

ОТ АВТОРА

Когда вышла небольшая книга А. Сохора под названием «Музыка как вид искусства» (М., 1961), она публиковалась в серии «Вопросы эстетики» и предназначалась «в помощь слушателям университета культуры». С тех пор теоретический подход к музыке обогатился подключением к изучению этого вида искусства самых разных смежных наук. Возникла необходимость и возможность рассмотреть музыкальное искусство в зеркале многих новых областей знаний и вывести наиболее общую теорию музыки на новый, современный уровень научного исследования. Предлагаемая читателю работа основывается на соединении собственно музыкальных понятий с категориями смежных гуманитарных наук: философия, этика, эстетика, этнография, культурология, литературоведение, лингвистика, семиотика, психология, нейропсихология, системный подход, онтология, аксиология и др. Она может стать основой отдельных музыкально-теоретических предметов под названием «Музыка как вид искусства», «Теория музыкального содержания». Работа написана в 1980 году, первое издание, в двух частях, вышло в Москве в 1990–1991 годах, второе издание, в одном томе, в Москве в 1994 году, третье издание — в Санкт-Петербурге в 2000 году. Данная публикация является четвертым изданием, с небольшими исправлениями.

В. ХОЛОПОВА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**МУЗЫКАЛЬНОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ФЕНОМЕН**

I О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ КАК ВИДА ИСКУССТВА

1. МУЗЫКА И ЧЕЛОВЕК

Никакой интеллектуальный прогресс человечества, даже если взять гигантский отрезок в его движении — от «работизации» до «роботизации», так и не остудил эмоциональной температуры музыки. Имея не одну, а множество духовно-жизненных основ, периодически меняя свой конкретный вид и формы выявления, музыка была и остается вернейшей и необходимейшей спутницей человека и человечества на протяжении всей истории их существования. Не умея должным образом зафиксировать себя в нотном тексте, чтобы остаться для будущих поколений в виде зримого памятника, она от человека к человеку передает из века в век свою духовную сущность, приподнимая человека над неотступными тяготами его бытия. К каким бы векам, эпохам, народам, расам мы ни обратились — живительное искусство музыки стоит или на первом месте, или в ряду самых дорогих человеку искусств.

Вот несколько свидетельств, извлеченных из тысяч подобных.

«Ведь вот русские люди поют песню с самого рождения. От колыбели, от пеленок. Поют всегда. По крайней мере, так это было в дни моего отрочества, — писал Ф. Шаляпин. — Народ, который страдал в темных глубинах жизни, пел страдальческие и до отчаяния веселые песни (...). А как хорошо пели! Пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучшей. Одержим был песней русский народ, и великая в нем бродила песенная хмель...»¹

«У народа, не имеющего письменности, музыка является основным средством формирования определенного

¹ Шаляпин Ф. И. Маска и душа. М.: Московский рабочий, 1989. С. 70.

общественного мнения и, одновременно, средством его выражения. (...) Протест против некоторых нововведений, жалобы на несправедливости, восхваление честности и благородства, осуждение лжи и скупости — фактически все то, чем живет общество, находит свое выражение в песнях».²

«Музыка — это предельное проявление духа, утонченнейшая стихия, из которой, как из невидимого ручья, черпают себе пищу потаеннейшие грезы души; она играет вокруг человека, хочет всего и ничего, она — орган более тонкий, чем речь, быть может, и чем мысли, дух уже не может пользоваться ею как средством, как органом, она — сама предмет, оттого она живет и парит в своей собственной чудесной сфере», — так немецкий писатель конца XVIII века В. Г. Вакенродер пророчески определил роль музыки в романтическом искусстве следующего столетия.³

*Ты — музыка, но звукам музыкальным
Ты внемлешь с непонятною тоской.
Зачем же любишь то, что так печально,
Встречаешь муку радостью такой?*

*Где тайная причина этой муки?
Не потому ли грустью ты объят,
Что стройно согласованные звуки
Упреки одиночеству звучат?*

*Прислушайся, как дружественно струны
Вступают в строй и голос подают, —
Как будто мать, отец и отрок юный
В счастливом единении поют.*

*Нам говорит согласие струн в концерте,
Что одинокий путь подобен смерти.*

*Сонет № 8 В. Шекспира
(перевод С. Маршака)*

Каждое из приведенных высказываний о музыке программно для этого вида искусства. И даже столь немногочисленная «подборка», поскольку относится к весьма уда-

² Трэйси Х. Социальная роль африканской музыки // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки. М., 1973. С. 178.

