

III. ИЗ ПИСЕМ А. А. АДАМЯНА

Т. Г. Тер-Мартirosяну
13 мая 1943 г., Ташкент

Дорогой Тигран, вчера я получил твое письмо от 26.IV, где ты сообщаем, что затруднение с жилплощадью препятствует моему вызову и где ты советуешь принять самый вызов, когда он последует. Видимо, обстоятельства быстро изменились, т. к. поступила телеграмма от Завена от 30.IV о желательности совместного со мной выезда Христофора [Кушнарева]. Правда, вызова я еще не имею, но уже известно, что его везет Орбели [Иосиф Абгарович, академик]. Что касается моего согласия, то я уже в прошлом году его изъявил. Я давно готов к мысли о переезде в Армению. Сейчас, когда я так слаб физически и утомлен всячески, эта мысль, перспектива новой обстановки, радостная надежда продолжить и завершить свой начатый труд — все это вливает большую энергию. А энергия кому из нас и когда не бывает нужна? Впрочем, мне сейчас она особенно нужна. Из этого по указанию врача я собираюсь сделать оргвыводы: в ближайшие дни я ложусь в институт физиотерапии на целый месяц — на полный ремонт. Результаты проверим в середине июня. Я готов выдержать любую больничную тоску, лишь бы восстановить энергию и способность к систематической работе на новом месте и на новых условиях. Мне, конечно, очень интересно, имеется ли для меня конкретное предложение и как предполагается меня использовать. Доживем — увидим. При всех условиях лично я для себя намечаю работу по ряду линий: дописать учебник, продолжить с большим углублением разработку интереснейшей темы о сознательности творчества, включить в систематику курса раздел русской эстетики, разработать (к юбилею) тему об эстетических воззрениях Чайковского, привлечь к историческому курсу материалы из истории армянской философской и эстетической мысли. Таковы должны быть основные темы моей ереванской работы. Прибавь к этому и возможность близкого ознакомления с армянским искусством — прошлого и настоящего. Как ты видишь, у меня большой запас намерений! К этому запасу на месте я прибавлю то, что мне предложат. Еду я не с тем, конечно, чтобы порывать с Ленинградской консерваторией, но и, конечно, не с тем, чтобы спешить к ней вернуться.

Я вспомнил сейчас, как покойный мой брат Ованес, шутя, говорил: много ли я хочу? Немного здоровья, немного денег и немного счастья. Я готов быть скромней: я хочу достаточной энергии и хорошей обстановки. Обстановка — это прежде всего жилплощадь. Ты нисколько не удивил меня, говоря о трудностях в этом вопросе; пожалуй, я готов удивляться тому, что эти трудности так быстро ликвидируются. Или окончательно они еще не преодолены? Можно ли учесть в этом вопросе какие-либо пожелания? Конечно, я был бы вполне удовлетворен, если бы под «жилплощадью» оказалось что-нибудь вроде особняка с тенистым фруктовым садом, бассейном, клумбами роз во дворе и видом на Арарат с балкона. Но я готов себя ограничивать и от всего этого даже отказаться. Но я не откажусь, если вместо одной большой комнаты получу *две*, хоть и небольшие. Тишина и специальная комната для работы — это та удача, о которой я хочу мечтать... Сейчас в моем положении так мало определенности и так много предположений и неизвестностей. В этом сплошном переплетении жестом поддержки для меня послужило и то, что ты, хотя и очень осторожно, готов советовать мне принять приглашение Армении. Такому твоему совету особый вес придает твой личный творческий опыт. Как я жалею, что, говоря обо мне, ты ничего не сообщаем о себе, о своей работе, своих планах, успехах и затруднениях. Очевидно, ты ждешь того момента, когда скоро вечером в Ереване у кого-нибудь из нас — у тебя или у меня — в комнате за стаканом *сладкого* чая вместе со сладким назуки... будем... вкушать сладкую беседу. Да будет так. Аминь! Во всяком случае, я очень хочу верить, что примерно через месяц мы встретимся с тобой у далеких приступов у подножия Арарата.

