ВОПРОСЫ ПОЛИФОНИИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
НАСЛЕДИИ А. АДАМЯНА

Поводом для написания настоящей статьи послужили заметки и письма выдающего эстетика и музыковеда Аршака Абгаровича Адамяна¹. В них содержатся редкие по оригинальности взгляды ученого на проблемы полифонического искусства. Исследование Адамяна насущных вопросов полифонии отмечено высоким музыковедческим профессионализмом и, главное, глубиной общеэстетического осмысления.

Полифония, как специфическое музыкальное явление, была для Адамяна предметом живого интереса; к теме этой он обращался с особым волнением, о чем свидетельствует тон его писем.

Ценнейшие мысли Адамяна, по неизвестной нам причине, не сложились в законченную систему. Они выражены в основном фрагментарно. Основная концептуальная идея, однако, улавливается в них с достаточной полнотой. По нашему убеждению воззрения Адамяна на искусство полифонии должны стать достоянием музыковедения. Именно поэтому мы решились на нелегкую задачу: воспроизвести по возможности целостный контекст адамяновских взглядов на полифонию.

Поскольку в заметках и письмах материал представлен в некотором разбросе и перекрещивании тем, мы избрали следующий план изложения: предмет, метод, примыкающие вопросы.

Вопрос о предмете полифонии Адамяном специально не освещается. Иногда встречаются общие определения, как-то: "... Если основа человеческого мира есть связь индивида со средой в ее определенной форме, то может ли искусство миновать это явление?... Где же искать отражение?... полифония - вот форма отражения этого" (Т. Тер-Мартirosяну, 16.01.49).

Здесь, как бы, обозначена сущностная сторона предмета - "связь индивида со средой". Другая же формулировка уточняет способ отражения: "сопряженность сама и есть предмет, содержание полифонии" (Там же).

Отсутствие сведений об особенности предмета отчасти компенсируется его отражением в полифоническом методе. В методе, данном в адамяновском истолковании, предметные признаки "про-

глядываются" с достаточной ясностью, поскольку в них угадывается их истинное соответствие своей первооснове. Исходя из этого, мы, чтобы иметь какое-то представление о жизненном прообразе полифонии, решились прибегнуть к экстраполяции метода на его исходную сферу.

Однако прежде этого ознакомимся с фрагментом из рукописной статьи Адамяна "Искусство как надстройка" (1952 год), где в контексте темы о музыкальном переживании как бы высвечиваются черты предмета музыкального искусства. Представление об общей (для музыки и ее специфического явления - полифонии) предметной основе позволит обнаружить ее "полифоническую" область.

"Музыка повествует о том же, о чем повествует всякое искусство: о человеческих отношениях, о бесконечных сторонах жизни, волнующих людей в этих отношениях... Музыка и танец - наиболее яркие образцы содержательных эмоций в искусстве, ибо то, что в этих искусствах волнует и чарует, есть вовлечение слушателя-зрителя в живой круг человеческих отношений (разрядка наша). Это именно живой круг, так как он охватывает отношения (переживания) так тонко дифференцированные, как это возможно только в реальной жизни и, кажется, не возможно для передачи словом".

Формулировка: "живой круг человеческих отношений" - на редкость тонкая и одухотворенная; в ней отмечена наиболее типичная сторона человеческой жизни, творчески воспроизводимая в музыкальном искусстве.

Несколько сходная мысль, в отношении полифонии, звучит в письме Адамяна: "... 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 в определениях того же". (Н. Рогожиной, 04.12.43). Из сказанного можно заключить о более сложном составе полифонической предметной сферы.

Адамян дает представление о чувственно-наглядных формах предметной сферы, это: "... людская масса - церковь, гульбище, пляс, шествие", предоставляя нам самим добавить примеры действенных "сообществ".