³ Вакенродер В. Г. Краски // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд. МГУ, 1980. С. 80.

ленным друг от друга культурам, обрисовывает колоссальный диапазон связей музыки с человеком, всеми вехами его жизни, ступенями мышления, ступенями эмоциональных ощущений: от рождения до смерти, от общественного протеста до потаенных переживаний, от реалии до грезы, от страдания до ликования и т. д.

2. ФУНКЦИИ МУЗЫКИ

Музыка несет все те общественные функции, что и искусство в целом, как специфический род человеческого мышления и деятельности. Главное ее назначение — в **человеческом общении** (собственно коммуникативная функция). Особенность музыкального общения состоит в единении людей, сколь угодно великой численности, вокруг ярко позитивного идеала. Это свойство музыки было замечено еще в глубочайшей древности. Один из последователей Конфуция, китайский мудрец IV века до н. э. Мэн-цзы составил следующий диалог о наслаждении музыкой:

«Мэн-цзы сказал: „Что приятнее — одному ли наслаждаться музыкой или вместе с другими?“ „Лучше вместе с другими“, — ответил князь. „Что приятнее — с немногими наслаждаться ею или вместе с многими?“ „Лучше вместе со многими“, — отвечал князь».⁴

В то же время формирование людской общности в музыке (так же как и во всяком другом виде искусства) не отстраняет личности, не растворяет индивидуума в социуме. Воздействие искусства носит двунаправленный личностно-социальный характер, причем социальное дается в индивидуальных ощущениях личности.⁵ Особенностью музыки как самого непосредственно-эмоционального из искусств является то, что благодаря силе индивидуальных ощущений объективно-социальное содержание произведения приобретает для воспринимающего повышенную личную убедительность.

Наряду с собственно коммуникативной функцией, по существу сверхфункцией, с уточненными нами особенностями,

⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика стран Востока. М.; Л., 1967. С. 209.

⁵ Понятие «ощущение» берется здесь не в специально-психологической интерпретации (рецепторная деятельность, не достигающая порога сознания), а в общезыковом смысле, как один из возможных эквивалентов «чувства», «эмоции», «настроения», «переживания».

музыка несет функцию, заслуженно рассматриваемую в качестве краеугольной в эстетике — **отражения действительности**. По отношению к специфике музыки и ее выразительным средствам все многообразие отражаемого целесообразно сгруппировать вокруг трех осей: отражение идей, отражение эмоций, отражение предметного мира. Дадим краткие пояснения.

Отражение идей в европейской музыке составляет строгую закономерность: возникновению любых важнейших жанров, стилей, типов музыки предшествовали какие-либо установки идейно-теоретического характера — решения церковных соборов, художественные манифесты и т. д. Например, европейская культовая музыка по своей исходной идее уподоблялась пению ангелов во славу божью, в связи с чем запрещалось вводить в ее мелос отражение земных чувств, волнений, плясовых ритмов и т. д. Или: ранняя итальянская опера по музыкальному складу была не кантиленной, что было бы так естественно для Италии, а речитативной — причиной было стремление итальянских гуманистов возродить древнегреческую драму с присущим ей языком декламации. Далее, установка деятелей немецкого Просвещения ориентировать культуру на мысль вела в немецкой музыке, особенно у Бетховена, к интенсивному развитию самого непосредственного выразителя мысли — речитатива (речитативного начала в мелодике), кроме того, — ораторской планировки в музыкальной композиции. Еще пример: установка романтиков XIX века на раскрытие внутреннего мира человека вызвала к жизни новое дыхание музыки — самодовлеющую лирику, непосредственно передающую жизнь человеческого чувства, что воплотилось в торжестве мелодий, в индивидуальном характере развития аффектов. В XX веке в Европе радикальный разрыв со взглядом на музыку как на «божественное пение», «божественное искусство» вызвал распространение многочисленных тенденций, утвердивших гротеск, антилиризм, подчеркнутую роль ритмо-динамического начала, открывших путь джазу, латиноамериканским и африканским влияниям.

