таким образом, в противоположность типичным установкам, необходимым для анализа, исследование строения цикла приводит к необходимости воссоздания системы — авторской системы плана расположения фуг и канонов в цикле и логического обоснования предложенной интерпретации. Этот подход логического обоснования в существенной степени связан с трудностью определения главенствующих признаков, т.е. тех критериев, которые лежат в основе строения цикла.

Рукопись "Искусства фуги" (Р 200), хранящаяся в Государственной библиотеке г. Берлина, состоит из XV номеров. Последний, пятнадцатый, является второй версией аугментационного канона XII (с сохранением темы и общих мелодических оборотов). За исключением ранней версии аугментационного канона все остальные номера рукописи вошли в ОИ "Искусства фуги", в то время как в ОИ имеются фуги и каноны, отсутствующие в рукописи.

Согласно новой хронологии сочинений Баха, основанной на классификации особенностей почерка композитора и на использовании им сортов бумаги с определенными водяными знаками, рукопись "Искусства фуги" датирована 1742 - 1746 [1] (47) [2] годами. Исследования свидетельствуют, что она представляет собой частично набело переписанный текст, в то время как остальные номера — первоначальные рукописные образцы. В таком случае связи между фугами и канонами оказываются менее однозначными (как соотносятся друг с другом последовательность номеров и хронологическая запись некоторых из них в рукописи, нам неизвестно). Характеристика фуг и канонов в Р 200 основывается на ряде общих признаков, таких, как направление темы (*rectoinverso*), вид контрапункта, композиционная схема фуг и канонов, позволяющих объединять их в группы. Результатом подобной группировки является возникновение в Р 200 более или менее стройной системы симметрии, аналогичной строению "Органной мессы" (1739), и более позднего органного сочинения "Вариации на Рождественскую песню" (1747).

Концепция рассмотрения строения Р 200 имеет давние традиции и восходит к публикации Вольфганга Грейзера, изданной в качестве примечаний к новому изданию "Искусства фуги" в 1926 году [3]. В тексте рукописи исследователь обнаружил черты законченного циклического построения, в котором он объединил в группы фуги и каноны относительно оси симметрии, функции которой берет на себя, по В. Грейзеру, фуга в противодвижении VIII. В первую группу входят простые фуги I-III; им соответствует заключительная группа зеркальных фуг XIII-XIV (XII-XIII). Далее, ближе к центру, располагаются две группы: в первой группе фуги в противодвижении IV-VII обрамляют с двух сторон двухтемные фуги V-VI и во второй — каноны IX-XII обрамляют трехтемные фуги XXI. В результате диспозиция частей выстраивается по принципу осевой симметрии:

Порядковые номера фуг и канонов	Типы фуг и канонов
I — III	I гр. Простые фуги
IV — VII	II гр. Фуги в противодвижении IVVII, двухтемные фуги VVI
VIII	Ось симметрии
IX — XII	III гр. Каноны IXXII, трехтемные фуги XXI
XIII — XIV	IV гр. Зеркальные фуги XIIIXIV

Несмотря на то, что в представленной схеме ясно выражены композиционные связи не только между частями цикла, но и внутри групп, она в то же самое время не перестает быть умозрительной. Поэтому, не подвергая сомнению правомерность описанной интерпретации, ставшей классической, кажется необходимым обратиться к некоторым особенностям рукописи. Контраст между первой и второй группами фуг в Р 200 прослеживается очень ярко. Он выражен в отличиях системы нотации (в то время как первые три фуги нотированы в системе обычной для *stile antico* с четырьмя половинными нотами в такте (C), в следующих фугах Бах использует современную нотацию с двумя половинными (C)); композиционной схемы в фугах (III — простые фуги, IV-VII — фуги в противодвижении, двухтемные фуги); ритмического профиля темы (в простых фугах — основной вид темы, в следующих встречаются варианты, проводящие в различных комбинациях основной вид темы, варианты в уменьшении и в увеличении). И все же между группой простых фуг и следующей существует прямая непосредственная связь. Она будет воспринята полнее, если вспомнить о заключительной каденции III фуги и начале IV. Бах завершает III фугу доминантовой каденцией (A). Таким образом, функция IV фуги в контексте целого двояка: она замыкает группу простых фуг и в то же время открывает II группу.