Нам (и по жизни) знакомы образы объединенно действующих людских масс, образы, то вспыхивающие, то угасающие в "живом

кругу человеческих отношений". Наше восприятие сразу улавливает некую, исходящую от них силу единства, властно организующую их совместные действия. Это характерное единство упомянутых "коллективов" обусловлено типом связи "одного" со "многим", именуемой сопряжением.

Поскольку нам часто придется пользоваться термином "сопряженность" мы предложим для лучшего его понимания адамяновское истолкование этого понятия.

В статье "Генезис искусства"², касаясь исторического периода, когда впервые возникли условия для образования искусства, когда связь между людьми по инстинкту уступает место связи по чувствам, по сознанию, он пишет: "... в этом новом типе связи впервые возникает противоречивое единство индивида и коллектива: сопринадлежность и противопоставленность, взаимная зависимость, которая сама обуславливается взаимной независимостью. Этот тип связи лучше всего определить понятием сопряженности". И далее: "...Правильно понять и оценить человеческую деятельность - ее мотивы и формы возможно не иначе, как поняв сущность единства индивида и его среды, сущность сопряжения".

Нам предстоит выяснить специфику сопряженности в упомянутых социокультурных группах. Прежде всего заметим, что коренным образом она обусловлена социальным назначением указанных "сообществ": актуальной деятельностью, стимулируемой общими мотивами, интересами и страстями. Реально специфику выражает коллективная система, в которой связи и отношения стягиваются во временное единство. Этот формально-временной момент способствует образованию их взаимной комплексной соотнесенности, отличающейся устойчивым структурным равновесием. Однако за этой внешней стороной воспринимается суть этой сопряженности. Ее нам хочется выразить парафразой адамяновских мыслей, уместных в нашем контексте. "Здесь стирается последняя грань между индивидом и окружающим его коллективом. Антитеза "индивид и коллектив" здесь разрешается в едином всепоглощающем синтезе". Мы добавим: в синтезе, отмеченном самодовлеющей устойчивостью.

По-видимому, все это послужило Адамяну основанием присвоить описанной сопряженности термин "статичная".

Добавим, что в силу указанного качества, в сопряженности ак-

центрируется момент постоянства; наверное потому тоже смысл единства здесь выражается с необычайной силой и глубиной.

Теперь посмотрим, как отражаются описанные предметные закономерности в полифоническом методе, представленном в адамянском анализе.

В своих заметках, начало которых помечено 1944 годом, Адамян подходит к смысловому центру темы путем логических посылок и выводов, касающихся специфики полифонического мышления.

Утверждая в начале, что "полифония - мышление по принципу сопряжения", он тут же отмечает: "всякое (а не только полифоническое) мышление строится на началах сопряженности..." Продолжая рассуждать, он приходит к выводу, что в неполифонических музыкальных схемах сопряженность осуществляется "по принципу (сочетания, контрастирования) последовательности развития." В полифонии же явлена "сопряженность по принципу (компонирования) возможности, источника развития". Отмечая далее, что все музыкальные схемы строятся на началах органической сопряженности, Адамян, наконец, обнаруживает и обозначает типовую особенность: "В полифонии развитие образа не есть развитие сопряженности: последняя... растет и убывает (интенсивность), но не преобразуется (качественность)". Затем дается пояснение: "В сонате - каждый новый этап в развитии образа есть и новая (по-новому) сопряженность. Развитие сонаты в целом есть "процесс" преодоления и зарождения сопряженностей до постепенного снятия их: реприза (тональность II темы), кода.

В полифонии - после того, как сложилась система, в которую втянуты композиционные образы, она пребывает до конца. Конец полифонии (фути) есть снятие всякой системы и замыкание абстрактной гармонической формулой. NB! Мажорный конец выполняет функцию полного заключения. Это - не последнее слово, а просто - точка".