Отражение эмоций в музыке как самом аффектном виде искусства имеет многоплановую структуру. Основной план — это отражение-выражение, или область «натуральных» эмоций музыки: тонизирующая энергия ритма, восторженно-прекрасный характер кантиленного пения, гармоничная стройность созвучий. В целом они отражают

позитивный, жизнелюбивый взгляд на мир, присущий музыке как виду искусства. Надстраивающийся над ними план — условные, воображаемые эмоции, могущие быть и «негативными», но в целом подчиненные позитивности содержания музыки. Есть в музыкальном искусстве и оценочный план эмоций — восхищение мастерством сочинения, исполнения. Не специфичный сам по себе (таково же восхищение мастерством актера, режиссера, декоратора и т. д.), он является отражением-выражением духовной атмосферы приподнятости, подъема сил, высоты человеческих возможностей, праздничности, окружающих подлинное искусство.

Отражение предметного мира (вместе с психологическим отношением к предметам мира), кажущееся на первый взгляд вовсе не присущим музыке, тем не менее этому искусству не противопоказано. Осуществляется оно косвенно, через звуковое изображение движения какого-либо предмета (ритм скачки коня, ускоряющийся бег локомотива), звуковое подражание голосу (голосу птицы), сигналу (звонок телефона), также через поясняющее слово. Если рассматривать европейскую музыку Нового и Новейшего времени, трудно назвать типы предметов внешнего мира (включая флору и фауну), которые не получили бы в музыке изобразительного отражения (вместе с включенной в это отражение субъектно-эмоциональной оценкой этих предметов и явлений окружающего мира).

В итоге поле отражения действительности в музыке оказывается необъятно широким. Пределы здесь ставит не объектная сторона отражения, а субъектная — характер музыкальной идеи. И пределы эти не жестки, а подвижны.

Музыка несет и все социальные функции, которые установлены эстетической наукой по отношению ко всему искусству как общественному институту: функцию коммуникативную, функцию отражения действительности, функцию этическую, эстетическую, каноническую (канонизирующую), эвристическую, познавательно-просветительскую, в итоге — общественно-преобразующую.⁶

⁶ Используя разработку функций искусства в трудах советских эстетиков — М. Кагана, Л. Столовича, Э. Соколова, Ю. Лукина, А. Еремеева, Ю. Давыдова, А. Зиса, Е. Громова, М. Маркова, С. Плотникова, Ю. Борева, Д. Дондуря, предлагаю свой вариант их определения, в который ввожу еще и каноническую (канонизирующую) функцию, а также свою логическую последовательность и группировку функций в связи с их значимостью для искусства музыки.

Этическое содержание музыки — важнейший вопрос, в целом обойденный теорией музыки. Недостаточно занималась проблемой этики в искусстве и современная эстетика, взявшая на себя роль обобщающего учения об искусстве. Напомню, что понятие, которое в эстетике с периода ее формирования у Баумгартена было центральным, — «прекрасное» — имеет двухосновную природу, соединяя в себе этическое понятие добра, блага и эстетическое понятие красоты. Некоторые мыслители об искусстве утрированно противопоставляли две эти сущности. Например, Л. Толстой, с морализующим пафосом всего его творчества, всячески возвышал этическое начало и чрезмерно, особенно в поздний период, умалял роль красоты в искусстве. Согласно его рассуждению, в основе хорошего искусства лежит добро, составляющее высшую цель человеческой жизни, а красота, источник пристрастий, ведет к наслаждению, губящему искусство. Совершенно прав грузинский исследователь Г. Бандзеладзе, утверждающий в своей книге «Этика» связь любого истинного произведения искусства с понятием или ощущением добра. Он пишет: «Трудно назвать произведение, которое сознательно или бессознательно не было бы вдохновлено идеей добра, не служило бы воспитанию той или иной добродетели. Это касается не только таких произведений, как „Царь Эдип“ Софокла и бетховенские симфонии, „Иван Грозный“ Репина и „Девятый вал“ Айвазовского, но и фантастических романов Жюль Верна и штраусовских вальсов, Мадонны Рафаэля и пейзажей Шишкина».⁷

В музыке как виде искусства общая этическая задача — приносить добро — выражена особенно полно. В ее шедеврах гиперболизирован позитивный полюс главной этической дихотомии добро-зло, она сформирована вокруг представлений о добре, благе, утешении, счастье.