А до того поцелуй за меня Нину Степановну, своих детей, передай сердечный привет Марии Дмитриевне и Валентине Александровне и себе самому. Впрочем, от себя дополнительно я крепко обнимаю и целую тебя, всегда твой

Аршак.

4 декабря 1943 г., Ереван

Мой милый друг, Рогожина Нина,

письмо Ваше от 3.XI я получил и был ему очень, очень рад, но был и очень опечален, т. к. почувствовалось мне, что Вы испытываете одиночество, — может быть, так я почувствовал потому, что не встретил в письме ни одного имени, с кем Вы работаете, ищете и творчески «ломаете» голову. Я рад за Вас, коль скоро при всех условиях Вы ищете и творите, а особенно, — что и условия сложились для Вас, видимо, хорошие. Радуюсь и за остальных товарищей, о которых Вы сообщаете, и — очень огорчен судьбой Коган. Всем им передайте мой сердечный привет. Давно очень я получил от Телепневой письмо, которое меня очень тронуло, но на которое я так и не ответил. Конечно, я виноват перед нею и перед товарищами, от которых то письмо также исходило, но скажите — в смягчение моей вины — ей, что тогда, только что устраиваясь на новом месте, я нес на плечах голову, очень мало организованную, предаваясь больше всего физическому ощущению близости родной страны, родной (чудесной) воды, красоты Арарата и ненасытной жажды восстановления сил. Вскоре наступила пора, когда мы — Нина Степановна и я — стали с титанической энергией пожирать животворящий виноград, поражаясь его магической силе исцеления: друзья и знакомые в один прекрасный день перестали меня узнавать. Я не обижался: собственное зеркало мне все объясняло. Давно исчез виноград, но я продолжаю с трудом вспоминать свой аскетический облик в Ташкенте. Я пользуюсь здоровьем и благоприятным бытом своим, чтобы много работать. Но тут — неизъяснимый парадокс: я успеваю сделать меньше, чем раньше, — и, если это мне так только кажется, то уж меньше, чем надо. Скажу Вам, что здесь я прибавил к своим интересам новую тему, которую двигать по-настоящему все не могу никак. Тема эта — история армянской эстетической мысли (начиная с V века). Хочу, однако, надеяться, что с организацией в Армении Академии наук — чему здесь мы все безумно рады — сложатся более благоприятные организационные условия и для этой, для меня крайне интересной, темы. В консерватории моя работа по ряду обстоятельств еще не начиналась. Впрочем, я не твердо уверен, что наличный кадр студентов IV или V к.к. многое от этого теряет. Имеются славные, недавно окончившие здешний ИТФ, молодые люди, работа с которыми у меня еще должна быть начата. Ожидается начатие работы

и в Кабинете (музыкально-научно-исследовательском) им. Р. Меликяна. По плану своему, да и возможностям этот Кабинет — очень богатое учреждение, кстати сказать, переходящее в ведение Академии наук. Там основных два раздела: I — фольклор и II — история и теория армянской музыки. Прибавьте к этому запасы фоноваликов с аппаратурой, ценнейший архивный материал, богатую библиотеку, намеченный музей народных инструментов и т. д., и Вы представите весь интерес работы в этом кабинете. Но, сказать ли Вам на ухо? Лично я предпочитаю работать в своем собственном кабинете, т. е. дома, и общаться с аудиторией по своей собственной тематике и проблематике. Такую аудиторию я имею в Университете у выпускников-филологов, с которыми установились уже наилучшие отношения. И, знаете ли, что еще могу я Вам сообщить? Под тем же названием, что и в Ташкенте и Ленинграде, я читаю здесь курс совершенно для себя новый. Я не переделываю и не обновляю старое, уже много раз читанное, я строю, будто на пустом месте, новое. Передо мной возникают вопросы, которые не возникли «там», напрашиваются ответы, о которых я не подозревал «тогда». И — чего скрывать? Как часто мне становится неловко, что так бледно и робко работала мысль моя в общении с теми, кто так доверчиво слушал меня. Запомните это, т. к. некогда и с Вами может произойти подобная же «неприятность». Судьба нас разлучила, и я не могу делиться с Вами всем тем, что меня сейчас волнует. А что касается университетской аудитории, то часто смущает сомнение: слушать они умеют, а будут ли хоть один день жить твоими мыслями? В этом смысле и я готов признаться в некоторой своей изолированности. Впрочем, беседовать и спорить порой и приходится. Вот с месяц тому назад прочитал я работу одного музыковеда — историка музыки (бывшего ленинградского питомца) о Чайковском, его симфонизме. Много часов я потратил на то, чтобы объяснить, что понятие «симфонизм» охватывает не только систему творческих приемов и выразительных средств, но непременно некую определенность содержания, и пока неясно, «о чем» *специфически* говорит симфонизм, бесполезно толковать, *как* об этом он говорит.