Адамянский исходно-аналитический обзор проблемы уместно завершить абзацем, в котором повтор мыслей компенсируется их развитием. Желая ограничить полифонический метод, как специальное музыкальное явление, Адамян пишет: "... 1) лад, ритм, гармония, тембр, динамика, темп, регистр и так далее - существуют, как выражение в музыке некоторых отношений; 2) различные композиционные схемы - двухчастность, рондо, вариации и тому подобное

возникают на началах музыкально-смысловых отношений; (3) приходится различать отношение, как некое содержание (в полифонии) и как принцип его развития (в сонате): имею в виду то, что в полифонии раз возникшая сопряженность сама в этом своем качестве не изменяется и не развивается, в сонате же изменяется и развивается именно сама сопряженность, отношение: в фуге мажорное заключение не кульминация в развитии, а - точка, призванная не разрешить, но исчерпать предыдущий процесс; приходится, следовательно, различать сопряжение статического склада и склада динамического: в полифонии налицо первое. (Т. Тер-Мартirosяну, 16.01.49)

В заметках, придя к сходному заключению, Адамян тотчас оговаривается: "Соната может содержать оба типа сопряженности (17 соната, Бетховен). Надо различать полифонию как стиль и как прием. Критерий: принцип целого и случайное (оживление) средство." Затем оказывается, что "... в сонате тот или другой отдельный полифонический прием может перерасти в значение стиля. Это тогда, когда возникшая случайно сопряженность одновременно знаменует смысл целостного образа, когда возникший случайно образ есть основа образа в целом.

Пример: хорал и соло в es-moll квартете Чайковского в III части. Отсюда: полифония как стилевой прием".

Итак, выяснилось наличие в музыке двух типов сопряжения. Нас, в частности, интересует сопряженность статического склада. Чтобы разобраться в ней, ознакомимся с формальными условиями полифонии, описанными Адамяном.

"Исходным формальным условием всякой полифонии является наличие многого. Но не всякое многое относится к Полифонии. Что служит формальным условием для многого в Полифонии?

- 1) Слагаемые единицы должны быть взаимно отличающиеся, но не просто различаемы.
- 2) Отличающиеся единицы должны быть сопряжены.
- 3) Сопряженность сама по себе должна быть содержанием.
- 4) Сопряженность, как содержание, должна восприниматься не опосредовано, но - непосредственно.

Отсутствие любого из этих условий разрушает полифонический характер многого". (Заметки)

О наличии специфики в частности явствуют пункты 3 и 4.

Проблема полифонической сопряженности является краеугольным камнем адамяновского исследования. При ее выяснении возникают неясности, особенно в отношении пункта 3.

В понимании этого вопроса нам может помочь формулировка: "... содержание дано в самом отношении (сопряжении) образных значений". (Т. Тер-Мартirosяну, 16.01.49) В этом контексте как бы отождествляются значения и функции отношения и сопряжения. Однако так кажется на первый взгляд. Анализ показывает нам другое.

Связи и отношения составляют содержание человеческой жизни. При тонком различии они органически связаны общностью социальной функции. Между ними существует определенная взаимная обусловленность; в частности, принцип связи заметно формирует характер отношений. То же происходит в искусстве. В полифонии же сопряженность на возникающие в ней отношения влияет с повышенной интенсивностью. Индивидуализируемые мотивы, выражаемые соотносящимися полифоническими образами, целиком подчиняются господствующему смыслу единства. Напомним, что в последнем подчеркивается черта постоянства, и в этом кроется глубочайшая мудрость полифонии.

Итак, "статическая" сопряженность, знаменуя в отношениях идею единства, представляется подлинным содержанием полифонии.

Как понять утверждение: "сопряженность, как содержание, должна восприниматься не опосредовано, но - непосредственно"? Кажется, оно ничего другого и не означает, кроме того, что сопряженность, как содержание, должна восприниматься в художественной форме. Ибо по Адамяну художественная форма "... в непосредственном созерцании... замещает значение и силу содержания...", а также: "художественная форма это форма именно непосредственной чувственной передачи художественной идеи".³ Эта функциональная особенность формы служит предпосылкой адекватной непосредственности восприятия. Из этого следует, что сопряженность, как идея, получившая воплощение в полифонической форме, восприниматься будет именно так - непосредственно.