Умноженные искусством добро, благо, счастье обступают человека, очеловечивают мир его существования. Узко, недостаточно говорить только лишь об эстетизации искусством действительности. Музыка своим очеловечиванием мира осчастлиливает, эвдемонизирует круг человеческого бытия. Как писал Ф. Лист в книге о Ф. Шопене (в противоположность Л. Толстому соединяя красоту и добро), «миссия поэтического и художественного гения в

⁷ Бандзеладзе Г. Этика. Тбилиси, 1979. С. 124.

том, чтобы окружить истину сиянием красоты, пленить и увлечь ввысь воображение, красотой побудить к добру тронутое сердце...»⁸

Музыкальное искусство располагает действенными способами этического воздействия. Прежде всего оно использует **эмоциональное сопереживание**. А сопереживание, то есть идентификация эмоционального настроения воспринимающего со смысловым развертыванием произведения, сродни **состраданию**, категории едва ли не центральной в этике. Особенно важную роль сопереживание-сострадание сыграло в духовном настрое музыки Европы, породив развитую систему музыкальных средств и способов выражения. Прямое влияние на музыку оказала этика христианства. Образ великомученика, пострадавшего за человечество, в течение многих веков развития музыкального искусства был явным или скрытым «прототипом» для интонаций ламенто в мессах, кантатах, ораториях, операх, различных инструментальных жанрах западной музыки. Этос сострадания, любви красной нитью прошел сквозь века истории русской музыки до сегодняшних дней.⁹

Но музыкальное творчество не ограничивалось одной лишь темой добра, сострадания. Отражая человека во всех его сторонах, оно порой выходило за рамки одной лишь этической положительности. Так, в австро-немецкой оперетте, сочинявшейся для развлечения буржуазной элиты, появился бездумный гедонизм, в латиноамериканских песнях и танцах, родившихся в притонах и кабаре, ярко выразились разнузданность и цинизм. Этическая сторона музыкального произведения оказывается неотъемлемой от его общего смысла.

Внутреннее ответвление этической функции составляет функция **катартическая**. В искусстве вообще, также и в музыке, она имеет самостоятельный статус — понятие катарсиса и обосновано теоретически, и применяется практически. Правда, в ходе бесконечных обращений к нему оно приобрело несметное количество толкований —

⁸ Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1958. С. 232.

⁹ Обратим внимание, насколько чутким к этическому началу был П. И. Чайковский, — приведем его суждение о Л. Толстом: «Но главная черта, или лучше, главная наука, всегда звучащая в каждой странице Толстого, как бы ни было, по-видимому, ее содержание — это любовь, сострадание к человеку вообще (не только униженному и оскорбленному). См.: *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 14. М., 1974. С. 75.

А. Лосев насчитал многие сотни значений этого термина. Будем понимать под катарсисом наиболее общий его смысл — очищение души под влиянием произведения искусства.

Катартическое начало красной нитью проходит через всю европейскую музыку — от древнегреческих пеанов и культовой монодии средневековья к раннему многоголосию Леонина и Перотина, к сложнейшему многоголосию месс Палестрины, к творчеству И. С. Баха, посвящавшего каждое свое произведение «во славу божью», к Бетховену, чьим излюбленным изречением были слова Канта «моральный закон в нас и звездное небо над нами», к Чайковскому, чьи взгляды на идеалы искусства были близки Толстому, к Малеру, мыслившему в «унисон» с Достоевским — «как могу я быть счастливым, если где-то еще страдает другое существо?», к Шостаковичу, введшему в своих симфониях специальные катартические разделы (коды сонатных форм).

Вместе с тем в истории европейской музыки именно XX век в целом стал наиболее антикатартическим. Если в XIX веке музыка еще привычно считалась «божественным искусством», мелодии ее воспринимались как «созданные богом существа», в XX веке она наполнилась силами отрицания, варваризмом, механицизмом, гротеском, пародийностью, физиологической чувственностью, дошла даже до стадии «балдения» слушателей. Механицизм, гротеск, пародия развились в русле «академической» европейской музыки в 10–30-е годы: «Варварское аллегро» Бартока, «Парад» Сати, «Пасифик-231» Онеггера, «Завод» и «Газетные объявления» Мосолова, «Новости дня» Хиндемита. Появилась и соответствующая «эстетика» исполнения. Так, Хиндемит сделал следующее примечание к фортепианной сюите «1922»: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом».¹⁰

Чувственностью, телесной моторикой воздействовал отчасти джаз, а больше всего — эстрадно-танцевальная

¹⁰ Цит. по: *Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., 1974. С. 279.*

музыка, вульгаризировавшая жанры, шедшие из Латинской Америки (особенно танго). «Балдение» стало опасным свойством слушания рок-музыки молодежью 80-х годов.