При характеристике порядка следования фуг и канонов следует учитывать не только трактовку В. Грейзера, но и интерпретацию П. Дирксена [2], согласно которой I версия цикла в рукописи состоит из XII номеров. Исследователь допускает следующую группировку фуг и канонов:

* Бах успел утвердить последовательность первых 12-ти номеров цикла. Отсутствие нумерации в следующих, опубликованных в рамках ОИ номерах, не имеющих отношения к циклу, привело к возникновению вопроса о роли редактора при издании, аутентичности названий контрапунктов, заглавия произведения и т.д.

IV, VIII, IX-XII". Однако в контексте целого автор предлагает разделение цикла на две части. Второй раздел по П. Дирксену открывает VII fuga — fuga, написанная во французском стиле (в Р 200 без названия). Аргументируя свой тезис, П. Дирксен ссылается на подобную схему строения в III части "Клавирных упражнений" (Fugetta super "Wir glauben all an einen Gott"), прелюдию N 13 из II т. ХТК и, наконец, на 16-ю вариацию из "Гольбергвариаций", написание которых по времени совпадает с работой над рукописью Р 200. Уже отмечалось, что рукопись состоит из двух версий цикла. Основываясь на анализе текста, П. Дирксен доказывает, что в окончательной версии заключительным номером должна быть не трехголосная зеркальная fuga (В. Грейзер), а вторая версия аугментационного канона (XV). Автор придерживается точки зрения, что Бах увеличивает количество номеров III группы, введя в нее две пары зеркальных фуг (XIII-XIV). Структурная модель последних шести номеров следующая:

Правомерно ли здесь говорить о композиционном строении цикла, состоящего из 4+4+6 номеров или наоборот о возражении против предложенной диспозиции фуг и канонов в рукописи? Теоретические высказывания вряд ли помогут охарактеризовать музыкальную драматургию цикла, но, очевидно, Бах был далек от идеи создания произведения со структурой, сведенной к системе осевой симметрии.	IX	}	Канон в октаву
	X		Трехтемные фуги
	XI	}	Зеркальные фуги
	XII		
	XIII		
	XIV	}	Второй вариант аугм. канона XII

Композитор писал монотематический полифонический цикл, в котором должно было господствовать непрерывное полифоническое развитие с постепенным усложнением применяемой техники контрапункта. Это вело к разделению общей формы на разделы, объединяющие фуги и каноны по определенным признакам. Такой подход к идее цикла позволил Баху создать стройную систему соотношения групп фуг и канонов в первой версии. Однако первопричина уже охарактеризованной структуры цикла заложена в самой логике полифонического музыкального мышления. Бах ясно очертил круг собственных возможностей, употребляя в качестве исходного тезиса в фугах и канонах одну и ту же тему в пределах тональности d-moll, общей для всего цикла. Используя в полной мере арсенал средств преобразования темы, Бах создает комплекс тем-вариантов, повторяющихся в группах [4]. Исходя из этих предпосылок возникает целая система тематических и структурных связей, которые позволяют удерживать внимание слушателей на протяжении длительного временного развития темы в цикле. При рассмотрении тематического комплекса по вертикали выявляется значительная устойчивость первых восьми вариантов, в основе которых лежит прежде всего сама тема, ее обращение и ритмический вариант из II фуги. В результате восемь фуг оказываются взаимосвязанными: в I, II, III, V фугах звучит тема (rectoinverso), во II, IV, VI, VII, VIII тем-вариант. Становится ясным, что эти восемь фуг представляют собой законченную систему, в структуре которой можно усмотреть пары, группы, арки. Очевидно, в задачи Баха входила необходимость создания в цикле согласованности и баланса частей. В первоначальном варианте в третью группу входили два канона и две трехтемные фуги. За время работы над циклом композитор уклонился от первоначального плана диспозиции частей 4+4+4, тематически и структурно объединив I-VIII фуги в общий раздел. Это привело к изменению структуры всего цикла. В более позднем варианте цикла Бах расширил заключительную группу еще на четыре фуги (две пары зеркальных фуг). Однако ни каноны, ни трехтемные фуги, ни пары зеркальных фуг не уравновесили по интенсивности развития и многоплановости ассоциаций первый раздел. Вместе с тем композитором оказались не совсем ясно продуманы музыкально-конструктивные связи с предшествующей частью цикла. В этой связи не вполне понятно появление под номером IX октавного канона. Возможно, что его драматургическая функция — принцип контраста с предшествующей группой номеров, но с его появлением в структуре цикла нарушается устойчивость: пропорциональное соотношение групп 2:1 вряд ли может оправдать место расположения канонов в цикле. Также возможно, что основным побудительным мотивом для двойной нотации в зеркальной последовательности октавного и аугментационного канона была необходимость закрепления их функциональной принадлежности к структуре строения цикла, в которой на первый план выступает многообразие композиционных связей.

В рамках данного обзора остается отметить, что основной музыкальный символ "Искусства фуги" мотив "BACH" звучит в качестве темы в паре трехтемных фуг (мелодический вариант темы "BACH") X, XI. Если оценивать значимость появления этих тем в фугах, то, кажется, есть возможность предположить, что к моменту создания трехтемных фуг у композитора возникла новая концепция построения цикла, которая привела позже к необходимости написания двух пар зеркальных фуг. Исключая ранний вариант аугментационного канона, цикл состоит из 14-ти номе-

** В пользу данного порядка также свидетельствует нотация двух канонов IX, XII. Бах выписывает их дважды: в одногласной и расписанной нотациях, с той лишь разницей, что октавный канон записан в одногласном и двухголосном воде, а XII в отраженной последовательности — сначала в двухголосной, затем в одногласной нотацией. Это дает право предположить, что третья группа была в действительности завершающей в первой версии цикла.

ров. В рамках этой недоработанной версии уже присутствуют черты числовой символики, согласно которой сумма последовательности букв в имени "ВАСН" (А=1, В=2, С=3 и т.д.) составляет число 14.

В заключение хотелось бы отметить, что исследовательский интерес к рукописи Р 200 вызван также необходимостью обоснования драматургии развития и структурных закономерностей "Искусства фуги" с целью реконструкции последовательности фуг и канонов в цикле. Сама же рукопись Р 200 имеет ценность как образец творческой мысли автора.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Kobayashi Yoshitake. Zur Chronologie der Spdtwerke Johann Sebastians Bach - Kompositions - und Auffhrungsttigkeit von 1736 bis 1750, in BJ 74, 1988
- [2] Dirksen Pieter. Studien zur Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach 1934
- [3] Graezer Wolfgang. Neuausgabe der Kunst der Fuge, in BG 47 1926
- [4] Арустамова Нана. К вопросу о порядке следования зеркальных фуг в ОИ "Искусства фуги" И.С. Баха 1998.

ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԸ ԵՎ ԾՈՎԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐ ՄԱՍՈՒՅԱՆԻ (1869-1937) ՈՒ ԱԴԱՄՅԱՆԻ (1872-1947) ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Լորանջյան Գ.

ՀՀ ԳԱՍ արվեստի ինստիտուտ

Котанджян Г. Импрессионизм и творчество маринистов Махохяна и Адамяна. Художественные принципы импрессионизма сыграли значительную роль в формировании армянского искусства новейшего времени. В статье рассматривается влияние этого направления на творчество двух выдающихся армянских пейзажистов конца XIX - первой половины XX веков, Вардана Махохяна и Карапета Адамяна. В. Махохян, оставаясь в целом в классических традициях лишь использовал пленэрные достижения импрессионизма и обновил таким образом свою живопись. К. Адамян же базировался на принципах импрессионизма, которые стали основой для создания им собственного живописного стиля и собственного мира художественных образов.

Kotanjian G. Impressionism and the Art of Makhokhian and Adamian. The artistic principles of impressionism have had a considerable effect on formation of Armenian art. The influence of that trend on the creative art of Vartan Makhokhian and Karapet Adamian, the two painters of the end of XIX century and the first half of XX century is considered in the article. Vartan Makhokhian, without violating classical traditions at all, has just used the achievements of impressionism in "plain air" painting and renewed them this way. However, Karapet Adamian has been based on impressionism principles, which have become a basis for creating his own artistic style and his world of artistic images.

Հանրահայտ է իմպրեսիոնիզմի նվաճումների կարևոր և հիմնարար նշանակությունը եվրոպական կերպարվեստի գեղարվեստաարտահայտչական լեզվի հետագա զարգացման գործում: Ֆրանսիացի վարպետների արվեստը առանձնահատուկ նշանակություն է ունեցել տարբեր ազգային դպրոցների գեղանկարչության հետագա զարգացման ու բարեփոխումների հարցում, որտեղ իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքները շատ բազմազան և տարբեր աստիճանի ինտենսիվությամբ մեկնաբանվելով՝ զգալիորեն հարատաքրել են տեղի ավանդական գեղագիտական հիմունքները:

Իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչությունը մեծ ազդեցություն է ունեցել մասնավորապես հայ նկարիչների արվեստի ձևավորման վրա և հասկանալու նրանց, որոնց գեղարվեստական ուղին համընկել է անցյալ դարի վերջերին և մեր դարի առաջին կեսերին: Այդ վարպետների սերնդին են պատկանում մասնավորապես երկու ականավոր հայ գեղանկարիչներ՝ Վարդան Մախոխյանը և Կարապետ Ադամյանը, որոնց ստեղծագործական ձևավորման գործում իմպրեսիոնիզմը նշանակալի դեր է խաղացել: Վերջիններիս գեղարվեստական ծառայությունը համեմատական քննությամբ էլ ցանկանում ենք զբաղվել՝ պարզաբանելով, թե որքանով և ինչ ձևով է ազդել ֆրանսիացի վարպետների արվեստը նրանցից յուրաքանչյուրի գեղարվեստական անհատականության բնույթի վրա:

Նշված վարպետների ընտրությամբ պատահական չէ, քանի որ նրանց ստեղծագործական ճակատագրերն ունեն շատ ընդհանուր կողմեր՝ սերնդակից լինելը, Ֆրանսիայում բնակվելը ու աշխատելը, ֆրանսիական մշակույթին հարելը, որից յուրաքանչյուրը յուրովի է ազդվել և, ըստ սեփական գեղարվեստական պահանջների, դրանից օգտվել: Նրանց միացնում է մասնավորապես ստեղծագործական մղումը՝ և՛ մեկը, և՛ մյուսը իրենց գեղանկարչության բնառարկայի հիմք են ընտրել ծովային տարրերը կամ զոհն բնապատկերային այնպիսի մոտիվներ, որտեղ «զիլավոր դերակատարը» ծովն է (ընդհանրապես զարմանալի է հայ նկարիչների հակումը դեպի ծովը, ծովային տարրերը պատկերելը):

Անհրաժեշտ է նշել, որ ծովանկարչությունը բնականաբար այն ժանրերից է, որտեղ պլեներային գեղանկարչության միջոցներն ավելի ցայտուն են դրսևորված: Լուսավորության առատությունն ու փոփոխականությունը, գունային հարստությունը, օդային հեռանկարը՝ այս ամենի ասկայությունը ծովանկարչից պահանջում են լուսաօդային միջավայրի վերարտադրման այնպիսի հմտությունների տիրապետում, որոնք անցյալ դարի երկրորդ կեսում արմատական նորարարությունների ձևով տեղ գտան ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների մշակած գեղարվեստական լեզվի զինանոցում:

Ինչպես նշել ենք, իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական նվաճումները օգտագործվել և հիմք են ծառայել մի շարք հայ նկարիչների գեղարվեստաարտահայտչական լեզվի համար, շեշտել ենք մասնավորապես նրանցից յուրաքանչյուրի մոտ այն յուրովի, ավել կամ պակաս արմատականությամբ է արտահայտվել: Վերը նշված ընդհանրություններով կարծես ավարտվում է երկու հայ գեղանկարիչների նմանության հարցը, քանի որ նրանցից յուրաքանչյուրի մոտ ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի վարպետների նվաճումների յուրացումը, ենթարկվելով մեկի կամ մյուսի գեղարվեստական անհատականության առանձնահատկություններին, տարբեր բնույթ է կրում: Հավա-