Особый интерес представляет вопрос развития в полифонической системе.

Обнаружение признаков полифонического развития в свете адамяновской концепции довольно сложно. С одной стороны: "... в

полифонии развитие образа не есть развитие сопряженности", с другой: "В полифонии сопряженность должна восприниматься как процесс, как образование или становление". А также: "в полифонии развертываются не сами линии, а их связи и отношения" (Заметки).

Как разрешить это противоречие?

Здесь смущает то, что в первом утверждении Адамян, допуская развитие в образе, отказывает в этом сопряженности. Во вторых - указывается на наличие в ней определенного качества развития. Как представить развитие образа при его статической основе? Как согласовать неизменность качества сопряженности с её процессуальностью?

Вспомним адамянские положения: "в полифонии, после того, как сложилась система, в которую стянуты композиционные образы, она пребывает до конца"; "... раз возникшая сопряженность сама в этом своем качестве не изменяется и не развивается".

Возникает вопрос: как может развиваться полифоническое содержание, представляемое сопряженностью, если последняя остается вне развития?

Ответить можно так: развитие, конечно, присутствует, однако, привнося определенные изменения в элементы системы, оно не нарушает её качественную самодостаточность.

В полифонии такое развитие осуществляется в основном контрапунктическими средствами и приемами, а также, производными по значению, иными средствами музыкальной выразительности.

В контексте исследования сущности полифонического метода Адамян освещает его отдельные стороны. Касаясь, в частности полифонической сферы выражения, он в средствах выражения обозначает их общую существенную черту - синтез антиномий, "... расчленения и сочетания, дифференцирования и интегрирования, механического и органического и т. д." (Заметки). Как видим, в этих определениях отражается присущий полифонии коренной принцип противоречивого единства.

Одним из критериев развития полифонического мышления Адамян считает степень индивидуализации соотносимых образов.

"Индивидуализация означает: обладание собственным сопряжением; способность быть законченным чем-то и вне других голосов; обладание значением ("словарным").

В фугах всего этого нет, не считая так называемой темы, кото-

рая, в сущности, сама по себе остается без всякого развития.

То, что в голосах фуг есть — это отдифференцированность.

"Голос" в контексте впервые приобретает значение, и при этом значение именно "голоса" — участника.

Индивидуализация, во всяком случае, имеется не всегда. Она имеется в полифонии Единого общего, но не массового. Ее нет в канонах, во многих ... фугах". (Заметки)

В связи с темой об индивидуализации хочется привести два фрагмента из писем Адамяна.

"Примерно, во всей инвенционной полифонии для меня значительно только то, что здесь "голоса" взаимно не дифференцированы, и это производит впечатление того, что сопряженность вытекает не из силы единства противоположностей, то есть индивидуализированных мотивов жизни, но из чувства, сознания, факта сопринадлежности вступивших в сопряжение значений к одному, поглощающему их единству. В основе этой полифонии — пафос общинного сознания. При всей композиционной сложности языка этой полифонии и его рассудочности, это — исторически одна из низших форм полифонического мышления, как и схоластика, при всей виртуозной изобретательности составляет низшую ступень логического мышления". (Т. Тер-Мартirosяну, 16.01.49)

"... Вряд ли можно сомневаться в том, что не случайно прекратилась история полифонического искусства вместе с Бахом: уже к его времени, в сущности, это искусство носило признаки анахронизма. Я имею в виду, что искусство "ведения голосов" было обязано схоластике с ее рационализмом и нормативностью, а ведение "голосов" знаменовало средневековый церковный уклад человеческих отношений, для которых, в отличие от буржуазного уклада, была характерна нивелировка личности: ведь самым нетерпимым для буржуазной, строго личностной, культуры в ранней полифонии было то, что она имела дело с "голосами", взаимно безликими. Такая безликость (в отношении одного к другому!) была возможна, поскольку в этой полифонии образ, втиснутый в "голос", остается сам по себе вне процесса развития. По этим ли или по другим основаниям искусство полифонии, несмотря на очень высокий уровень ее этического смысла, отражало недоразвитую жизнь. Вообще говоря, такое несоответствие между уровнем общества и уровнем его искусства и возможно и хорошо известно". (Т. Тер-Мартirosяну, 26.01.49)