Но музыка и в XX веке, несмотря на сильные антикатартические веяния, не забыла о своих морально-очищающих задачах и возможностях. Пожалуй, в любых этически сниженных или снизившихся музыкальных субкультурах и жанрах проступает желание пойти вверх. Например, при составлении джазовых программ уже выработалось правило: среди песен с хриплым, «армстронговым» тембром голоса дать хотя бы одну с чистым «белькантным» звучанием, для противовеса и напоминания певческого эталона. Медитативный «этнос» порой закрадывается и в программы рок- и поп-музыки. Что же касается старой профессиональной ветви, то ей «сам бог велел» вернуться к первоосновам и первоистокам. Целыми произведениями-катарсисами явились огромные хоровые панно русских композиторов 80-х годов — «Хоровой концерт» Шнитке в четырех частях на стихи Григора Нарекаци и «Запечатленный ангел» Щедрина — музыка по произведению Н. С. Лескова (продолжительностью примерно в один час). Нельзя не отметить, что возникли они уже в самом начале перестройки...

Эстетическая функция, подобно эстетической, неотъемлемая от музыки как вида искусства. Красивое, прекрасное, гармоничное, соразмерное всегда были важнейшими критериями музыкального сочинения, целью композиционного ремесла, руководящей задачей теории музыки. Эстетические качества в этом виде искусства были глубоко осознаны задолго до возникновения баумгартеновской эстетической науки — за столетия и даже тысячелетия. Каждая древнейшая ветвь музыкальной культуры, уходящая корнями в столетия до нашей эры, включала учения о музыкальных звукорядах, интервалах, ритмических единицах и формулах (стопах, талах, усулях и т. д.). Об этом говорят наставления по музыке из индийских трактатов «Гиталанкара» Бхараты (I в. до н. э.), «Брихаддеша» Матанги (VII в.), «Сангитаратнакара» Шарнгадевы (XIII в.) и др., из китайских трактатов Лицзы (III–II вв. до н. э.), Лецзы (III в. до н. э.), Су Суня (XI в.), ближневосточных трактатов Фараби (IX–X вв.), Ибн-Сины (X–XI вв.), Аш-Ширази (XIII–XIV вв.), Дарвишали (XIV в.) и др., из известнейших древнегреческих трудов (Платона, Аристотеля,

Аристоксена и др.), из учения средневековых философов (Августина, Боэция, Гвидо из Арrezzo и др.), мыслителей Возрождения (Царлино, Глареана), ученых XVII века (Кеплера, Кирхера, Лейбница и др.). Весьма примечательно, что в музыке европейского Возрождения достигался столь высокий эстетический идеал, что высказывались мысли о приходе музыки к абсолютно законченному совершенству, не позволяющему ему двигаться куда-либо дальше. Тем не менее музыкальное творчество шло вперед, закономерным историческим путем. И вспышка эстетических идей XVIII века оказала влияние на дальнейшее совершенствование представлений о музыке. Применительно к музыкальным произведениям использовался даже поднятый на щит эстетиками века Просвещения античный обобщенно-формальный принцип многообразия в единстве (и единства в многообразии). Например, этим критерием в оценке музыки Бетховена в XIX веке пользовался П. Чайковский. По поводу первой части Седьмой симфонии Бетховена, с сохраняющимся одним и тем же ритмом и меняющейся гармонией, он с восхищением писал: «Модуляции, видоизменения темы, поразительно новые и смелые гармонические эффекты с возрастающим интересом сменяют друг друга, — а основной ритм первенствующей мысли остается неизменным. Нельзя передать словами, до чего это бесконечное разнообразие в единстве изумительно. Только такие колоссы, как Бетховен, могут справиться с подобной задачей, не утомив внимания слушателя, ни на минуту не охладив его наслаждения назойливостью повторения первой ритмической фигуры».¹¹

Критерий высочайшего художественного качества, высочайшей эстетичности в конце концов был решающим для каждого композитора. Можно снова сослаться на того же Чайковского, который в одном из суждений поставил его даже выше того, что было в высшей степени для него дорого, — выше национального своеобразия. Чайковский писал: «Вообще и в творчестве, и в преподавании музыки мы должны стараться только об одном, — чтобы было хорошо, нисколько не думая о том, что мы русские и поэтому нам нужно делать что-то особенное, отличное от западноевропейского».¹²

¹¹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 209.