Вспоминаю полюбившиеся некогда и некоторым разговоры и мысли о «симфонизме» в малых формах у Шуберта, у Шопена, у Шумана и — мало ли еще? Как не додумаются, что трудности определения этого жанра и этой формы — в трудности определения того, что в них отражено, и с этого наиболее трудно и надо начинать.

Своему ереванскому собеседнику я объяснил, что вне проблемы связей личного и надличного (Боже упаси: не «надчеловеческого»!) ничего не понять — ни в симфониях Чайковского, ни в отсеченной от этой единой проблемы — проблеме его романсов, что, далее, вне этой связи не понять и роли гнетущей темы любви в музыке Чайковского, что вне синтеза Бетховена и романтиков также не понять его симфонизма, не понять, почему еще многое другое происходит в творчестве Чайковского, о чем более удобно было бы с Вами говорить в интересной беседе, где, кстати, попытался бы провести развитие мировоззренческой линии по этапам: Мусоргский — Чайковский — Скрябин.

Из области здешних бесед, м[ожет] б[ыть], упомянуть еще то, что другого нашего товарища, также педагога — питомца Ленинградской консерватории я терроризирую тем, что отказываюсь без пояснений понимать, что такое: лиризм, обобщение, образ и т. п. ходкие слова.

А еще другого своего друга я донимаю тем, что допытываюсь: что такое полифония? Что такое «одновременное звучание двух и более индивидуализированных и сопряженных начал», ибо я нахожу, что, если можно ...

Н. И. Рогожиной
15 декабря 1943 г., Ереван

Продолжаю, дорогой друг, после неожиданного и большого перерыва. Доканчиваю оборвавшуюся фразу: если, — я хочу сказать, — «полифония» как композиционный принцип легко может быть понята в каком-либо *одном* определении, то она же со стороны содержания настолько дифференцирована, что требует и в определениях того же. Конечно, нет полифонии там, где вовсе нет сопряжения. Но само сопряжение — и в жизни, и (через то) в искусстве — бывает нескольких и разнокачественных типов. Людская масса — церковь, гульбище, пляс, шествие — составляет вовсе не то целое (и целостное), что, скажем, горящий, либо ликующий на виду у сочувствующих, и это — не то, что двое, помимо воли своей, спянные взаимной любовью или враждой. В полифонической литературе имеются (и не могут не иметься) образцы всех этих типов сопряжения, скажем: I — хоралы, марши, II — песни (лирические) с многоголосным сопровождением, многие фуги Баха, III — дуэты типа «Враги...» из

«Евгения Онегина», из фуг Баха — *fis-moll* из I тома, из «Пиковой дамы» то место из увертюры, где тему «любви» начинают тромбоны при сползающей интонации скрипок и др.

Впрочем, сам я чувствую, как все это звучит громоздко (или, б[ыть] м[ожет], эфирно-легковесно) в коротком изложении письма.

Поговорим лучше о Вас. Я отношусь терпеливо к тому, что Вы читаете мало, если, — как я уверен, — думаете немало. В отношении *т-те* Бовари я хотел бы сказать, что, конечно, в романе вы отметили многое, что там имеется, но заметили ли Вы в нем то значительное, на что давно обращено внимание и в чем для меня лично основной интерес произведения: я имею в виду т[ак] наз[ываемый] «боваризм» — способность и склонность жить вне реального, в вымышленном мире, что и было с несчастной Бовари и что ее и привело к трагической развязке. Впрочем, Вы, вероятно, сами обратили на эту сторону внимание, и это хорошо, ибо в *какой-то степени*, хоть микроскопической, этой начальной «способностью» из нас обладает каждый. Вспомните, у кого это рассказывается о том, как «они» любили на время покидать друг друга, чтобы там иметь возможность писать один другому письма. Подумать только, как сильно они друг друга любили; но, заодно, подумать и о том, каким именно манером, сортом они любили. Может быть, «боваризм» и не очень скверная вещь — в малых дозах, а в больших, — как у *т-те* Бовари, — ужас, трагедия, но и пошлость, болезнь и — смерть! Впрочем, я, кажется, вламываюсь в открытые двери. Поговорим о другом. Ваша рецензия меня заинтересовала, но я предпочел бы сказать о ней, прочитавши ее целиком: как получается у Вас анализ произведения на основе его исполнения, — о чем Вы мне сообщите. Не могли бы вы прислать мне ее? Аналогичное и о кантате Шапорина. Я постараюсь высказаться, если получу от Вас материал. Так шлите же!

Как Вы скупы в письме насчет наших общих знакомых! Кто как живет и над чем работает? Как творческая и академическая жизнь в консерватории? О моем возвращении сейчас я не думаю. Да, говоря честно, об этом вряд ли думает и сама консерватория. А ведь для меня это обстоятельство не может быть безразличным. Получается что-то вроде того, что предмет мой как-то незаметно вошел в стены консерватории и таким же образом он оттуда вышел. Уж впрямь — нужен ли он и его «водитель»? Это не значит, конечно, что когда-нибудь я забуду своих ленинградских друзей, в числе которых я всегда

буду считать мою грустно-улыбчатую Нину Рогожину. Пишите. Всем, кто мне друг, привет. Вам привет от Нины Степановны.

Ваш А. Адамян.

Н. И. Рогожиной

3 апреля 1944 г., Ереван

Дорогой друг, Нина Рогожина, так сложились у меня обстоятельства, что на письмо Ваше от 9. III я могу ответить только теперь. письмо Ваше я перечел и снова испытал радость за Вас, за то, что Вы по-настоящему способны мучаться в жажде работы. Ведь страдать можно по-разному: обороняясь от требований жизни или же всеми силами стремясь ими овладеть и им ответить. Нередко, особенно от девушек, приходилось мне выслушивать «жалобы» на «пустоту» жизни, на то, что настоящих людей на свете, мол, мало, что, дескать, мало таких, кто умеет понимать красоту в жизни и т. п. вздор. Все сие бывает обычно призванным скрыть собственную убогость души и интеллекта. Но чудесно, когда жажда личного совершенствования опережает реальные возможности и внутренние, и внешние, когда, сколько ни поглощаешь, не утоляешь голода жизни. Как-то совсем недавно я искал случай сказать, что, вообще говоря, страдать способен всякий, в борьбе же страдать — только личность. Я имел в виду музыку Чайковского. Сейчас я это же подумал, перечтя Ваше письмо. Я и хочу Вам сказать: страдание само по себе не может и не должно ни для кого из нас стать самоцелью (есть и такая порода людей, но Бог с ними!); но и страдать не страшно, лишь бы в них не застревать. А что касается гнетущего чувства одиночества, то, знаете ли, что я Вам скажу: одинокими делаемся мы почти всегда не от того, что некому вести нас за собою, а от того, что мы сами не в силах никого за собою вести. Попробуйте стать полезным кому-нибудь, и от чувства одиночества не останется и следа. А в этом деле самое трудное в том, чтобы в себе сочетать два противоположных начала: смелость в мыслях и осторожность в выводах. Как и всему другому в жизни, этому также нужно учиться. Впрочем, я не хочу записываться в проповедники. Я только хочу, чтобы вы работали, хотя бы и в одиночестве, с таким сознанием, будто весь мир ждет результатов вашей работы.

Поговорим о другом. Хочу рассказать, над чем в последнее время

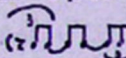
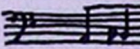
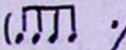
я работал, и Вы увидите, что мы с вами частично думаем об одном и том же. В последних числах апреля здесь проходила VI всесоюзная шекспировская конференция, на которой я имел выступление на тему «Принципы поэтики Шекспира в музыке». В докладе я проводил мысль о том, что тот принцип познания и показа действительности, который породил трагическое искусство Шекспира, породил в музыке жанр симфонизма Бетховена и Чайковского. На примере ряда трагедий я пытался доказать, что основу трагического искусства Шекспира составляет не психика, не внутренний мир человека, не страсти и коллизии страстей, не характеры, но то, что составляет глубинное основание человеческой жизни в развитом обществе: единство личного и внеличного начал, противоположность и неразрывность этих начал. Для Шекспира и его эпохи прибавьте: антагонистическую связь этих начал. В этом единстве заложен разлад, и разлад этот приводит к гибели личностного начала. На отдельных примерах я пытаюсь показать это. Так, в «Ромео и Джульетте» трагический смысл заложен в том, что гибель личностей (Р[омео] и Дж[ульетты]) оказалась необходимой для жизни общества, для воцарения мира. Соответствующие соображения я развивал в отношении «Венецианского купца», «Короля Лира», «Отелло», «Гамлета». Далее я пытался показать, что такое же единство составило основу симфонизма Бетховена и Чайковского, с той особенностью для каждого из них, что в этом единстве нет антагонизма у Бетховена, и есть он у Чайковского. Самый симфонизм я определил как познание и показ действительности в ее ведущих противоречиях, т. е. как противоречивое единство личного и внеличного. (Романтики соотношение этих же начал воспринимали не как их единство). Под углом этих соображений я пытался проследить некоторые композиционные особенности у обоих. У Б[етховена] не напевный (не мелодический) характер тем и предельная лаконичность их в экспозиции: всякая тенденция к развернутости означает тенденцию к самоизживанию, т. е. к самоизоляции, отчуждению от внешнего, восприятию жизни в плане противопоставления друг другу ее сторон. Это именно у романтиков стороны сосуществуют, не образуя единства. Более подробную параллель Б[етховена] с последними я проводил на примере двух похоронных маршей: из III симфонии и b-moll сонаты¹. В Чайковском я пытался показать борца и художника *личности в борьбе*

¹ Имеется в виду Соната Шопена b-moll

с внеличным, завуалированным или модифицированным в фатумных ассоциациях. Также и в отношении Ч[айковского] я пытался проследить основной принцип мышления на особенностях композиции. Особо остановился я на споре Балакирева и Стасова с Чайковским по поводу того, что Ч[айковский] в «Ромео и Джульетте» якобы отступил от *Шекспира*, не дав в конце увертюры примирения; я утверждал, что именно этим отступлением Ч[айковский] остался верен трагическому принципу, причем я говорил о специфике литературного и музыкального искусств. Наконец, для уточнения своих выводов я указывал на сущность различия между драматизмом и трагизмом, охватывающими там личным сознанием, здесь — конфликтом личного и внеличного (общественного). Вот, в сущности, и вся схема моего доклада. Обращаясь к Вашему письму, я хотел бы в связи с тем, что я рассказал выше, внести одну поправку: Вы высказали предположение, что с моей точки зрения к симфонизму может относиться произведение, в котором заключен драматический конфликт и, следовательно, произведение только крупной формы. В отношении формы Вы, несомненно, правы: я всегда считал глубоко ошибочными разговоры о симфонизме применительно к любой форме, где только налицо драматизм, либо динамичность, либо значительность содержания и т. п.; есть охотники такого рода, упивающиеся симфонизмом даже в прелюдиях Шопена. Специфику симфонизма ни в чем ином искать нельзя, как в специфике содержания. Что же касается характера конфликтности («драматический конфликт»), то здесь дело обстоит, пожалуй, сложнее. Драматический характер конфликтности имеется и у романтиков, у которых, однако, как правило, симфонизм отсутствует. (Мой друг, Юрий Николаевич², за эти мои слова готов будет предать меня анафеме!). Вопрос о симфонической конфликтности разрешается, по-моему, так: если конфликтность застревает в личностном сознании, замыкается в субъективность и именно последнюю собой определяет, — мы имеем конфликтность *драматического* порядка, характерную для романтиков; если же конфликтность переводит нас в соотношение, сопряженность субъективного и внешнего (по существу, личного и внеличного, общественного) и собою определяет единство *этих* противоположных начал, мы имеем конфликтность особого порядка, диалектическую,

² Имеется в виду Юрий Николаевич Тюлин

которая и порождает симфонизм. Антагонистический характер этой конфликтности есть частный случай, характерный для Чайковского.

Обращаюсь снова к Вашему письму. Мне очень нравится, что в полифоническом мышлении Вы стараетесь доискаться его внутренней, психологической определенности. Разве может удасться избежать технологизма (т. е. формализма), замыкаясь в полифонии в ее композиционной характеристике и не осмыслять ее по признакам содержания? Но я хочу пойти дальше и сказать: для уразумения симфонизма правильное понимание полифонии играло бы огромную роль. Для анализа симфонической полифонии (полифонии не как стиля, но как приема) богатый материал, как мне кажется, представляют симфонии Чайковского, в частности VI. Здесь полифонична вся интродукция. Дальше, отдельные образцы полифонии в таких местах, как в Allegro с 12-го такта (2/4); тема в скрипках и «сопровождение» у виолончелей  на *h*, или в разработке; хоральный мотив в тромбонах и триоли в струнных басах, или синкопированные триоли  в валторнах и тема обрывками в скрипках; эти самые триоли, как некая формула, **образ-формула**, пронизывает последнюю часть симфонии и замыкает ее; или в Andante mosso: пиччикато в струнном квартете при *cantabile* у медных. Все это — образцы этой полифонии, в которой раскрывается сторона симфонизации. Чтобы понять последнее, обратите внимание вот на что: в примере 2/4 ритмическая формула — мерная дробь на  — **выводится из эмоционального состава** самой темы (в скрипках), она — психологический остов этой темы, как бы внутренний ее мир, как бы сердечное трепыхание; в примере с триолями  Вы имеете принципиально другое: эта ритмическая формула (взволнованности) не только не выводится из эмоционального состава церковного хора (!бесстрастие!), но и прямо противоположна ему, как к чему-то ей чуждому и враждебному; здесь доподлинно два мира, из которых ни один вне другого не имеет смысла и значения; при этом два мира, из которых один носит печать человеческой субъективности, а другой — внеличного бытия. Дело, разумеется, не в самих по себе триолях, а в контексте: вспомните, что совершенно такие же триоли в «Пиковой даме» (сцена графини) несут иную функцию, чем в приведенном только что примере и такую же, как в примере в 2/4 . А если Вы обратитесь к заключительным тактам этой части симфонии, то здесь, как мне кажется, Вы уловите снова связанность и

внешних один к другому, и внутренне связанных двух миров, причем здесь личностное Вы слышите в голосах (на этот раз) меди (вздохи!), а бесстрастно-внеличностную форму — в интонационно выхолощенной и ритмически уравновешенной формуле в *pizz.*

Вы видите, как тесно переплетаются у меня вопросы полифонии и симфонизма, и еще: трактовка полифонии неразрывно связана с трактовкой смысла произведения: так, всякая иная трактовка приведенных выше примеров неминуемо означала бы и иную трактовку произведения (симфонии) в целом. Не кажется ли Вам, что всем этим надо всерьез заняться? При этом исходить из того, что и симфонизм, и полифонизм составляют (в различных типовых своих особенностях) особые методы познания и отражения действительности. В этом отношении с удовольствием цитирую Ваши слова: «А как полифонична и симфонична сама жизнь во всех ее проявлениях!» Это так же верно, как и то, что Вы пишете дальше: «Впрочем, это должно быть ясно само собою: все, что есть в искусстве, приходит в него из жизни». Впрочем, здесь одно предупреждение: Вы знаете, вероятно, что на формулу сенсуализма «нет ничего в интеллекте, чего не было бы в чувстве», один философ заметил в духе рационализма: «Кроме самого интеллекта» (Лейбниц). Не придется ли нам к Вашей формулировке добавить: «кроме самого искусства»? Впрочем, Ваша мысль понятна и верна.

Однако пора и честь знать и поставить точку. Если мои обрывочные мысли способны Вас заинтересовать и на что-нибудь путное навести, буду рад. Пишите чаще и не ведите счета моим письмам. Сейчас, как и всегда, я очень занят, в частности перечитываю Шекспира, что и Вам рекомендую.

Передайте, прошу, мой сердечный привет нашим общим друзьям. Кланяйтесь Юрию Николаевичу и Привано. Как Бражникова и Незванов?

Жму Вам руку —

Ар. Адамян.

Вам сердечный привет от Нины Степановны.

10 марта 1947 г., Ереван

Друг мой В[алентин] Ф[ердинандович], прочел Ваш отзыв о моем «Введении в эстетику». По этому поводу я не могу не выразить моей самой глубокой признательности. Я должен особенно ценить то, что Вы свой обстоятельный отзыв составили в столь короткий срок. Что касается существа Ваших замечаний, то хочу Вас заверить, что при окончательном литературном оформлении своей работы я отнесусь к ним со всем вниманием.

Шлю Вам привет.

Ар. Адамян.

И. М. Геоцакян

28 мая 1947 г., Ереван

...Кстати, когда я стучал в дверь Асмуса в Москве, я слышал прекрасную игру на рояле. Я понял, что это он сам играет, и не ошибся. Не потому ли Асмус, кажется, единственный в нашей стране философ, который чувствует и понимает искусство.

Ар. Адамян

В. В. Саркисяну

27 мая 1954 г., Ереван

Дорогой Вилли,

Сегодняшняя наша беседа о двух вариантах концерта Рахманинова мне кажется поучительной. Мне хочется попробовать ее кратко и тезисно изложить и представить тебе на суд.

Итак, первое: вторая редакция I концерта была возможна потому, что она развивала с позиции зрелого мастера те мотивы жизни, которые были в неразвитом виде налицо уже в первой редакции. Утверждая это, ты на нотах готов указать соответствующие места параллельно из обеих редакций. Кстати, мне особенно понравилось и запомнилось то место, где лирическое из реального состояния переходит в состояние пережитого прошлого. Я воспользуюсь первым же случаем, чтобы

попросить тебя показать это в живом звучании. Вообразить, будто 2-я редакция внесла принципиально новые идейно-эмоциональные мотивы, начисто отсутствующие в первой редакции, ты правильно считаешь *ponsens'*ом.

Второе: незрелость юношеских мотивов есть вещь естественная. Вытекает ли, однако, из этого, что надо считать естественным, то есть разумным, верным, художественно уместным, когда во взрослом возрасте художник заново, по-взрослому, редактирует свой незрелый юношеский труд? Нужно ли считать этот опыт положительным? не следует ли, напротив, считать, что следует предоставить каждому возрасту оставаться в его естественном характере, и оставить по-юношески незрелые мотивы жизни звучать в своем подлинном виде? Кажется несомненным, что это именно так. И ты утверждаешь, что первая редакция подкупает своей искренностью и непосредственностью, чего не приходится говорить о редакции второй. Ты утверждаешь, кроме того, что во второй редакции имеются места искусственного добавления, что не может не снижать общего художественного уровня целого. Следовательно, ты приходишь к выводу, что наличие в первой редакции в неразвитом виде субъективных рахманиновских мотивов, хотя и дало возможность совершить опыт второй редакции, еще не может до конца объяснить и оправдать этот опыт.

Третье. Нет ли, однако, основания объективного значения, которое объясняет и оправдывает опыт Рахманинова? Есть, и этот мотив имеет для молодой национальной музыки как мотив принципиальное значение. Это — художественное значение самого исполнительства, в данном случае значение формы, использование и фортепиано, и оркестра, и их обоюдного звучания. Этому моменту Рахманинов придавал огромное значение, и об этом можно судить по его высказываниям — нареканиям по адресу своей юношеской вещи.

Ар. Адамян