Говоря о том что история полифонического искусства завершилась вместе с Бахом, Адамян, конечно, имеет в виду ее определенный длительный этап. Однако заметим, что характерный для этого периода полифонии схоластический рационализм, не мешал Баху преодолевать оковы нормативности. Адамян как бы сам подтверждает это в следующем высказывании. "В том и реализм баховского искусства, что жизнь в соотнесенности, по принципу соотнесенности - есть реальный принцип жизни. Не беда, что эту соотнесенность Бах чувствует порой в связях с Богом. Это - мистификация реальных отношений. Независимо от этого, содержание остается на почве реального". (Заметки) Адамян придавал очень важное значение тому, чтобы в определении полифонии отражались бы существенные ее признаки. Именно с этим связана его критика определений, данных Х. С. Кушнаревым⁴ и Г. М. Чеботарян.⁵

"... Прежде всего я придираюсь к определению полифонии, которое записал со слов Христофора: "Одновременное развертывание различных сторон одного и того же музыкального образа." Совершенно осуждаю мысль о том, что в полифонии речь идет о сторонах одного и того же образа... Считать, что "голоса" есть "стороны" одного образа, значит, на мой взгляд, убивать самую идею полифонии, где происходит завязь отношений, то есть система взаимно обуславливающих связей, значимостей".

Прервем на время цитату, чтобы привести другую (из Заметок), уточняющую функцию полифонических "голосов"-образов.

"Тем, что говорится об "одном и том же образе", убивается душа полифонии, начало отношений между образами, а не "сторонами".

Продолжим первую выдержку: "... В этой формуле не устраивает и то, что нет в ней основного: указания на то, что содержание дано в самом отношении (сопряжении) образных значений. В понятии "развертывания" дано внешнее, чисто формальное, и не дано его функциональное, содержательное. Затем, в этой формуле излишним мне кажется термин "одновременное", которое к идее отношения является грубым привеском, опять же могущим быть оправданным с внешнего аспекта, но не из сущности проблемы. Все, что воспринимается как целостное, уже включает в себя "одновременность", так как сам этот термин есть перевод категории содержания (логической, эмоциональной категории) в категорию формально-временную.

Словом, эта формула кажется мне не отвечающей сути дела".

Вновь прервем цитату, в связи с неприятием Адамяном термина "одновременное". Соглашаясь, что слово это прямо не выражает сущность взаимных связей и отношений образов ("голосов"), попытаемся "реабилитировать" его музыкально-обиходное употребление.

Формальным условием целостности полифонической системы является временное единство. Оно же образуется в самом сопряжении. Это совершенно очевидно, поскольку завязь отношений между голосами (образами) может происходить не иначе, как в единых моментах их общего времени. Именно эта единовременность замещается термином "одновременность".

Далее у Адамяна следует: "Кажется мне неудачным и то определение полифонии, которое я третьего дня записал со слов Гани: "полифония - многоголосие, в котором все голоса равнозначны", и позже, "полифония - одновременное развертывание двух или более сопряженных между собою мелодических линий".

Эта формулировка и неверная и малосодержательная, неверна потому, что не обязательно для полифонии, чтобы все голоса были равнозначны, если в основании последних лежит реальное, а не чисто формальное значение: "равнозначность" есть судьба исторически примитивной, не отдифференцированной внутри себя, полифонии; бессодержательна эта формула потому, что "равнозначность голосов" (а что это за понятие?) есть лишь одна, и то опять внешняя сторона явления; худшее в формулировке то, что в ней нет основного: сопряженность сама и есть предмет, содержание полифонии". (Т.Тер-Мартиросяну, 16.01.49)

Соглашаясь с критикой определений, выскажем предположение относительно понятия "равнозначности голосов". Нам кажется, что "равнозначность" - это опять же неудачно выбранный термин, под которым, быть может, подразумевалось равноправие голосов, то есть, равенство голосов в определенном их значении: как "голосов" -участников.

Важной, едва ли не главной, целью полифонических изысканий Адамяна являлось классифицирование типов полифонического сопряжения. Необходимость этого усматривалась также в том, что "...эти типы знаменуют и историческое развитие полифонического мышления" (Заметки). Своими соображениями по этой теме он делится в письме: "... Сейчас я еще больше убеждаюсь, что в поли-

фонии нужно поставить, как ее коренной вопрос, вопрос о типах сопряжения... Какие типы полифонического сопряжения можно наметить? Это надо будет вывести из анализа. Мне кажется, что по крайней мере некоторые несомненно там имеются, а именно:

1. "Массовая" - антифон
2. "Общинная" - фуги
3. "Третьего явления": "Враги..." - дуэт из "Евгения Онегина"
4. "Подголосочная"
5. "Отголосочная" (Т.Тер-Мартиросяну, 16.01.49)

К сожалению, образцы типов сопряжения намечены Адамяном не с полной их конкретизацией. Так, например, к "массовому" типу в заметках Адамян относит хоралы, хороводы и марши. В другом случае к "общинному" типу, который иной раз он называет "общим", и относит, кроме многих фуг Баха, лирические песни с многоголосным сопровождением. К типу "третьего явления", который он именует также "Единым", кроме упомянутого дуэта, относит, как пример, фугу Баха *fis moll* из I тома, и одно место из увертюры к "Пиковой даме". (Н.Рогожиной, 04.12.43).

Все же основные признаки обозначены, что дает возможность дальнейшего уточнения. Однако, в этом надо будет учитывать адамянский принцип: "отнесение к определенному типу исходит из уразумения целого и соотносительности с целым" (Заметки).

Приведем выдержку, где вопрос о типах полифонического сопряжения обсуждается в свете широкого их значения.

"... 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 - составляют вовсе не то целое, что, скажем, горящий, либо ликующий на виду у сочувствующих, и эти - не то, что двое, помимо воли своей, спаянные взаимной любовью или враждой. В полифонической литературе имеются (и не могут не иметься) образцы этих типов сопряжения..." (Н. Рогожиной, 04.12.43).

Чрезвычайно интересно описание типа полифонии, названного Адамяном Полифонией "третьего явления" или "Единого".

"Полифония III (Единого) охватывает те случаи, когда между человеком и человеком, человеком и человечеством, природой или даже - человеком и ставшей осязательной собственной жизни

(судьбой, долгом) вступает власть, обаяние, веление какой-то третьей силы. Если это чувство "третьего" возникло, человек перестает себе принадлежать. Это "третье" он (и один и другой - если друг против друга два человека) может проклинать, принять с ликованием, либо принять с искренним смирением - при всех условиях отныне его "смысл", все мотивы его поведения определены и положены им, третьим (а для двух человек, когда они спаяны - Единым). Это - те случаи (редкие и у редких людей и не во всяком обществе), когда "свое" и "не свое", личное, субъективное и внеличное сливаются и это слияние переживается, как неотвратимость, оно заполняет и наполняет все сознание. Так, люди любящие друг друга, порой по пустяку ставят на карту все, всю бывшую любовь и дружбу, и расходятся, и расходясь, скорбят и мучаются от того, что они оба делают, а не делать уже не могут. Так, и нелюбящие идут на то, чтобы сойтись навсегда, сознавая, что они делают безумие. Так, люди порой ликуют в любви, любя в любимом свое собственное чувство любви. В жизни мы знаем один - два случая, искусство собрало их несметное число. И чтобы их передать, оно научилось по-своему, на языке образов их осмыслять. В полифонии III перед нами - одна из форм такого осмысления или мышления" (Заметки).

Предлагаем вниманию читателя фрагмент интереснейшего текста, где содержится характеристика двух исторических этапов полифонического искусства. В этой выдержке речь идет о последующем этапе.

"Дальнейший этап полифонического искусства, поскольку я могу судить об этом, в корне и принципиально нового склада, я нахожу вначале у Бетховена: например, его I часть 17 сонаты или последняя часть *arassionata* для меня сплошь полифония. По линии этой, новой полифонии, ранним выразителем которой был, конечно, и Шопен, пошла вся последующая, исторически более высокая, более реалистическая полифония. И вот, ввиду этого у меня и возникает вопрос: не обязана ли новая полифония также и народной полифонии, несомненно, всегда реалистичной?" (Т.Тер-Мартиросяну, 26.01.49).

Мысль Адамяна о положительном влиянии народной полифонии на профессиональное полифоническое искусство последующих этапов подтверждается развитием последнего в национальных школах.

Особенно привлекает и волнует адамяновское понимание полифонии, как универсального художественного метода. Принцип единства, сопряжения "одного" со "многим" отражается, в частности, в искусстве живописи. "Хорошо бы понять, - как помнится, я собирался делать вместе с тобой - с живописи; здесь множество образцов, где сопряжение имеет значение в музыке то гармонии, то полифонии.

Представь, еще Дидро находил, что в живописи в массовой композиции надо различать понятие массы и понятие группы. Полифония соответствует понятию группы" (Т.Тер-Мартиросяну, 16.01.49).

Заметки Адамяна завершаются тонким анализом живописных образцов неполифонического "Многого". Ограничимся лишь одним примером.

Караваджо "Успение богородицы".

"Скорбно склоненные над прахом богородицы люди. Одинаковая скорбь и одинаковая основа этой скорби объединяет эту группу людей. Последних роднит эта одинаковость: их общая скорбь и общее отношение к источнику скорби. Поскольку несомненно, что скорбящие одинаково ощущают свое присутствие в кругу единомышленников и в этом (таком ощущении) находят дополнительный источник своей скорби, как и, быть может, поддержку и утешение, - несомненно, что между людьми этой группы существует крепкая сопряженность.

И при всем том, здесь нет принципа полифонии. Это потому, что, хотя сопряженность между людьми есть и она воспринимается зрителем, однако вовсе не сопряженность есть то, что в картине воспринимает ее зритель. Сопряженность участвует в образовании смысла, в создании идеи картины, но сама не составляет этой идеи".

Раскрытие идеи полифонии являлось главной целью исследовательского опыта Адамяна. Адамяновская методология в этом направлении, пожалуй, не имеет прецедента. Во всяком случае, нам не известно, чтобы кто-либо из теоретиков усматривал в качестве предметной основы полифонии "связь индивида со средой в ее определенной форме". Именно по Адамяну, особый тип противоречивого единства индивида и коллектива составляет, отражаясь в полифонической сопряженности, ее основную идею.

Заканчивая, хотим выразить надежду, что ознакомление с

адамяновской полифонической концепцией послужит не только поводом для размышлений, но и стимулом дальнейшей разработки его идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Копии материалов содержатся в моем личном архиве.
- 2 А. Адамян, Статьи по эстетике, Ереван, Изд. "Айастан", 1967.
- 3 А. Адамян, Статьи об искусстве, Гос. муз. изд., Москва, 1961, с. 82, 163.
- 4 Кушнарев Христофор Степанович (1890 - 1960), музыкальный теоретик, композитор, полифонист, педагог.
- 5 Чеботарян Гаяне Моисеевна (1918 - 1998), композитор, музыковед, педагог полифонии.