¹² Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. Т. 9. М., 1965. С. 240.

Проблема эстетической функции музыки столь фундаментальна вообще и столь усложнена по отношению к художественному творчеству XX века, что мы неоднократно будем к ней возвращаться и рассматривать ее в различных аспектах.

Гедонистическая функция в музыке проявляется очень неоднозначно и оказывается зависимой от наиболее общего представления о сущности музыки, какое свойственно тому или иному региону земного шара. Там, где концепция в общем плане может отвечать пониманию искусства как счастья, гедонизм выражен непосредственно: в музыке Африки, Латинской Америки, в большинстве жанров европейского фольклора. Иное отношение к гедонизму традиционно сложилось в европейском профессиональном искусстве, также и музыкальном. Начиная со средневековья, в силу связанности профессиональной музыки Европы с этикой христианства, она становится культурой ограниченного гедонизма. Воинствующим запретом всего гедонистического как низкого, бесовского отличалась вся церковная музыка средневековья — в католичестве и православии (в мусульманстве и подавно — в мечеть не допускалась сама музыка как таковая). Но с развитием гуманистического мироощущения европейская культура переставала быть столь пуританской и ригористичной, и в европейской музыке — правда, удивительно постепенно! — стали укрепляться моменты самоценного любования красивым голосом, красивыми созвучиями, тембрами, изысканными ритмами и т. д. На протяжении XVII века произошло становление школы итальянского оперного пения, повлиявшего на вокальную культуру дальнейших веков. В XIX веке, во всей глубине раскрывшем внутренний мир человека, воплощение в музыке любовных чувств привело и к передаче гедонистически-чувственных ощущений, как, например, в опере Вагнера «Тристан и Изольда», где утраченное звучание музыки любовного томления заняло огромное место. Кульминацией гедонизма в европейской музыке стал французский импрессионизм конца XIX — начала XX века, особенно стиль Дебюсси. Накопления изысканности французского вкуса, утонченное чувство краски нашли замечательный выход в этом стиле. В остальном же по отношению к музыке XX века следует согласиться с удивлением Т. Манна в его «Докторе Фаустусе»: музыка, в которой от природы так много «коровьего тепла», стремится уйти

к совершенно противоположному. Для европейского искусства в целом столь значимы этические идеалы, присутствующие в *прекрасном*, но не обязательно в *красивом*, что крупнейшие композиторы и мыслители порицали самоценность *красивости* в музыке. Тот же Вагнер в своих теоретических взглядах на задачи театрального искусства бурно протестовал против оперного спектакля как меломанского развлечения и боролся за оперу как театр философских и нравственных идей. Взгляды Чайковского на музыку в этом отношении были удивительно близки моральной позиции в литературе Л. Толстого. Приведу следующее его суждение об «абсолютной красоте» (*прекрасном*) и «красивости», изложенное в письме к Аренскому: «Подобная красота не есть красота абсолютная, а только *красивость* (условная красота), — а *постоянная красивость* есть скорее недостаток, чем качество. Красивы всегда Россини, Доницетти, Беллини, Мендельсон, Массне, Лист и т. д., коим имя легион. Конечно, и они мастера в своем роде. Но не их преобладающая черта есть идеал, к которому мы должны стремиться, ибо ни *Бетховен*, ни *Бах* (который скучен, но все-таки гениален), ни *Глинка*, ни *Моцарт* не гонялись за условною *красивостью*, а за идеальной красотой, проявляющейся нередко в форме, на первый, поверхностный взгляд и некрасивой».¹³ Не будем придираться к личному характеру суждений Чайковского, заметим лишь, что разделение композиторов по глубине и исторической значимости сделано им замечательно прозорливо.

Российский психолог Выготский (словами Б. Христиансена) подытожил: «Развлекать наши чувства не составляет конечной цели художественного замысла».¹⁴

Общение с музыкой способно в такой же мере заострять этическое внимание к миру, повышать нравственное его слышание, как и общение с человеческой мыслью.

Каноническая (канонизирующая) и **эвристическая** функции искусства составляют диалектическую пару противоположностей. На долю канонической выпадает важнейшая роль культурной преемственности. А ведь **без преемственности не может быть культуры**, следовательно, каноничность поддерживает саму онтологию, **бытийственность** искусства. Эвристика — противоположность кано-

¹³ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 80.

¹⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 47.

ничности, имеет смысл преобразования традиции, открытия индивидуальных путей и новых горизонтов в искусстве. Из-за малой разработанности категорий канона и эвристики в музыкальной науке им в данной книге посвящается отдельная глава.

Познавательльно-просветительная функция видна из того, что музыкальные произведения, подобно любому явлению культуры, могут восприниматься в качестве документов эпохи. Они могут быть познавательны в различных ракурсах — историко-фактологическом, философско-мировоззренческом, этико-эмоциональном и т. д. Выхватим из потока истории музыки какие-то отдельные факты. Интересуясь, например, осознанием человеческой личности в эпоху Ренессанса, мы можем в области музыки сравнивать отношение к внутреннему миру человека в период начала Возрождения, на границе со средневековьем, и в конце эпохи, на границе с барокко. Обратившись к мотетам, рондо и другим произведениям знаменитого французского композитора и поэта XIV века Гийома де Машо, обнаружим, что музыкантов той поры еще не интересовали конкретные чувства человека, его настроения, переживания, несмотря на большую эмоциональность поэтического слова, — все сочинения написаны примерно в одном эмоциональном ключе. В конце же эпохи Ренессанса отношение музыки к человеку существенно меняется. Знакомясь с мадригалами итальянского мастера Джезуальдо да Веноза, писавшего приблизительно на сходные по содержанию любовные стихи, с изумлением наблюдаем, какой невиданной ранее страстью наполнилась музыка, с какой остротой экспрессии выражает композитор «гибель в муках любовных», пожар «любовного огня» и подобные аффекты.

Перейдем к XX веку. Что «читаем» мы в произведениях Шостаковича об отношении советских людей к немецкой культуре в период Второй мировой войны? Во второй части Седьмой, «Ленинградской» симфонии композитора проводится гротескно искаженная аллюзия «Лунной сонаты» Бетховена. Создатель музыки как бы задает вопрос своим современникам: как могла страна, породившая Бетховена, породить также и немецкий фашизм? Через пять лет после окончания войны под впечатлением торжеств в ГДР по случаю 200-летия со дня смерти И. С. Баха Шостакович написал фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги», выразив чувство почтения к величайшему немецкому гению.

Компенсационная функция в музыке, как и во всем искусстве, принадлежит к числу наиболее неизученных. Интереснейшее, опережающее свое время и кажущееся дискуссионным углубление в эту весьма неясную область сделано российским психологом Л. Выготским. Еще Плеханов высказывал идею, что искусство может изживать не нашедшие осуществления в жизни стороны человеческого существа. Подхватывая это соображение, Выготский писал: «Уже давно выражалась мысль о том, что искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее возможности».¹⁵ Психолог поставил вопрос об искусстве как психологическом посреднике между личностью и средой. Необходимость посредничества он мотивировал тем, что человек в течение жизни не может по всем «параметрам» уложиться в предлагаемые ему средой социальные институты и оставшаяся избыточность должна быть реализована, в частности, в искусстве, которое тем самым оказывается ничем не заменимой сферой выявления всех сторон человека. «...В искусстве находит выход именно необузданное нашей природы», — такую дискуссионную мысль оставил он в черновых бумагах.¹⁶

В связи с проблемой компенсационной функции предложу следующее рассуждение. В природе человека заложен необычайно многообразный комплекс способностей — на все те случаи жизни, неблагоприятные повороты судьбы, которые индивидуум не в состоянии предвидеть, охватить и предотвратить. Данная конкретная среда, окружающая человека, использует, может быть гипертрофированно, только некоторую часть его способностей и возможностей. Но то, что не было затребовано от человека и человечества в какой-то период онто- и филогенеза, должно сохраниться для дальнейших периодов существования. Искусство выступает в качестве важнейшего способа сохранения, удержания и «тренажа» этих ценнейших резервных способностей человека, обеспечивая развитие всего комплекса человеческих возможностей в их совокупности и целостности.

В качестве конкретных случаев действия компенсационной функции в музыкальном искусстве сошлюсь на взаимоотношенную пару примеров, принадлежащих диамет-

¹⁵ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1987. С. 236.

¹⁶ См.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. Комментарий. М., 1965. С. 376.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru