

О КУРСЕ "ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ"

В текущем 1994-м году мы отмечаем 50-летие академии им. Гнесиных. Поэтому представляется весьма своевременным вспомнить некоторые фрагменты нашей истории, связанные со становлением курса "Введение в специальность".

Лет 15 назад на историко-теоретическом факультете родилась идея ввести курс "Введение в музыкознание", который был бы подобен курсам "Введение в литературоведение", "Введение в языкознание". Людям, которые начинают изучать ту или иную область науки с самого начала дается целостное представление о ее содержании, о ее структуре, об истории. А музыковеды, изучающие множество различных дисциплин, несмотря на их обилие, далеко не всегда имеют систематизированное представление о музыкознании как целом.

На первых порах этот курс вели Мира Семеновна Брук, которая читала историческую часть, Иосиф Яковлевич Рыжкин, читавший раздел по музыкальной эстетике, и Юрий Николаевич Рагс, посвящавший свои лекции теоретическому музыкознанию. Несколько позже присоединился к этой компании и я. Какое-то время мы читали этот курс вдвоем с Ю.Н.Рагсом, ведя его в форме дискуссии. А когда Юрий Николаевич перешел на работу в Московскую консерваторию, курс "Введение в музыкознание" целиком остался за мной. Естественно, что за прошедшие годы содержание курса существенно изменилось. Постепенно прояснялась и выстраивалась его структура, преодолевались те методологические расхождения, которые были неизбежны, пока курс читался различными педагогами - людьми разного возраста и разных музыкально-педагогических и научных воззрений.

Для становления курса "Введение в музыкознание" существенное значение имело изучение работ зарубежных авторов. Надо сказать, что за рубежом издан целый ряд книг, которые дают систематическое представление о музыкознании как целом. Во Франции издана работа А. Машабея (1962). По-английски курсы "Введение в музыкознание" написали Г. Хейдон (1941), Ф. Харрисон с соавторами (1963). Есть и работа более поздняя, принадлежащая перу Й. Кермана (Лондон, 1985). В разработке интересующей нас проблемы принимали участие и немецкие ученые. В сотрудничестве с другими авторами "Введение в систематическое музыкознание" написал К. Дальхаус (1971). В немецкой литературе есть очень интересная работа психолога А.Веллека (1963), который рассмотрел структуру теоретического музыкознания сквозь призму психологии. Наконец, "Введение в музыкознание" написала З. Лисса (1974). Что касается российских материалов, то, насколько мне известно, таких обобщающих работ нет. Единственно, на что можно было опереться, это статья Ю. Келдыша "Музыковедение" в 3-м томе Музыкальной энциклопедии (1976г.), где делалась попытка описать структуру музыковедения и дать конспективное изложение его истории.

Такова предыстория создания нашего курса, для которого в конце 80-х годов я написал довольно объемную программу. К концу 1991 г. ее подготовили к изданию в Методкабинете СССР, но напечатать не успели. По этой программе, в известной степени модифицированной в течение последующих лет, "Введение в музыкознание" читается для студентов третьего курса. Ранее мы делали попытку читать эту дисциплину студентам 1-го курса. Но они не были готовы к восприятию обобщающего материала. Оказалось более целесообразным синхронизировать чтение курса с началом работы в индивидуальном классе, когда студенты переходят от ученических форм работы к исследовательской деятельности.

Каковы основные задачи курса "Введение в музыковедение"? Прежде всего, они состоят в том, чтобы дать студентам достаточно полное представление о музыковедении как целом, о его структуре, истории, методологии. Несмотря на обилие дисциплин в учебном плане, многие разделы музыковедения оказываются вне учебного процесса, студенты имеют о них лишь приблизительное представление. Помимо отдельных музыковедческих дисциплин есть некоторые кардинальные идеи, которые также не находят адекватного отражения в учебном процессе. Где, в какой дисциплине может быть дано сколько-нибудь полное представление о теории интонации Асафьева? В содержание и структуру изучаемых в настоящее время предметов она не укладывается. Оказывается, что о каких-то вещах необходимо дать студентам хотя бы общее представление, с тем, чтобы они владели музыковедением как целостностью.

Вторая задача - рассмотреть музыковедение как систему знаний. Эта системность в наших курсах выявляется не самоочевидно. Думается, что далеко не каждый студент способен из того обилия материала, который ему преподносится, откристаллизовать эту систему, осознавать многообразные связи, существующие между различными музыковедческими дисциплинами.

Еще одной задачей курса является непосредственная подготовка студентов к исследовательской деятельности. С этой целью в курс включается раздел о методологии музыковедения, о методах музыковедческого труда.

Наконец, обрисовывая дисциплину в целом, можно сказать, что в ней делается попытка показать место музыковедения в системе других наук, естественных и, особенно, гуманитарных. Необходимо также показать современное состояние музыковедения, его актуальные проблемы, обрисовать некоторый идеал музыковедения, соотношение этого идеала с современным состоянием.

Даем тематический план курса, который читается в настоящее время.

Тема 1. Задачи курса. Структура музыковедения

Раздел I. Основные предметы теоретического музыковедения. Его структура

Тема 2. Музыкальная культурология

Тема 3. Музыкальная социология

Тема 4. Основные понятия музыкальной эстетики

Тема 5. Музыкальный язык и музыкальная форма

Тема 6. Основные предметы исторического музыковедения

Тема 7. Основные характеристики музыкально-исторического процесса

Тема 8. Краткий обзор развития европейской музыкальной культуры

Тема 9. Национальное и интернациональное в музыке

Раздел III

Тема 10. Методология музыковедения

Тема 11. Методологические аспекты рассмотрения музыкально-исторического процесса.

Остановимся на отдельных аспектах курса несколько подробнее.

Рассмотрения вопроса об основных задачах курса включает в себя следующие аспекты:

- определение места и функции музыкознания в музыкальной культуре;
- определение предмета музыкознания, его целей и задач;
- анализ структуры музыкознания;
- рассмотрение форм и методов музыковедческой деятельности.

Сложным является вопрос о структуре музыкознания, о противопоставлении его исторического и теоретического разделов. В нашей научной и, прежде всего, учебной практике достаточно прочно утвердилось это разграничение. У нас есть музыковеды-теоретики и музыковеды-историки, которые имеют различные предметы исследования. Правда, в последнее время нередко можно слышать высказывания об условности разделения музыкознания на теоретическую и историческую области. Это связано с конкретизацией теоретического музыкознания, с его обращением к вопросам музыкального стиля, к проблемам истории музыкального языка и музыкальной формы. Действительно, абстрактные общие категории далеко не всегда могут плодотворно работать при анализе музыкального материала, принадлежащего различным историческим периодам и областям культуры. Но это не означает, что надо отказываться от теоретических обобщений, нужно лишь четко видеть границы их применения.

Существует мнение, что членение музыкознание на теоретический и исторический разделы является отражением господствовавшей в нашей стране марксистской философии, которая включает в себя, как известно, диалектический и исторический материализм. Но в следовании марксистской философии нельзя заподозрить едва ли не все зарубежное музыкознание последних ста лет. А в нем также четко просматривается расчленение на историческую и систематическую, как принято говорить, ветви. После того, как Г. Адлер в 1885 году определил это разграничение, оно, в сущности, никогда не пересматривалось, хотя наполнение теоретического и исторического музыкознания у разных авторов различное. И в настоящее время за рубежом (например, в Германии) принято выделять систематическое и историческое музыкознание, а также этномузыкологию как третий раздел науки о музыке.

Надо признать, что такое тройственное разделение не в полной мере удовлетворяет требованиям логики. Три указанные раздела не противопоставляются друг другу в одном отношении. Систематическое музыкознание может противостоять историческому музыкознанию, если иметь в виду хронологическую сторону истории. Что касается противопоставления систематического музыкознания и этномузыкологии, то оно совершается в другой плоскости: система теоретических категорий развертывается в этом случае в географическую координату истории. Таким образом, определяющим остается противопоставление теории и истории, но сама история получает различные измерения - временные и пространственно-географические.

Вопрос о структуре музыкознания имеет и некоторые другие аспекты. Нельзя, например, забывать о расчленении музыкознания на фундаментальные и прикладные разделы. Хотел бы обратить внимание на то, что некоторое время назад в журнале "Музыкальная академия" была опубликована статья о прикладном музыкознании и его структуре. В нашем курсе мы давно уже рассматриваем этот вопрос.

Для структуры музыкознания существенно установление его связей с другими науками, причем самыми разнообразными. Такого рода связи дают музыкознанию особые методы анализа культурной реальности, позволяют видеть новые ее ракурсы, что отражается на структуре музыковедческого знания.

После рассмотрения структуры музыкознания в целом мы переходим к рассмотрению основных вопросов теоретического музыкознания. Но что следует понимать под теоретическим музыкознанием? Набор традиционных музыкально-теоретических дисциплин, включающий в себя гармонию, полифонию, форму, инструментовку и прочее, или более широкий круг дисциплин, являющихся фундаментом для рассмотрения конкретных музыкальных явлений во всем богатстве их измерений? Из приведенного ранее тематического плана курса видно, что мы включаем в теоретическое музыкознание четыре основных раздела: музыкальную культурологию, социологию, музыкальную эстетику и раздел, посвященный вопросам музыкального языка и музыкальной формы.

Что составляет содержание "Музыкальной культурологии"?

Прежде всего надо сказать, что музыкальная культурология - дисциплина, находящаяся в процессе становления. По вопросу о ее содержании могут быть самые разные мнения. Естественно, что наши взгляды на этот счет могут не совпадать с представлениями других авторов. Что же мы излагаем в данном разделе?

Прежде всего рассматривается предмет музыкальной культурологии - музыкальная культура в ее целостности и внутренней расчлененности. Затем вопрос о взаимоотношениях музыкальной культуры и человеческой культуры в целом, о различных аспектах этой взаимосвязи. Выделяется проблема о специфике музыкального искусства, его относительной самостоятельности в общекультурном поле.

В этот же раздел входит рассмотрение типов музыкальной культуры, ее исторических и географических разновидностей. Здесь, с одной стороны, можно противопоставить восточную и западную культуру. С другой стороны, типы музыкальной культуры, характерные для эпохи средневековья, Возрождения или Нового времени.

Продолжение данного раздела посвящается анализу субкультурных пластов. Рассмотрение вопроса о субкультурном расчленении музыкальной культуры дается преимущественно на современном материале, но рассматривается не структура современной музыкальной культуры как таковая, а принцип расчленения музыкальной культуры на определенные пласты, что связано как с социальным расслоением человеческих коллективов, так и с различными функциями пластов культуры в едином культурном поле. Современная культура выбирается как пример для рассмотрения, поскольку она является более развитой по сравнению с предшествующими этапами и позволяет четко обозначить внутренние структурные различия.

Раздел, посвященный музыкальной социологии, можно назвать иначе: "Социодинамика музыкальной культуры" (применяя термин А. Моля). Здесь рассматриваются, с одной стороны, различные виды музыкальной деятельности и, с другой стороны, совокупный продукт этой деятельности, который мы называем "культурной средой", "музыкальной средой", "звуковой средой", в зависимости от того, о каких аспектах внешней среды идет речь.

Что касается музыкальной деятельности, то в настоящее время мы рассматриваем ее различные типы или виды - деятельность композитора, исполнителя, слушателя. Но в перспективе следует, вероятно, ставить вопрос о создании теории музыкальной деятельности, о рассмотрении музыкальной деятельности как целостного феномена культуры. При этом понятие музыкальной деятельности должно быть выведено из понятий деятельности вообще и художественной деятельности в частности.

Заметное место в социологическом разделе курса занимает вопрос о слушателе, публике, слушательской массе. Здесь мы выходим на ту проблематику, которой посвящаются в настоящее время основные усилия музыковедов-социологов.

Что касается другой стороны музыкальной культуры - продукта музыкальной деятельности, музыкальной звуковой среды, то здесь важнейшим объектом оказывается музыкальное произведение как особый феномен культуры, живущий в ней сложной и противоречивой жизнью, претерпевающий различные метаморфозы и сохраняющий идентичность. Речь, в частности, идет об отличиях произведения от других музыкальных явлений, например, от импровизации.

Богатый спектр идей, с которыми нужно познакомить студентов, представляет музыкальная эстетика. Здесь обсуждается вопрос об отражении действительности в музыке, рассматриваются основные положения теории интонации Б. Асафьева и ее различные интерпретации. Интонация трактуется как специфическая форма проникновения духовного начала в чувственно данный материал. В этой связи затрагиваются вопросы о переживании человеком музыкального движения, времени и пространства, об ассоциативно-символических возможностях музыки. Вводятся понятия музыкального мышления и музыкальной логики как отражения в закономерностях музыкального интонирования связей и отношений действительности. Особый вопрос - границы музыки как средства отражения действительности и предметные области музыки. Наконец, связи музыки с другими видами искусства и программность как своеобразная форма синтеза искусств. При рассмотрении эстетической проблематики постоянно имеются в виду личностно-психологический характер содержания музыкального искусства и его социально-историческая обусловленность.

Музыкально-эстетический раздел подводит нас к рассмотрению вопросов музыкального языка и музыкальной формы, то есть к тому разделу, которым нередко и ограничивается понятие теоретического музыкознания. Здесь мы пытаемся выйти за рамки традиционных учебных дисциплин и рассматриваем, прежде всего, понятия музыкальный язык" и "средства музыкальной выразительности". Сразу возникает вопрос - язык ли это? По нашему мнению, обсуждение специфики музыкального языка является необходимым условием для рассмотрения его структуры и конкретных вопросов функционирования. Мы выделяем три уровня музыкального языка: материал, организацию и форму. Материал посредством различных способов организации переходит в форму, становится формой. Затем мы обращаемся к таким сторонам музыкальной реальности, которые лежат выше уровня произведения и конкретной формы. Речь идет о жанре и стиле как о типологических общностях музыкальных произведений и комплексах средств музыкальной выразительности. Понятия жанра и стиля приобретают, таким образом, диалектическое звучание: возвышаясь над музыкальным произведением, жанр и стиль входят в него как часть, будучи одной из сторон музыкального языка, на основе которого оно строится.

Следующий раздел курса посвящается рассмотрению вопросов исторического музыкознания. Прежде всего, выделяется проблема происхождения музыки. Подчеркивается, что это не единовременный акт, а перманентный процесс. Сначала музыка входила в обряд, затем в нерасчленимый художественный комплекс. На очередном этапе развития выделяется музыка в собственном смысле этого слова, но в вокальных формах. Лишь с формированием инструментальных жанров можно говорить об относительном завершении становления музыкального искусства. Итак, происхождение музыки как процесс - таков первый раздел в структуре исторического музыкознания.

Вслед за этим мы обращаемся к рассмотрению специфики музыкальной культуры различных регионов земного шара. Выделяем основные культурно-географические зоны,

указываем на характерные для них особенности музыкального искусства. Здесь дается обобщенная характеристика музыкальной культуры Востока и Запада. Особого обсуждения заслуживает проблема взаимовлияний музыкальной культуры различных регионов земного шара, принципиальная возможность или невозможность их взаимодействия, а также степень их совместного или изолированного развития.

Далее мы даем сжатый обзор истории европейской музыки. Стоит заметить, что история, изложенная не в течение 4-х лет, а в 2-3 часа, выглядит совершенно иначе. В ней просматриваются основные, предельно общие линии, становится наглядной логика исторического развития.

Последний раздел курса посвящается методологии музыкознания. Здесь определяется место и роль методологии в структуре науки, рассматривается ее многоуровневая структура, начиная с вопросов формальной логики (о которой некоторые студенты ранее ничего не слышали) и кончая частными сторонами методологии, методологией рассмотрения конкретных музыковедческих вопросов.

Особое внимание уделяется закономерностям музыкально-исторического процесса и методологическим аспектам его рассмотрения. Здесь мы делаем скромную (в силу неразработанности вопроса) попытку изложить перед студентами своего рода "теорию истории музыки". Что касается методов музыкально-исторического исследования, то мы определяем соотношение индукции и дедукции при изучении исторических явлений, анализируем понятия синхронии и диахронии, рассматриваем понятие "историзм". Особое внимание обращается на необходимость изучения различных пластов музыкальной культуры - от фольклора и бытового искусства до высших проявлений профессиональной музыки - в их взаимодействии, на соотношение исторического рельефа и фона, то есть ярких, вершинных явлений музыкальной культуры и того, что составляет "плоть" культуры - совокупность рядовых, но по своему ценных художественных явлений, определяющих общий уровень культуры, выступающих в качестве основания, на котором воздвигаются художественные шедевры.

В целом, по поводу методологического раздела курса следует заметить, что речь здесь идет не о методике написания музыковедческой работы (хотя и такой ракурс вполне может иметь место в содержании курса), а об анализе музыковедческого мышления, его мировоззренческих основ (рассмотрение которых в наше время стало, вероятно, особенно актуальным в силу мировоззренческого плюрализма современного музыкознания, в частности, отечественного), его общенаучной и художественно-эстетической базы.

По поводу методологических разработок в области музыкознания следует заметить, что известный бум методологических исследований, имевший место некоторое время назад, ушел в прошлое, и наступил период относительно спокойной методологической деятельности, которую проводит каждый серьезный исследователь. Если раньше методология музыкознания строилась, в основном, "сверху", обсуждались, прежде всего, философский и общенаучные аспекты методологии, то в настоящее время актуальным становится методологическое обобщение музыковедческого опыта, выведение методологии из самого музыкознания. В этой связи следует обратить особое внимание на художественно-эстетические предпосылки методологии.

Известно, что метод - не мертвая, заранее данная система приемов. Каждый исследователь вырабатывает свой метод. Более того, каждое конкретное музыковедческое исследование требует особых методологических усилий. Именно на это следует ориентировать студентов. Но эти усилия должны опираться на серьезную научную базу. Чтобы сделать более осмысленной и профессионально зрелой методологическую работу будущего исследователя, перед ним нужно раскрыть многоуровневую структуру методологии.

Таковы, в общих чертах, структура и содержание курса "Введение в музыкознание", разработанного в Российской академии музыки.

В завершение нашего выступления заметим, что современное состояние курса далеко от полноты и завершенности. Думается, что содержание курса должно быть дополнено рядом разделов. Студентов-музыковедов следует знакомить с проблематикой музыковедческих исследований, посвященных вопросам музыкального исполнительства. Без этого кругозор музыковеда всегда будет ограничен, он вряд ли будет готов уверенно выступать в качестве критика в данной области музыкальной деятельности.

Не исключено, что в рамках курса "Введение в музыкознание" должна быть в обобщенной форме затронута проблематика музыкальной педагогики. Правда, в большинстве вузов страны читаются курсы педагогики, хотя и не везде в них в должной мере отражается специфика обучения музыке. Но в рамках нашего курса следует обсуждать лишь наиболее общие, принципиальные вопросы музыкальной педагогики и, прежде всего, ее включенность в общую систему музыкальной культуры. Речь может идти о роли музыкальной педагогики в развитии культуры, о принципах ее соотношения с музыкальной практикой и музыкальной теорией.

Курс "Введение в музыкознание" требует дальнейшей работы, его нужно структурно и содержательно совершенствовать. Целью такой работы является создание обобщающей научной дисциплины, своего рода систематизированного путеводителя по музыкознанию, который может играть не только учебную роль, служа расширению научного горизонта студентов, но и выполнять непосредственно научную функцию, будучи одной из форм саморефлексии музыкознания.

Опубликовано в:

Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии. Научно-практическая конференция 25-29 октября 1994 г. - М., 1997. - С. 206-216 / Российская Академия музыки им. Гнесиных.

© РАМ им. Гнесиных, 1997 г.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ им. ГНЕСИНЫХ

БЫЧКОВ Ю. Н.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций

Тема 1

ЗАДАЧИ КУРСА. МЕСТО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ.

ЕГО ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ

Для студентов музыкальных вузов

по специальности № 05.10.00

("Музыковедение")

МОСКВА 1999

В лекции намечаются задачи курса "Введение в музыкознание", определяется место музыкознания в музыкальной культуре и в системе научного знания, рассматривается структура музыковедческой науки и ее отношение к музыкальной практике.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского Совета РАМ им. Гнесиных.

ISBN 5 - 8269 - 009 - 1 © Бычков Юрий Николаевич, 1999.

Цель курса "Введение в музыкознание" - ввести студентов-музыковедов в избранную ими область научной и практической деятельности, дать общее представление о музыкознании как разветвленной системе знаний, отражающей богатый и многообразный мир музыкального искусства и сопряженных с ним областей культуры.

Основные задачи курса сводятся, во-первых, к определению места и функций музыкознания в музыкальной культуре, во-вторых, к определению его целей, задач, предметов исследования и, в-третьих, к рассмотрению форм и методов музыковедческой деятельности.

Музыковедение - это наука о совокупности явлений музыкальной культуры. Оно выступает как форма ее самосознания и тем самым как фактор ее существования и дальнейшего развития (1). Оно "порождено потребностями как самого музыкального искусства, так и общества, ... обслуживает музыкальное искусство, осмысляет его и направляет его развитие на благо общества" (2).

Одним из центральных для музыкознания является вопрос о его соотношении с музыкальной практикой. С одной стороны, музыкознание отражает практическую музыкальную деятельность и ее продукты, выполняет по отношению к ним познавательную функцию. Музыкознание осмысливает природу музыкального искусства, его роль в культуре и в жизни общества. Отражая системный характер своего объекта, само оно является системой знаний о музыке, рассматривает функции музыкального искусства, его содержание и форму, процессы его функционирования и исторического развития. Различаются также ракурсы рассмотрения, которые могут иметь собственно исторический характер, будучи направлены на конкретный художественный материал, и обобщенно-теоретический характер, будучи направленными на выявление глубинных закономерностей музыкального искусства. Предметом музыковедческих исследований может быть как музыка прежних эпох, так и современное искусство. Последнее обстоятельство особенно важно: обращаясь к актуальным вопросам развития музыкальной культуры, музыкознание участвует в процессах культурного строительства.

Активная творческая роль музыкознания проявляется в том, что оно способствует формированию художественных ориентаций музыкантов, определению целей, построению программ их деятельности. Тем самым музыкознание выполняет регулирующую функцию в развитии музыкальной культуры, оно воздействует на различные формы музыкальной деятельности и процессы музыкальной коммуникации.

Крайне важно выделить и рассмотреть творческую функцию музыкознания, его воздействие на деятельность композитора. Об этом убедительно пишет К. Дальхаус. Вопреки преобладающему мнению об отставании музыкальной теории от практики, о ее вторичной роли в процессах развития музыкального искусства он утверждает, что даже "нормативные теории не всегда запаздывают и формулируются на основе консервативных взглядов". Подтверждая данное положение историческим материалом, Дальхаус пишет, что в XV и XVI столетиях, например, "теория шла впереди композиторской практики, требовала строжайшего регулирования диссонанса". В музыкальном развитии теория выполняет роль "не бледного отражения прошедшей практики, но является также подготовкой будущей". Обращаясь к музыке XX века, Дальхаус напоминает о том, что "в историческом процессе, который от додекафонии через серийную музыку вел к алеаторике, взаимно переходили друг в друга теория, нацеленная на практику, и практика, которая была основана на теории". В качестве итога своих рассуждений К. Дальхаус выдвигает следующее положение. "Теория, как определяющий момент музыкального сознания, есть часть практики. От эксплицитной (внешне выраженной) теории ... можно отличать имплицитную (включенную в практику) теорию, содержащуюся в музыкальной речи и письме. Чем более скрытой остается имплицитная теория, тем более действенной она оказывается" (3).

Иначе говоря, существует не только мысль о музыке, но и мысль в музыке, особого рода теоретическое мышление, проявляющееся в построении художественной ткани произведения. Первоначально входя в структуру композиторской деятельности, оно со временем отделяется от нее, формируя тем самым теоретическое мышление в собственном смысле слова. Но нередки и такие случаи, когда теоретическая мысль опережает процессы создания музыки, активно вмешивается в процессы художественного творчества, ставит перед ним новые задачи, участвует в построении систем музыкального языка.

Приведем ряд исторических примеров.

Авторитетный исследователь восточной музыки А. Даниелу полагает, что характерная для китайской музыки пентатонная гамма была первоначально сконструирована теоретически в рамках "ученой" музыки и символизировала противостоящие друг другу земные и небесные силы, мужское и женское начала ("Y^ang" и "Yin"). Лишь со временем она утвердилась в различных пластах китайской музыкальной культуры (4). В истории европейской музыки также немало примеров воздействия теоретических и эстетических разработок на музыкальную практику. В средневековую эпоху музыка вообще считалась наукой. Она входила в так называемый квадривиум - второй цикл образования, включавший также арифметику, геометрию и астрономию. Из научных разработок того времени можно выделить создание системы церковных ладов, прошедших путь из теоретических трактатов в музыкальную практику. Аналогичные примеры найдем мы и в музыкальной культуре Нового времени, характеризующейся равновесием теории и практики. Таковы, в частности, поиск оптимальной формы темперации, активная теоретическая разработка проблематики музыкального театра, предшествовавшая как созданию оперы, так и ее обновлению в XVIII веке (реформа Глюка). Что касается роли теоретических разработок в современном музыкальном искусстве, то к сказанному К. Дальхаусом добавим следующее. До настоящего времени продолжают попытки осуществления синтеза музыки и света, в которых в ногу с творческими опытами (а порою предшествуя им) идут теоретические обоснования. Существенные творческие результаты дает научная разработка вопросов применения компьютерных технологий в области музыки. Сошлемся, в частности, на опыты Я. Ксенакиса, на создание хроматической системы тембров ("звонное пространство") В. Ульяничем (5).

Вместе с тем не следует забывать, что результаты музыкально-теоретических разработок только тогда приобретают подлинно творческий характер, когда они отвечают эстетическим требованиям. Алгебра теории требует проверки и одобрения живым ощущением гармонии, выразительностью получаемых звуковых результатов. В сфере музыкального искусства остается в силе основной закон познания - критерием истины является практика. В нашем случае - художественная практика, проверяющая и оценивающая результаты теоретических изысканий реакцией слушателей музыки, активной позицией исполнителей, включающих музыку того или иного композитора в свой репертуар, общественным резонансом, который вызывает музыкальное творчество, исторической устойчивостью его оценок.

Существенную роль играет музыкознание в процессе воспитания музыкантов-профессионалов, вводя их в мир музыки, в многообразие ее жанров и стилей. Оно способствует освоению композиторской техники, закладывает основы формирования языка композитора (6). Исполнителю оно дает навыки прочтения нотного текста, способствует созданию интерпретации музыкального произведения, адекватному пониманию его стиля (это особенно существенно в отношении музыки отдаленных от нас исторических эпох).

Неоценима роль музыкознания в сохранении музыкально-исторических ценностей, в открытии забытых произведений, в расшифровке старинных рукописей, в обеспечении исполнительского репертуара. Специальные разделы музыкознания исследуют акустику музыкальных инструментов (способствуя прогрессу в их производстве), исполнительский аппарат музыкантов (что весьма существенно для педагогического процесса), дают психологическое и художественно-эстетическое обеспечение исполнительской деятельности.

Велика роль музыкознания и в воспитании слушателей музыки, в приобщении к музыке широких слоев населения. В отношении слушателей музыкознание выполняет разъяснительную и просветительскую функции.

Определяющую роль играет музыкознание в музыкальной педагогике, формируя ее цели и задачи, предлагая ей теоретический и исторический материал и испытывая, с другой стороны, ее плодотворное воздействие в плане построения непротиворечивой, внутренне логичной и ориентированной на усвоение учащимися системы знаний о музыке и различных видах музыкальной деятельности.

Управляющее воздействие на процессы развития музыкальной культуры музыкознание осуществляет на основе выполнения им прогностической функции, путем экстраполяции постигнутых закономерностей на будущее. Это позволяет музыкознанию стать основой управленческой деятельности в области музыкальной культуры, давать ей четкие научные ориентиры, вырабатывать методы анализа происходящих в музыкальной культуре процессов и тем самым определять мероприятия государства и общественных организаций по распространению и пропаганде музыкального искусства, по обеспечению его функционирования в обществе в целом и в различных его слоях.

Особый и более сложный вопрос об аксиологической и идеологической функциях музыкознания. С одной стороны, оценка музыкальных произведений, их художественных достоинств, выполнения ими тех или иных общественных функций всегда входили в задачи музыкальной критики, являющейся одним из разделов музыкознания. С другой стороны, каждое художественное явление, вне зависимости от того, какие художественные идеалы и пристрастия имеет музыкальный критик, вызвано к жизни определенными общественными процессами, отвечает вкусу какого-либо общественного слоя, то есть объективно обусловлено. Поэтому со стороны других критиков оно может

получить иные, порою прямо противоположные оценки. Вопрос об оценке музыкального произведения приобретает поэтому социологический характер, обнаруживает свою зависимость от культурной дифференциации общества. Не углубляясь в детали, отметим, что в отношении затронутого вопроса могут быть две позиции. Одна сводится к обнаружению в художественных явлениях общечеловеческого содержания, определяемого как совокупным художественным опытом, так и тенденциями исторического развития общества, культуры, искусства. Другой подход - удовлетворение художественных запросов конкретных социальных слоев, отражение актуальных для данного времени общественных и художественных идеалов. Оценка музыкальных произведений при таком подходе становится относительной, преходящей.

Осуществление музыкознанием идеологической функции зависит от степени ангажированности искусства, его участия в общественной борьбе. Творческие установки художников, музыковедов и музыкальных критиков в этом отношении могут существенно отличаться. Одни из них прямо и сознательно участвуют в общественных движениях, разделяют и отстаивают те или иные идеологические и политические позиции. Другие соблюдают нейтралитет, решают в своем творчестве общечеловеческие моральные и художественно-эстетические задачи. Отстранение художника от идеологических вопросов может рассматриваться как форма проявления его идеологии и общественной позиции. При этом конкретные социальные условия диктуют различные формы поведения художника. В одних случаях он уходит от социальной проблематики в знак протеста против существующих порядков, не желая поддерживать своим творчеством политику правящих кругов. В других случаях аналогичные действия могут отражать полное принятие художником существующих порядков и его нежелание участвовать в происходящей в обществе борьбе. В такой позиции можно, конечно, усмотреть и принципиально иное понимание назначения искусства и его общественных функций, акцент на общечеловеческих (в противовес узкоклассовым) и эстетических (в противовес жизненно-утилитарным) ценностях. Теоретически сформулированные творческие установки определенного художественного направления становятся опорой для музыкальной практики, для деятельности композиторов и исполнителей, средств массовой коммуникации. В утверждении или отрицании определенных взглядов на искусство и на роль музыки в общественной жизни, в пропаганде художественных явлений той или иной социальной ориентации, в критике альтернативных художественных течений и проявляется идеологическая функция музыкознания. Если та или иная точка зрения на явления музыкального искусства становится официально принятой и проводится соответствующими государственными учреждениями, она может стать средством политического управления и проведения культурной политики.

Из сказанного выше ясно, что становление и развитие музыкознания имеют социокультурную обусловленность, зависят от состояния музыкальной культуры, тенденций ее развития. Содержание музыковедческой деятельности зависит от жизни общества в целом, от происходящих в нем культурных, идейно-политических и экономических процессов. Музыковедческая наука развивается во взаимосвязи с другими областями науки, в частности гуманитарными, исследующими жизнь общества, его культуру, различные виды искусства. Одним словом, музыкознание - это "система незамкнутая; она имеет сильные связи с другими системами, - системами более высокого уровня" (7). Эти связи оказывают влияние как на содержание, так и на методологию музыковедения, без них сегодня нельзя решать многие музыковедческие вопросы.

С другой стороны, нужно отметить относительную самостоятельность музыкознания. Оно имеет свою систему взглядов и категорий, особый научный аппарат, специфическую терминологию, наконец, свою логику развития. Известным своеобразием отличаются и

методы музыковедческой работы, призванные освоить специфический художественный материал, не во всем совпадающее с другими видами искусства духовное содержание.

Важным фактором автономности музыкознания (как и любой другой области знания) является сохранение сложившихся научных традиций, развитие ранее утвердившихся идей. Так, характерные для русского классического музыкознания принципы народности и национальной почвенности искусства, его опоры на фольклор, требование образной содержательности и общественной значимости музыки, ее обращенности к широким слоям слушателей остались глубоко действенными и получили дальнейшее развитие в советскую эпоху. Весьма устойчивы традиции и в тех разделах музыкознания, которые рассматривают вопросы музыкального языка. Например, при всем новаторстве отечественных исследований о гармонии в XX веке в этой области знания долгое время было заметно следование не только общему направлению русских учений о гармонии XIX века, но и ориентировка на сложившиеся тогда научно-педагогические школы (линии П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова).

Конечно, развитие музыкознания проходит в постоянной сопряженности с художественным творчеством, в связи с другими областями науки, в рамках совокупной культурной жизни общества. Опираясь на другие науки, порою заимствуя у них методы работы и исследовательские подходы, музыкознание, со своей стороны, оказывает влияние на смежные области знания. Это касается, в частности, различных разделов искусствоведения, а также эстетики, как науки, исследующей общие закономерности художественной деятельности человека. При этом необходимо отметить, что в последние десятилетия некоторые направления эстетической мысли обращают самое пристальное внимание на развитие музыкознания и получаемые им знания, поскольку это позволяет преодолеть исторически сложившуюся одностороннюю ориентацию эстетики на литературу и изобразительное искусство, более или менее непосредственно воспроизводящие реальный предметный мир. Иные художественные ориентиры, специфика музыки как вида искусства позволяют скорректировать теоретические положения, касающиеся искусства в целом, и создать более взвешенные эстетические теории. А адекватное понимание эстетических и художественных феноменов позволяет по-новому взглянуть на мир в целом, на место в нем человека, на его сущность. Речь, таким образом, идет о том, что результаты исследования музыкального искусства как одного из проявлений человеческого духа дают дополнительный материал для выработки научного мировоззрения. Можно назвать и другие области знания, на которые музыковедческие исследования способны оказать немалое воздействие. К таковым относится, например, семиотика: специфический характер музыкальных знаков, особый способ фиксации духовного содержания в музыке, могут внести известные коррективы в основополагающие положения этой науки.

Отмечая известную самостоятельность музыкознания, необходимость решения им специфических внутринаучных проблем, углубленную разработку фундаментальных разделов, следует еще раз подчеркнуть, что основная задача музыковедческой науки - обеспечение необходимыми знаниями различных видов музыкальной деятельности, активная работа по решению актуальных проблем музыкального творчества, исполнительства, организации музыкальной жизни. История неопровержимо свидетельствует, что именно решение насущных практических задач всегда было решающим стимулом к развитию музыкознания и обеспечивало его наиболее яркие достижения. Напротив, отрыв музыкознания от проблем развития музыкальной культуры приводил к проявлению в нем схоластических тенденций и, как следствие, к утрате интереса к музыкознанию со стороны композиторов и исполнителей. В этом смысле современное положение музыкознания выглядит не вполне благополучным. Музыканты-практики мало интересуются научными исследованиями, строят свою работу на чисто

опытной основе. При этом отдельные области музыкальной деятельности не находят полноценного научного обеспечения. Это связано с известной инерционностью научных исследований, с постоянным обращением к “накатанной” проблематике, к развитию тех областей музыкознания, в которых выработались устойчивые исследовательские традиции. Если проблемы музыкального языка и музыкального творчества (в их историческом и современном аспектах) постоянно находятся в поле зрения музыковедов, то менее активно разрабатываются вопросы музыкального исполнительства, психологические и социологические проблемы музыкального восприятия, вопросы организации музыкальной жизни и многое другое. В последние годы снизился интерес к вопросам национальной специфики музыки, ее проявления на современном этапе исторического развития. Сказанное свидетельствует о необходимости более четко осознавать актуальные задачи музыкознания и ориентировать музыковедов (в первую очередь молодых, вступающих на путь самостоятельной исследовательской деятельности) на решение практически важных проблем музыкальной науки.

СТРУКТУРА МУЗЫКОЗНАНИЯ

Прежде чем обратиться к непосредственному рассмотрению структуры музыкознания, остановимся на формирующих ее факторах.

Структура музыкознания определяется факторами разного порядка: объективными и субъективными. Объективные факторы, влияющие на внутреннее расчленение науки о музыке, - это, во-первых, сама музыкальная культура в различных ее проявлениях, во всех ее уровнях и аспектах, в ее исторических, региональных и национальных формах. Во-вторых, - взаимосвязи музыкальной культуры с жизнью общества, с другими областями культуры и искусства. Действие объективных факторов развития музыкознания опосредовано запросами общественной практики, актуальными задачами художественной деятельности. Так, разработка В. Стасовым вопросов народности и национального своеобразия искусства была вызвана тенденциями развития русского искусства во второй половине XIX века. А “потребность русской общественной действительности середины XIX века в систематической подготовке кадров музыкантов-профессионалов, - отмечает И. Рыжкин, - привела к созданию первых русских консерваторий, что, в свою очередь, вызвало к жизни учебники гармонии Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского” (8). Осмысление вопросов современного музыкального языка в отечественном музыковедении второй половины XX века было обусловлено необходимостью освоения музыкальной практикой новых художественных приемов, отвечающих эстетическим устремлениям нашего времени.

Под субъективной обусловленностью структуры музыкознания мы понимаем, во-первых, состояние музыковедческой науки, степень овладения ею своим объектом - музыкальной культурой в ее целостности и внутреннем разнообразии, формами существования и функционирования музыкального искусства. Во-вторых, к субъективным факторам музыкознания относятся его связи с другими научными дисциплинами, включенность музыкознания в совокупный научный процесс, овладение методами смежных научных дисциплин. Наконец, следует сказать, что развитие музыковедческой (как и всякой другой) науки зависит от одаренности и таланта ученых, от способа их мышления, то есть определяется личностными факторами.

Немалую роль в развитии музыкознания играют сложившиеся в нем научные школы и традиции. По отношению к отдельному исследователю это некоторая объективная данность, в рамках которой он должен действовать, хотя и может выбирать позицию, которая представляется ему наиболее верной. В отношении к музыкальной реальности существование различных научных школ и направлений выступает как субъективный момент познания.

В процессе формирования предметной структуры музыкознания происходит взаимодействие объективных и субъективных факторов. Конкретный предмет или сфера научных исследований отражает определенную сторону культурной реальности. Но выделение предмета не совершается автоматически, оно требует творческих усилий исследователей, нахождения аналитического метода, способов осмысления действительности. Структура музыкознания моделирует структуру музыковедческой деятельности, является отражением не только предметной реальности, но и методологического аппарата науки. Вообще же нельзя не признать, что различие объективных и субъективных предпосылок развития музыкознания является относительным. Субъективная сторона науки производна от исторически сложившегося уровня культуры и имеет в этом смысле объективную обусловленность. Напротив, культурная реальность возникает как результат активной деятельности людей - субъектов художественного и научного творчества. Все это приводит к тому, что развитие музыкознания выражается не только в охвате нового содержания и возникновении новых научных идей, но и в его постоянной структурной перестройке. Возникают новые научные дисциплины, происходит их дифференциация и интеграция, обусловленная, с одной стороны, развитием музыкального искусства, а с другой стороны, процессами, происходящими в науке в целом, особенно в ее гуманитарной сфере.

В истории музыкознания было немало попыток дать ту или иную его систематизацию. Одна из наиболее ранних принадлежит австрийскому музыковеду Гвидо Адлеру (1855-1941). В своей работе "Объем, метод и цель музыкознания" он противопоставляет два основных подхода и два раздела музыкознания - исторический и систематический. История музыки подразделяется им по крупным и малым эпохам, народам, территориям, областям, городам и художественным школам. Г. Адлер указывает на такие объекты исторического музыкознания как нотация, музыкальные формы; его высший уровень представлен исследованием художественных законов различных времен. В тесной взаимосвязи с этим находится изучение форм музыкального исполнительства, поскольку, согласно Адлеру, вместе с развитием искусства меняется также инструментальная и вокальная техника. К историческому разделу музыкознания примыкает ряд вспомогательных дисциплин: палеография, хронология, библиография, библиотеко- и архивоведение и пр.

Систематическая часть музыкознания, по Г. Адлеру, опирается на историческую и включает в себя три раздела: а) собственно спекулятивную музыкальную теорию, б) музыкальную эстетику и в) музыкальную педагогику. К новым (для того времени) областям систематического музыкознания Адлер относит сравнительное музыкознание. Подобно историческому, систематическое музыкознание включает в себя ряд вспомогательных дисциплин, среди которых ориентированные на исследование музыкальных явлений разделы акустики и математики, физиологии и психологии, общей логики, грамматики, метрики, поэтики.

В качестве вспомогательной дисциплины для музыкальной педагогики выступает общая педагогика.

Что касается методов музыкознания, то Г. Адлер указывает на их зависимость от природы исследуемого материала. Как и исследователи природы, считает Г. Адлер, историки искусства использует преимущественно индуктивный метод (9).

Несколько иную схему строения музыкознания предлагает Г. Хейдон (10). В качестве основного он сохраняет членение музыкознания на систематический и исторический разделы, но иначе их наполняет. Систематическая часть музыкознания включает в себя акустику (где изучаются и музыкальные инструменты, в частности электрические), связанные с музыкой вопросы физиологии и психологии, музыкальную эстетику, теорию

музыки (элементарная теория, мелодика, гармония и контрапункт, инструментовка, форма). К систематическому музыкознанию Хейдон относит также музыкальную педагогику и сравнительное музыкознание. Вторая часть работы, где рассматриваются вопросы исторического музыкознания, посвящается Хейдоном прежде всего философии истории музыки (методы исследования и вопросы теории музыкально-исторического процесса), обзору исторических источников (по эпохам). В заключительном разделе книги, ориентированной на студентов, даются практические советы по работе над музыковедческим исследованием.

В рамках данной лекции невозможно рассмотреть другие труды, в которых в форме "Введения в музыкознание" анализируется его структура и тем самым выражаются представления авторов о содержании музыковедческой науки (11). Укажем лишь на две работы, отличающиеся, на наш взгляд, известным своеобразием. Одна из них (работа А. Веллека) рассматривает практически все вопросы так называемого систематического музыкознания под углом зрения музыкальной психологии и эстетики (12). Другая интересна участием крупнейших европейских музыковедов - Т. Кнайфа, Х. де ла Мот Хубер, Х. П. Райнеке и К. Дальхауса, под редакцией которого вышла книга (13). В ней рассматриваются, в основном в методологическом плане, природные, психологические, теоретические, эстетические и социологические основы музыки.

Предлагая на следующих страницах свою версию структуры музыкознания, мы исходим из того, что она формируется на ряде оснований и потому не может быть линейно выстроена. Кроме того, необходимо отметить, что проведение четких границ между отдельными дисциплинами и разделами музыкознания не всегда возможно по причине их частого переплетения между собой.

Музыкознание членится, прежде всего, по рассматриваемым им предметам. В этом плане в нем могут быть выделены: а) музыкальная культурология, рассматривающая природу и структурные характеристики музыкальной культуры, различные типы музыкальной деятельности, функционирование музыкального искусства в обществе, теоретические вопросы музыкальной жизни; б) музыкальная эстетика, занимающаяся изучением отношений музыкального искусства к действительности, вопросами музыкального мышления, содержания и формы в музыке, проявлениями в ней ценностных отношений (эстетического идеала и пр.); в) теория музыкального языка и музыкальной формы как единства смысловых и структурных качеств, их художественно-смысловой специфичности; содержание данного раздела музыкознания предполагает восхождение от таких понятий как музыкальный материал и музыкальная организация к анализу понятий музыкального произведения, жанра и стиля.

Другой аспект различения областей музыкознания определяется их целями и назначением. В этом плане могут быть выделены: а) музыкальная наука, призванная дать описание и объяснение музыкальным феноменам; б) критика и публицистика, нацеленные на конкретные объекты музыкальной культуры, прямо вмешивающиеся в музыкальную жизнь, в процессы развития музыкального искусства; в) музыкальная педагогика, призванная обеспечить постоянное воспроизведение музыкальной культуры в обществе, готовящая людей к тем или иным формам музыкальной деятельности.

Наконец, музыкознание дифференцируется по методам работы, по способам осмысления культурно-исторического материала. В данном разрезе в нем могут быть выделены "островки дискурсии" (выражение В. Розина), то есть такая область научной деятельности, в которой преодолевается опора на непосредственные данные созерцания и новое знание получается путем сопоставления и анализа ранее полученных или принятых научных положений. Дискурсия в области музыкознания состоит в том, что на основе

избранных аксиом строятся теоретические модели определенных областей предметного мира музыки.

Это и есть систематическое (теоретическое) музыковедение, призванное объяснить и обосновать музыкальные феномены. Современное теоретическое музыковедение может рассматриваться как достаточно развитая область науки, но все еще далекая от необходимой на данном этапе полноты и логической взаимосвязи компонентов. Так, например, при относительной изученности вопросов музыкального языка и музыкальной формы, теоретическое музыковедение явно отстает в изучении проблем исполнительской деятельности. Недостаточно изучены закономерности функционирования и развития музыкальной культуры. Остается недостаточно высокой степень дискурсивности знания: музыковедческие рассуждения часто требуют наглядности, включения непосредственного опыта, подтверждения мысли живым примером. А это выходит за рамки теоретической деятельности в собственном смысле слова.

Другая область музыковедения связана с изучением конкретных явлений, с опорой на непосредственно данные музыкальные факты. К этой области относится прежде всего историческое музыковедение, а также анализ музыкальных произведений.

В задачу исторического музыковедения входит прослеживание процессов развития музыкальной культуры, описание и анализ ее состояния в определенные исторические эпохи в различных странах и регионах земного шара. Историческое музыковедение имеет, следовательно, временной (хронологический) и пространственно-географический аспекты. К ним нужно добавить еще один ракурс рассмотрения исторического материала, возникающий в связи со сложной структурой изучаемого объекта: анализ различных сторон и областей музыкальной культуры, тех или иных субкультурных образований.

Из сказанного вытекает принципиальная особенность исторического описания - сочетание в нем синхронического и диахронического подходов.

Синхронический подход (или метод) предполагает рассмотрение музыкально-исторических фактов, совпадающих во времени. Диахронический подход - это изучение явлений музыкальной культуры в их историческом развитии. Синхронический и диахронический методы анализа музыкально-исторического материала должны быть тесно скоординированы и дополнять друг друга: речь идет, как мы уже писали выше, о развитии единого сложного объекта.

Соотношение синхронического и диахронического подходов проецируется на соотношение теоретического и исторического знания. Представления и теоретические знания, полученные в результате вневременного среза состояния музыкальной культуры, могут быть с известной долей допущения применены к анализу иного исторического материала. В результате такого рода практической проверки исходные теоретические знания приобретают характер универсальных категорий, доказывающих свою действенность при рассмотрении различных этапов развития музыкальной культуры, отдельных ее сторон и явлений. Но чем более общими становятся те или иные категории, тем более абстрактный характер они приобретают. Это требует их конкретизации и уточнения при обращении к определенному историческому материалу.

Содержание последних абзацев приводит нас к выводу, что расчленение музыковедения на историческую и систематическую (теоретическую) ветви имеет относительный характер. Историческое и теоретическое знания взаимопроникают и взаимообуславливают друг друга. Систематическое музыковедение является, с одной стороны, концентрацией исторического знания, выводом из него, а с другой стороны, базой, логическим и методологическим основанием для исторических исследований. (Теория должна быть

"разлита" в истории.) Подлинная историческая наука немыслима без теоретических оснований. Что касается теоретического знания, то оно требует к себе исторического подхода и сохраняет истинность лишь в применении к той предметной области, из которой оно выведено. Любые формы экстраполяции теоретического знания требуют проверки конкретными историческими и аналитическими исследованиями.

Вместе с тем следует еще раз подчеркнуть объективную обусловленность и необходимость исторического и теоретического подходов к музыкальной реальности. Исторический и логический методы вытекают из самой действительности, которая, с одной стороны, является нам в конкретных исторических и эмпирических формах, а с другой стороны, опирается в своем существовании и развитии на глубинные (сущностные) закономерности. В субъективном плане это приводит к тому, что любое историческое исследование проводится на основе тех или иных теоретических представлений, которые, в свою очередь, являются логическим обобщением исторических данных.

Отношения, подобные отношениям теоретического и исторического знания, воспроизводятся и между другими разделами музыковедения, что позволяет говорить о существовании в нем фундаментальных и прикладных разделов. К фундаментальным областям музыковедения (музыкальная наука) следует отнести такие его разделы, в задачу которых входит: а) постижение сущности музыки как вида искусства (философия музыки, музыкальная эстетика); б) познание законов развития музыкальной культуры, функций, содержания и формы музыкального искусства, его языка; в) рассмотрение конкретных путей развития музыкального искусства во всем богатстве его исторического развертывания.

Научные положения, входящие в фундаментальные разделы музыковедения, с одной стороны, являются обобщением многообразного музыковедческого опыта, всего богатства конкретных исследований. С другой стороны, они логически связаны с данными других наук (как гуманитарных, так и естественных), то есть косвенно опираются на совокупный человеческий опыт, на научное мышление в целом. Именно поэтому из фундаментальных положений музыковедения логически могут быть выведены и тем самым обоснованы более частные научные положения. Фундаментальные положения музыковедения являются также обоснованием его прикладных видов, оказывающих непосредственное воздействие на музыкальную практику, на современные художественные процессы.

К прикладным разделам музыковедения относятся конкретные музыкально-социологические исследования, музыкальная критика и публицистика, педагогика (14).

Прикладные функции выполняют так же исследования, связанные с применением музыки на производстве, в медицинских целях и пр. Каждый из прикладных разделов музыковедения выполняет особую функцию в музыкальной культуре и в жизни общества. Они обеспечивают конкретный вид музыкальной деятельности (например, воздействуют на композиторское творчество или исполнительский процесс, участвуют в воспитании музыкального слушателя). Для каждого из них характерны особые методы, язык и стиль изложения (15).

На фундаментальные и прикладные разделы члениятся многие области музыковедения. Так, например, обстоит дело в музыкальной социологии, которая, с одной стороны, осмысливает ключевые для понимания происходящих в обществе культурных процессов вопросы, а с другой стороны, занимается конкретными социологическими исследованиями, анализирует художественные вкусы различных слоев населения, их музыкальное поведение, музыкальную жизнь в целом, что может быть использовано при планировании концертной работы, в аудиовизуальном производстве, в проведении

культурной политики. Еще один пример внутреннего расчленения музыкознания - область музыкального языка. Наряду с дисциплинами, рассматривающими его природу и глубинные закономерности, музыкознание включает в себя и такие разделы, которые направлены на обучение музыкальной грамоте, освоение композиторской техники, воспитание культурного слушателя музыки.

Особую область музыкознания составляют дисциплины, отражающие его связи с другими областями науки. К ним, в частности, относятся такие разделы теоретического музыкознания как музыкальные акустика, психология, семиотика, социология. Их включение в структуру нашей науки обусловлено применением специфических методов, позволяющих видеть те грани музыкальной реальности, которые не могут быть выявлены при использовании обычных музыковедческих методов.

Так музыкальная акустика - наука, рассматривающая музыкальные феномены с точки зрения точной физической теории, оперирующая количественными данными (что не типично для других областей музыкознания), использующая в связи с этим математический аппарат. В состав данной дисциплины входят также разделы, опирающиеся на естественно-научные данные о природе и свойствах музыкального слуха, о механизмах звукового восприятия.

Иные методы работы и иной предмет имеет музыкальная психология - дисциплина сугубо гуманитарного плана, охватывающая практически все стороны музыкальной культуры. В ее орбиту входит рассмотрение самых разнообразных аспектов музыкальной деятельности: вопросов восприятия и исполнения музыки, психологии музыкального мышления и творчества, вопросов музыкальной коммуникации, психологических аспектов музыкальной педагогики и многих других. Не случайна поэтому уже упоминавшаяся нами может быть и спорная, но по-своему смелая попытка немецкого исследователя А. Веллека дать систематическое изложение вопросов теоретического музыкознания с позиций психологической науки.

Одна из многообещающих и относительно молодых областей музыкознания - музыкальная семиотика, наука о знаковых системах в применении к музыке. Методы этой науки позволили по-новому взглянуть на природу выразительных средств музыки, сопоставить их с иными языковыми системами и тем самым лучше понять специфику музыки как вида искусства. Правда, на пути применения семиотического научного аппарата при анализе музыкального языка возникли определенные трудности, связанные, прежде всего, с невозможностью однозначно выделить исходные музыкально-выразительные элементы, а также с принципиальной их многозначностью и смысловой неопределенностью. Это привело к тому, что после периода излишне радужных надежд, связанных с возможностью получения принципиально новых знаний о музыке, в музыковедческой среде наступило известное падение интереса к семиотическим методам. Думается, что это временное явление. Выход из создавшейся ситуации следует, вероятно, искать в более смелом и свободном толковании данных семиотики, в преодолении свойственных ей предрассудков, в поиске принципиально новых решений, учитывающих специфику музыкального мышления.

Все более актуальной для музыкальной практики становится музыкальная информатика - дисциплина, опирающаяся на новейшие достижения электронной техники и воздействующая как на процессы музыкального творчества и исполнительства, так и - потенциально - на музыкальную педагогику. Несомненно, что в перспективе методы информатики сыграют важную роль в музыковедческих исследованиях и позволят получить точные научные данные во многих областях знания о музыке, в которых в настоящее время мы вынуждены ограничиваться лишь приблизительными, а порою и интуитивно полученными сведениями.

На грани исторического и теоретического музыкознания лежит музыкальная социология, предмет которой определяется применением социологических методов к анализу явлений музыкальной культуры. Музыкальная социология анализирует, с одной стороны, принципиальные вопросы функционирования музыки в обществе, а с другой стороны - музыкальную жизнь (основной предмет этой науки), применяя конкретно-социологические методы. Они позволяют, в частности, получить относительно точные, допускающие статистическую (в частности на ЭВМ) обработку количественные данные о состоянии музыкальной культуры, что может служить надежным ориентиром для понимания происходящих в ней процессов и управления ими.

Отдельные области музыкознания не просто используют методы смежных научных дисциплин, но по существу входят в них или имеют с ними пересекающиеся поля интересов. Таковы, в частности, музыкальная фольклористика и этномузыкология, занимающиеся, соответственно, лишь определенными сторонами народного творчества, лишь теми сторонами быта и культуры народов, которые связаны с музыкой. Но предмет этих музыковедческих дисциплин может быть до конца понят только в органическом единстве с другими сторонами народного творчества, во всей системе народной жизни, что и обуславливает пограничный характер этих областей знания.

Другой пример такого рода - музыкальная терапия. Ее задача - изучение возможностей медицинского воздействия музыки на психику человека, на его общее состояние. Серьезные научные достижения в этой области возможны на пути глубокого изучения механизмов воздействия музыкального искусства, понимания природы "музыкального языка" и особенностей его функционирования. Музыкальная терапия является поэтому такой областью "пограничного" знания, которая может активно стимулировать развитие ряда фундаментальных разделов музыкознания. Вместе с тем каждому должно быть ясно, что вопросами применения музыки в лечебных целях могут заниматься только профессиональные медики, под руководством которых свой вклад в благородное дело укрепления здоровья людей призваны внести музыканты.

Как и всякая развитая и глубоко дифференцированная наука, музыкознание нуждается в ряде вспомогательных дисциплин, назначение которых - обеспечить продуктивную деятельность музыковедов в основных научных областях. К таковым относится прежде всего музыкальная библиография, призванная быть своего рода лоцманом в бескрайнем море литературы о музыке. Выявление, отбор, описание и систематизация рукописных материалов и печатных изданий, составление каталогов, списков, указателей, обзоров литературы по той или иной научной тематике способствуют оптимальной организации научной деятельности, экономии времени исследователей. Аналогичную роль для музыкознания и музыкальной практики выполняют родственные библиографии по методам работы нотография и дискография.

Более сложные задачи стоят перед музыкальным источниковедением - научной дисциплиной, описывающей и систематизирующей источники по вопросам развития музыкальной культуры, не только письменные (ноты, переписка, воспоминания, документы государственных учреждений и общественных организаций, периодическая печать), но и материальные (музыкальные инструменты), изобразительные и пр. Функции источниковедения не сводятся к собиранию и описанию исторических источников. Оно призвано также разрабатывать методику их изучения и использования, исключаящую получение недостоверной информации и ее некорректную трактовку.

Крайне важную роль в повседневной музыкальной жизни играют музыкальные словари и справочники, обслуживающие как музыкантов-профессионалов, так и любителей музыки. Что же касается научной деятельности, то она требует самых разнообразных, тщательно составленных и информационно богатых изданий такого рода. Теорией и практикой

составления информационных изданий занимается особый раздел музыкознания - музыкальная лексикография.

Иные, более непосредственно связанные с исследовательской работой задачи, стоят перед музыкальной лексикологией - дисциплиной, пока еще не вполне сформировавшейся, но абсолютно необходимой для дальнейшего развития музыкознания, для придания ему подлинно научного статуса. Функции этой дисциплины - рассмотрение музыкальной терминологии, возможных границ использования музыкально-теоретических понятий, их исторической жизни и изменчивости. Конечно, такого рода требования ставит перед собой любой исследователь, серьезно изучающий ту или иную область музыкальной культуры. Но это не исключает специализированной лексикологической деятельности, призванной обеспечить точность музыковедческого мышления (там, где она необходима) и тем самым - культуру музыковедческого труда.

Сложная дисциплинарная дифференциация музыкознания является отражением многогранности музыкальной реальности, разнообразных функций, выполняемых музыкознанием в культуре, исторических путей развития нашей науки, а также разнообразных связей музыкознания с другими областями знания. Каждый раздел музыкознания имеет свой предмет, особые методологические установки и приемы исследования, специфическую терминологию. Это нередко приводит к известной изолированности различных разделов музыкознания, к их недостаточной скоординированности друг с другом. Трудно, например, полностью согласовать по терминологии и аналитическим методам разделы музыкознания, занимающиеся такими областями музыкального искусства как фольклор и современная авангардистская музыка. Вместе с тем, музыковедение стремится к целостности. Это обусловлено, прежде всего, принципиальным единством и системной организацией его объекта - музыкальной культуры во всем богатстве ее измерений. (Заметим, кстати, что развитие указанной тенденции стимулируют мощные интеграционные процессы, происходящие в сфере музыкальной культуры, вызванные, в частности, интенсивным обменом информацией и музыкальными ценностями между различными слоями общества.) Поэтому задача по созданию логически обоснованной системы музыкознания, обладающей четкой иерархией и ясно осознанной структурой, становится в настоящее время все более актуальной. Музыковедам необходимо добиваться оптимального единства методологии и терминологии, которые не изолировали бы различные разделы музыкознания, а позволяли бы установить между ними достаточные логические связи. Попыткой внести вклад в установление внутреннего единства музыкознания является и курс "Введения в музыкознание", предлагающий один из возможных вариантов описания структуры музыкознания, характеристику его основных предметных областей, а также систематизацию методов, применяемых в музыковедческих исследованиях.

Примечания

1. Медушевский В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре // Сов. музыка, 1977, № 12. - С. 78.
2. Рагс Ю. Н. О функциях музыкального критика // Методологические вопросы теоретического музыкознания / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 22. - М., 1975. - С. 37.
3. Dahlhaus C. Musiktheorie // Einfuehrung in die systematische Musikwissenschaft. Hrsg. von C. Dahlhaus. - Koeln: Musikverlag Hans Gerig, cop. 1971. - S. 125-126.
4. Danielou A. Traite de musicologie compare. - Paris: Hermann, 1959. - P. 69-72.

5. Ульянич В. Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1997.
6. Цуккерман В. О теоретическом музыкознании // Советская музыка, 1956, № 4. - С. 75.
7. Рагс Ю. О функциях музыкального критика // Методологические вопросы теоретического музыкознания. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 22. - М., 1975, с. 48.
8. Рыжкин И.Я. Введение в эстетическую проблематику музыкознания: Учебное пособие по курсу "Введение в специальность" / ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1979 - С. 62-63.
9. Adler G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift fuer Musikwissenschaft. - 1 (1885). - S. 5-20.
10. Haydon G. Introduction to Musicology. - Charel Hill: The University of North Carolina Press, cop.1941. - XIII, 329 p.
11. См.: Н. Husmann. Einuerung in die Musikwissenschaft. - Heidelberg: Qulle und Meyer, 1958. - S.268; A. Machabey. La musicologie. - Paris, PUF, 1962. - 127 p.; Harrison F.L., Hood Mantle, Palisca C.V. Musicology. - New Jersey: Prentice-Hall, inc. Englewood cliffs, cop. 1963. - XII, 337 p.; Lissa Z. Wstep do musikologii. - Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1974. - 277 с.; Kermann J. Musicology. - London: Fontana Press/Collins, cop. 1985 - 255 p.
12. Wellek A. Musikpsychologie und Musikaesthetik: Grundriss der Systematischen Musikwissenschaften. - Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1963. - XV, S.391.
13. Einfuerung in die systematische Musikwissenschaft / Hrgb. von C. Dahlhaus. - Koeln: Musikverlag Hans Gerig, cop. 1971. / Musik-Taschen-Buecher. Theoretica. - Bd. 10.
14. Несколько иную систематизацию областей прикладного музыковедения дает Т. Курышева в статье "Что такое прикладное музыковедение?" (Муз. академия, 1993, № 4, с. 160-163). Она выделяет в нем три блока (просветительство и пропаганда; критика и журналистика; редакция и распространение музыки) и указывает на различные формы осуществления этих видов деятельности.
15. Медушевский В., с. 84.

ЛИТЕРАТУРА (дополнительно к указанной в примечаниях)

- Богоявленский С. Советское теоретическое музыкознание (1941-1966) // Вопросы теории и эстетики музыки. - Вып. 6 - 7. - Л.: Музыка, 1967.
- Дальхаус К. Музыкознание как социальная система // Сов. музыка. - 1988, № 3. - С. 109-116.
- Келдыш Ю. Музыковедение // Музыкальная энциклопедия: Т. 3. - М.: Сов. энциклопедия, 1976.
- Назайкинский Е. О системе музыкально-теоретических дисциплин // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. - М., 1978.
- Рыжкин И. Советское теоретическое музыкознание (1917-1941) // Вопросы теории и эстетики музыки. - Вып. 6 - 7. - Л.: Музыка, 1967.

Сохор А. Музыка // Муз. энциклопедия. Т. 3. - М.: Сов. энциклопедия, 1976. - Кол. 730-751.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 1. Общее понятие о культуре

Разговор о музыкальной культуре, о ее природе, специфике и структурных характеристиках нужно предвосхитить хотя бы кратким введением в понятие человеческой культуры.

Существует очень много определений культуры, отражающих её различные стороны. Культуру понимают как уровень развития общества, как социальную память человечества, как способ организации материальной и духовной жизни, как все богатство человеческой истории. Согласно А. В. Луначарскому, понятие культура связано со всеми сторонами социальной действительности. Культура призвана "улучшить самого человека и всю природу вокруг него, приспособить обстановку человека к его потребностям и дать, таким образом, возможность широко и вольно развлекаться всем хорошим задаткам, имеющимся у человека, приблизить человека к подлинно человеческому, высокому, светлому счастью" (1). Социальное назначение культуры - обогащение духовного мира человека. Помимо совокупности материальных и духовных ценностей, понятие культуры охватывает творческую деятельность человека по производству идей, представлений и их материализации (2).

Запечатленный в культуре социально-исторический опыт человечества выступает как основание программ воспроизводства общественной жизни и самой культуры. Среди этих программ есть такие, которые, как пишет В. Степин, имеют "реликтовый характер", уже не представляют собой ценности для общества, но тем не менее воспроизводят "определенные виды общения и поведения людей". Другие программы "обеспечивают воспроизводство форм и видов деятельности, жизненно важных для данного типа общества и определяющих его специфику" (3). Наряду с социально-историческим опытом в культуре нужно видеть и другой её аспект — устремленность в будущее, выработку такого рода культурных феноменов, в которых отражались бы представления о будущих формах и видах поведения и деятельности людей, будущих формах общественного устройства. Что представляла бы собой культура, не опирающаяся на такие основополагающие идеалы человечества как всесторонне развитая личность, социальная справедливость, равновесие человека (человечества) и природы? Согласно другим определениям, культура есть результат творческой деятельности людей, продукт человеческого духа. Нередки и такие трактовки культуры, которые ограничивают это понятие духовным бытием человека, производством духовных ценностей.

Сохраняет актуальность определение культуры, данное молодым Марксом: "Культура - это человеческая действительность"; она есть "неорганическое тело человека, его предметное воплощение" (4). Приведенное высказывание подразумевает противопоставление культуры и природы: возвышаясь над природой, человек остается в ее лоне. Культура понимается Марксом как результат человеческой деятельности, воплощенный в предметах его труда. Если мы добавим к этому объективному выражению культуры субъективный человеческий аспект, реализующийся в умениях, навыках и знаниях, в технологии и организации производства, в устройстве общественной жизни, а также соответствующую этому духовную жизнь, духовное богатство человечества, то

получим исходное понятие, достаточное, на наш взгляд, для рассмотрения вопроса об основных признаках культуры. Культура есть, в сущности, способ человеческого существования, форма и способ освоения природы человеком (5).

* * *

В культуре, как видно из предыдущего изложения, сосуществуют, взаимопроникают и взаимодействуют материальные и духовные факторы. На возникающий в связи с этим вопрос - как соотносятся материальная и духовная стороны культуры - мыслители дают разные ответы.

Согласно одним концепциям (марксистская традиция, исторический материализм) определяющей является материальная сторона жизни общества. Духовная жизнь человека детерминирована условиями материальной жизни и социальными отношениями, человеческое сознание, а следовательно и культура, отражают бытие. Но они оказывают на него обратное воздействие, имеют своего рода "вторичную активность".

Другие концепции отдают приоритет духовному началу, видя в нем непосредственный источник культуры, а через нее - и всего человеческого существования. С последним положением трудно не согласиться. Духовность действительно составляет квинтэссенцию культуры, является способом жизнедеятельности народа (6). Духовные процессы в обществе, как пишет В. Медушевский, составляют "подлинный стержень жизни людей" (7). Но точнее, думается, мыслить культуру как системное образование, в рамках которого материальный и духовный аспекты выполняют взаимодополняющие функции, формируя и взаимообуславливая друг друга.

Если исходить из этого положения, культура включает в себя два взаимодополняющих момента - субъективный и объективный. С одной стороны, выступает субъективно-деятельностный момент культуры - система человеческой деятельности, в которой (вне зависимости от ее конкретных форм) всегда есть духовный момент. С другой стороны, - материально-предметный момент культуры, являющийся не только результатом, но и специфическим отражением человеческой деятельности. В свою очередь, окружающий человека предметный мир формирует человека как субъекта культуры, поскольку является объективной средой, в которой человек живет и развивается. Исторически меняющаяся предметная среда создает все новые и новые условия для человеческой деятельности, но и сама все время преобразуется под влиянием последней.

Важнейшей характеристикой культуры являются ценностные (аксиологические) отношения. Под ценностью понимают специфическое свойство предметов и явлений, приобретаемое ими в системе общественной жизни и выступающее как отражение их положительных или отрицательных функций по отношению к человеку и обществу. Различаются материальные и духовные ценности. Ценностью могут обладать природные и общественные явления, человек, его физические и духовные свойства, поступки. Особые группы ценностей составляют различные сферы общественного сознания: господствующие в обществе идеи, моральные принципы и нормативы. Существенной стороной ценностных отношений является эстетическая оценка предметов окружающего мира.

* * *

Осмысливая природу культуры, небезынтересно вспомнить о древнегреческом понятии блага как единства истины, добра и красоты. Эти три понятия определяют очень многое в жизни общества. Ими, по существу, исчерпывается вся совокупность духовных ценностей, не связанных с удовлетворением материальных потребностей человека, в них

есть одно объединяющее их качество - незаинтересованность, бескорыстность. Истина выступает в этой триаде как воплощение знания и логического постижения природных и общественных процессов. Суть истины не в том, что она дает нам возможность правильно действовать. Это лишь ее подоснова, материальная, поведенческая предпосылка. Влечение к истине выше. Оно состоит в стремлении познать природу вещей, приобщиться к высокой гармонии мира (8). Прагматики говорят, что истиной является то, что полезно. На самом деле полезность выступает как важный, но внешний по отношению к истине момент.

В еще большей степени качество незаинтересованности характеризует красоту. Красота есть результат соотнесения предметов и явлений действительности с духовной жизнью человека, форма его ориентировки во внешнем мире. Красиво то, что удовлетворяет нашу эстетическую потребность, что позволяет нам наслаждаться миром, в котором мы живем.

Добро выступает в человеческой жизни как нравственный позыв, поведение, поступок, а также как нравственная оценка или суждение о деятельности и поступках человека, его практическом отношении к другим людям, обществу и природе. Нравственность имеет ярко выраженную общественную окраску: поведение человека регулируется выработанными в обществе нормами и принципами. Но эти нормы и принципы не должны быть чуждыми человеку, они должны быть усвоены им и выступать в качестве внутреннего регулятора его поведения. Подобно истине и красоте нравственность бескорыстна: человек нравственен не тогда, когда его поступки вызваны соображениями выгоды и расчета, не тогда, когда над ним довлеет закон или внешнее принуждение, а тогда, когда он поступает соответственно своим собственным представлениям о жизни, не стремясь при этом получить каких-либо непосредственных выгод. Включая в себя познавательный и ориентировочно-оценочный моменты, представляемые истиной и красотой, нравственность (добро) есть высшее проявление человеческой культуры. В более широком понимании все компоненты блага выступают как воплощение нравственности, поскольку служение им объединяется признаком бескорыстности.

Культурная жизнь общества, функционирование культуры осуществляется в форме производства и потребления духовных ценностей, в процессе постоянного обмена ими между людьми. Важнейшим условием проникновения в культуру, приобщения к ней является творческая активность личности, ее стремление к освоению и созиданию духовных ценностей, что обеспечивает саморазвитие человека и его духовное совершенствование.

Культура проникает во все сферы жизни общества. Вне культурных процессов невозможна, прежде всего, основа человеческого существования - материальное производство. Во всем том, что люди производят, заложены их мысль, воля, чувства, стремления, цели (и не только материальные). Культура выступает в этой сфере как ее рациональное начало в форме знаний и навыков, в форме трудовых традиций и производственных технологий, в форме организации индивидуального или коллективного труда, в форме трудовой морали - отношения человека к труду. В трудовом процессе развивается эстетическая способность человека (9). Особым аспектом культуры, непосредственно связанным с материальным производством, является отношение человека к материальным ценностям, к предметам и продуктам труда, к природным дарам (и к природе в целом). На протяжении всей истории человек не только пользовался дарами природы, но и благоговел перед нею, молился ей или создавшим ее богам. Отношение к материальному является поэтому признаком культуры, ее существенной стороной. Оно духовно окрашено. Для того, чтобы присвоить материальные блага, "чтобы пользоваться множеством вещей, человек должен быть способен к пользованию ими, т. е. он должен быть в высокой степени культурным человеком" (10).

Другая сфера культуры - повседневный человеческий быт, человеческое общение, общежитие. Бытовая культура имеет два аспекта: материальный и духовный. Материальный аспект бытовой культуры обеспечивается развитием общественного производства, трудолюбием человека, его желанием и умением устроить и украсить свою жизнь. Как видим, состояние материальной стороны быта во многом определяется духовными качествами человека, его трудовой моралью. В еще большей степени морально-нравственные аспекты культуры обнаруживают себя в общении людей. Коммуникативная культура совмещает чувство собственного достоинства с уважением к другому человеку, требует соблюдения норм человеческого общежития.

Сложная форма проявления культуры - общественная и политическая жизнь. Она предполагает создание и функционирование соответствующих уровню развития общества и тенденциям его развития общественных и политических институтов, их ответственность перед обществом и - коррелятивно связанное со всем этим - отношение общества к созданным им институтам (уважение к их деятельности, общественная лояльность, дисциплина и пр.). Общественная и политическая культура требует от людей, ведущих активную общественно-политическую деятельность, выработки необходимых для нее личностных качеств (компетентность, честность, воля и пр.) (11).

Высшим и определяющим слоем культуры является морально-нравственная культура, регулирующая поведение человека. Выступая во многих взаимодополняющих и взаимопроникающих формах (общечеловеческие основы нравственности, ее национальные, классовые, профессионально-корпоративные и другие модификации), нравственная культура определяет отношение человека к человеку, к обществу, к природе, а также отношение человека к самому себе. Стихийно формирующееся моральное отношение, осознание морально-должного в конкретной жизненной ситуации, опирающиеся на моральные идеи и представления поведенческие акты, а нередко и волевые поступки (но не "благие намерения") - таковы основные черты человеческой нравственности, при отсутствии которой обесцениваются все другие признаки и компоненты культуры.

Существенным структурным аспектом культуры является ее расчленение на обыденное сознание и профессиональное духовное творчество, включающее в себя науку, техническое творчество и искусство. Обыденное сознание вырабатывается в повседневной жизни людей, в процессе их общения и трудовой деятельности. Оно включает в себя некоторые представления, идеи и ценностные ориентации, выступающие в виде принятых в обществе норм поведения, предписаний, образцов деятельности. В обыденном сознании прихотливо сочетаются рациональные и иррациональные моменты. Оно выступает как синтез общественной психологии и определенного пласта общественной идеологии, как единство мироощущения и мировоззрения. Наука как одна из сфер профессионального духовного творчества направлена на производство знаний о природе и обществе. Она возникает как следствие общественного разделения труда и превращения познавательной деятельности в специфический род занятий.

Эта сфера культуры предполагает существование ученых людей и (с некоторого времени) научных учреждений. Научное мышление опирается на определенные исследовательские методы и понятийный аппарат. Функции науки в процессе развития общества менялись. К исходной объяснительной функции науки со временем (в эпоху индустриальной революции) прибавляется преобразовательная функция - наука становится активным фактором производства. Уже в XX веке, в условиях научно-технической революции происходит превращение науки в непосредственную производительную силу. Современная наука, как и культура в целом, пронизывает все сферы общественной жизни (12).

По вопросу о соотношении науки и обыденного сознания существуют разные мнения. Одни полагают, что «наука опирается на весь слой познавательного материала и не исключает донаучных уровней "знания"» (М. П. Фуко). Другие выступают в защиту суверенности научного мышления в противоположность обыденному сознанию (Л. Альтюссер). Думается, что столь несхожие положения является отражением противоречивости обыденного знания. С одной стороны, оно опирается на общественную практику, включает в себя стремление к познанию истины, с другой стороны, ему свойственны предрассудки и ложные мифологические представления. Опираясь на положительный опыт обыденного познания, наука не может, конечно, принять и признать его заблуждения и ошибки.

Другая специализированная форма духовного творчества - искусство - призвана, прежде всего, удовлетворить эстетические потребности людей, доставить им радость и наслаждение. Искусство возникает на основе эстетической деятельности людей, зародившейся и осуществляющейся в материальном производстве и процессе труда, в повседневной жизни людей. Познание и отражение действительности осуществляется в искусстве в форме художественных образов. При всем различии предметов искусства в центре его всегда остается человек - основной объект познания, просвечивающий в любом художественном содержании. Представляя собой особую форму деятельности и особый ее продукт, искусство (как любая сторона культуры) связана со всеми проявлениями человеческой жизни: с материальным производством и техникой (техническая эстетика) (13), с повседневной жизнью и бытом (архитектура, дизайн, прикладное искусство, художественные элементы обряда и пр.), с общественной жизнью и политикой (ангажированность или партийность искусства), с морально-нравственной сферой.

Обыденное сознание и специализированные формы духовного производства (научное и художественное познание) не разделены непроходимым барьером. «Культура - духовное бытие общества - творится в ходе постоянного взаимодействия того ее "слоя", который складывается стихийно в самих массах и является непосредственным отражением материального бытия, и "верхнего слоя" - духовного производства, осуществляемого интеллигенцией различных направлений. Это влияние идет как "сверху вниз", т. е. от профессионального духовного творчества к духовному миру масс, так и "снизу вверх", т. е. от духовной жизни масс к творчеству интеллигенции» (14).

* * *

Для понимания механизмов функционирования культуры необходимо отдавать себе отчет в соотношении ее духовно-содержательного начала и способов его материального воплощения. Культура в целом и отдельные ее стороны не могут существовать вне тех или иных форм материальной фиксации, что является также условием культурного общения людей, условием их взаимодействия. Но в различных сферах культуры способы фиксации духовного содержания не одинаковы. Они заметно отличаются, в частности, в сфере научного мышления и в сфере художественного творчества. Не меньшим своеобразием характеризуется фиксация человеческого духовного содержания в сфере практической деятельности людей.

Ключ к пониманию проблемы дает, на наш взгляд, философское положение об опредмечивании и распредмечивании человеческих деятельных сил, намеченное Ф. Гегелем и развитое К. Марксом. Суть опредмечивания состоит в том, что в процессе труда происходит переход человеческих сил и способностей из формы движения в форму предмета. Обратный процесс распредмечивания представляет собой переход объективного предмета в форму человеческой деятельности и тем самым присвоение человеком предметно-воплощенных форм культуры (15).

Данные положения говорят о том, что возможность материальной фиксации духовного содержания возникает на основе практической деятельности человека. Человеческие деятельные силы, включающие в себя не только материально-физическую, но и интеллектуально-психологическую стороны, отражаются в предмете труда. Созданный материальный предмет характеризуется единством функции и структуры. Обе стороны предмета имеют как объективную, так и субъективную обусловленность. Объективными предметными отношениями задана функция предмета. Но она корректируется (модифицируется) пониманием этой функции человеком. В немалой степени обусловлена объективными факторами (в частности, его функциональным назначением) и структура предмета. Она в еще большей степени, нежели функция предмета, задается субъективными представлениями, вкусом и мышлением человека. Таким образом, и в функции, и в структуре предмета есть определенное человеческое содержание, что и позволяет считать его явлением культуры (16).

В процессе опредмечивания обнаруживаются два способа фиксации духовного (культурного) содержания. Во-первых, знаковый способ, при котором внешняя форма предмета сигнализирует, сообщает о его функции, назначении. Содержание этой стороны сообщения состоит в том, что функция предмета культурно обусловлена, он входит в систему предметных отношений культуры (17). Во-вторых, происходит модельная фиксация определенных ментальных структур, которые, в свою очередь, отражают, с одной стороны, объективно необходимые структурные характеристики предмета, а с другой стороны - являются результатом субъективной активности человека. Последний в процессе практической деятельности творит предметный мир не только согласно постигнутым им объективным требованиям, но также согласно своим внутренним представлениям, по законам человеческой логики и чувства. Заметим, что знаковая и моделирующая стороны опредмечивания - в силу соответствия функции и структуры предмета - частично совпадают, накладываются одна на другую. И все же они дают начало принципиально отличным способам фиксации духовного содержания в предметах культуры - способам, которые получили преимущественное развитие в сферах, с одной стороны, научной и, с другой стороны, художественной деятельности.

Через дифференциацию знаково-функциональных и структурных признаков предмета формируется раздвоение ценности предмета. Знаково-функциональная идентификация предмета ведет к установлению его практической ценности (утилитарная значимость). Психологическое переживание структуры предмета (его конструктивной логики, пластики формы) есть проявление "незаинтересованной" эстетической ценности, не имеющей практической направленности. Эти полюса в структуре ценности предмета не абсолютны, они могут переходить друг в друга.

* * *

Мощным средством реализации духовности, ее материальной фиксации явился человеческий язык, а также другие созданные человеком знаковые системы. Являясь формой существования и выражения человеческой мысли, средством ее передачи от человека к человеку, от поколения к поколению, язык играет роль одной из инфраструктур культуры. Конвенциональность (условность) основных языковых знаков - слов (семантический уровень языка) сочетается с неконвенциональностью синтаксического уровня, более непосредственно отражающего логику (или по крайней мере ход) мысли.

Иные, во многом отличные от языковой, формы фиксации духовного содержания используются в сфере искусства, где в качестве основной формы коммуникации выступает художественный образ. Будучи средством коммуникации и единицей общения, художественный образ выполняет функцию знака. "Однако, - как справедливо отмечает В.

Самохвалова, - с гносеологической точки зрения образ и знак имеют различную природу; ... в то время как образ и отображенное в нем находятся между собой в генетической связи, знак и обозначаемое им находятся в отношении координации. ... В силу своей чувственной воспринимаемости" художественный образ "обладает безусловностью предмета". ... Поэтому он вызывает определенные переживания "не через свое значение, а через собственное свое материальное бытие". Соотнесенность художественного образа с реальным миром предполагает не только передачу мысли и чувства от одного человека к другому, "но и возбуждение в этом другом соответствующей мысли и чувства". При этом следует иметь в виду, что художественный образ не идентичен наглядному образу, представлению. Он способен передать и те внутренние движения, "которыми характеризуется жизнь человеческого духа" (18). Но - добавим от себя - через определенные материальные структуры, постижение конструктивной логики которых и приводит к возбуждению в человеке духовного переживания. В этом и состоит "секрет" некоторых видов искусства (музыки, архитектуры, абстрактной живописи), которые, не воспроизводя предметного мира действительности, остаются в мире представлений, создают свои собственные предметные миры, отличные от предметного мира жизненной реальности, но корреспондирующие с ним логикой своих конструкций и форм. В этом состоит, в частности, сущность игры - одного из характерных принципов художественной деятельности (19).

Изложение вопроса о материальной фиксации явлений культуры было бы не полным без одного существенного, на наш взгляд, уточнения. Речь идет о различии предметных и процессуальных форм материализации феноменов культуры. Многие явления культуры получают свое воплощение в виде целостных, завершенных, предметно существующих форм. Таковы предметы нашего обихода, архитектурные сооружения, произведения пластических видов искусства. Другие культурные феномены имеют процессуальный характер. Это акты непосредственного человеческого общения, способы и формы поведения личности, обряды и различного рода культурные мероприятия, развертывающиеся во времени произведения искусства. Различие указанных форм культуры отражается на способах ее функционирования, на способах передачи культурных и художественных традиций. Процессуально-деятельностные формы культуры требуют постоянного и обязательного поддерживания традиций, непосредственной передачи навыков от одного человека к другому. Предметно фиксированные явления культуры не только допускают, но и требуют известной опосредованности коммуникации, предполагают не общение одного человека с другим, а его обращение к предметно оформленному явлению культуры.

Разграничение предметных и процессуально-деятельностных форм культуры носит относительный характер. Обе связанные с ними формы культурного взаимодействия (а без человеческого взаимодействия вообще нет культуры!) все же предполагают опредмечивание и распредмечивание субъективной человеческой деятельности, хотя при процессуально оформляющихся явлениях культуры мы имеем дело с такого рода "предметами", которые как бы "протекают" перед нашим умственным взором и не отливаются в материально законченные предметные образования. Иначе говоря, деятельностные формы культуры включают в себя предметный аспект и, напротив, развертывающаяся во времени деятельность является условием опредмечивания и распредмечивания любых, в том числе предметно оформленных явлений культуры.

Форма и степень материальной фиксации явлений культуры оказывают огромное воздействие на процессы ее функционирования и развития. Чтобы уяснить это, достаточно сопоставить, с одной стороны, изустно передающееся по традиции народное поэтическое и песенное искусство и, с другой стороны, формы словесного и музыкального творчества, опирающиеся на письменность и книгопечатание. Функционирование и

развитие музыкального искусства, степень его распространения в обществе претерпели заметные изменения с освоением различных форм звукозаписи. Примеры такого рода можно было бы продолжить. Одно из последних средств материальной фиксации и распространения явлений культуры - видеозапись - вошла в жизнь буквально на наших глазах.

* * *

Одним из центральных признаков культуры, непосредственно вытекающим из ее общественной природы, является диалектическое соотношение двух противоположных начал: общечеловеческого и конкретно-социального.

Основой культуры, ее определяющим компонентом выступают общечеловеческие ценности. Это является результатом того, что культура - плод творческой деятельности всего человечества, результат постоянного и непрестанного общения народов. Культурная эволюция, протекающая во взаимосвязанном многими узлами мировом культурном сообществе, выявила общечеловеческие основы культуры. Это и некоторые устойчивые нормы нравственности, и сходные представления о красоте, и единая общечеловеческая логика, отражающая процессы реальной жизни, - и многое другое. Даже народы, живущие в относительной изоляции, не принимающие активного участия в культурном обмене, проявляют в процессе своей жизнедеятельности сущностные, отвечающие единой природе человека свойства. Сама духовность как черта человека и культуры - общечеловеческа (20).

Суть общечеловеческих ценностей концентрируется в понятии гуманизма, включающем в себя такие стороны, как уважение свободы и достоинства человека, создание благоприятных условий для его всестороннего развития и полноценной жизни в единстве с природой, в гармонично организованном обществе. Реальное осуществление гуманистических идеалов возможно лишь на пути освобождения человека от социального угнетения и построения справедливого общества.

Общечеловеческое начало в конкретных социальных условиях модифицируется. Культура всегда имеет ту или иную степень социальной конкретности, осуществляемой по многим параметрам. Прежде всего культура исторична. Например, признание общеисторического характера основных моральных принципов не означает их абсолютной неизменности. В процессе исторического развития они конкретизируются. Представляя собой нечто пребывающее и относительно постоянное, они претерпевают все же определенное развитие и потому оказываются в известной мере преходящими.

Социальная конкретность культуры проявляется не только в историко-временном плане. Не менее важны национальные и региональные различия. Культура каждого народа несет в себе много оригинального, своеобразного, зависит от условий его жизни, от психологических особенностей, от традиций, от контактов с другими народами. Сколько народов - столько взглядов на мир, столько различных жизненных философий.

Кроме исторического и национально-регионального (географического) аспектов модификации культуры и пронизывающих ее общечеловеческих ценностей есть третий аспект, связанный с внутренней дифференциацией общества. Дифференциация эта проявляется не только в классовой, зависящей от отношений собственности, форме. Она начинается с различий в характере деятельности. Специфична, например, культура рабочего или крестьянина, то есть человека, работающего на земле или занятого в промышленном производстве. Здесь сказываются не только производственные моменты, но и различия в отношении к природе, в среде обитания, в жизненном укладе. В не меньшей мере может отличаться содержание духовной жизни людей, ориентированных, с

одной стороны, на связанное с техникой и производством точное знание, в котором они находят глубокие личностные смыслы и особого рода поэзию, и, с другой стороны, людей, интересы которых связаны с гуманитарными областями культуры (21). Существенное влияние на культуру имеет уровень образованности человека. В связи с этим следует сказать об особой роли интеллигенции, оказывающей глубокое воздействие как на культурные процессы, так и на жизнь общества в целом.

Нельзя, конечно, забывать о классовых сторонах в культурной дифференциации общества. Долгие годы в отечественной литературе классовый характер культуры односторонне подчеркивался, в результате чего культура идеологизировалась. В последние годы, в эпоху резкого изменения общественного сознания столь же односторонне стали настаивать на общечеловеческом характере культуры. Конечно, все объекты подлинной культуры имеют общечеловеческую ценность. Вместе с тем начисто отрицать классовый, точнее говоря конкретно-социальный характер культуры нельзя. Носителями культуры всегда являются конкретные, исторически определенные люди, существующие не только в той или иной стране и в определенном времени, но также в некоторой социальной структуре, где они занимают ту или иную позицию. Это и порождает социальную конкретность культуры. Люди, стоящие на разных ступенях общественной лестницы, играющие разную роль в общественном производстве, отличаются по характеру освоенной ими культуры, по своим устремлениям и духовным ориентирам.

Другое дело, что упрощать этот вопрос и все сводить к классовому характеру культуры не следует. Дело гораздо сложнее. Во-первых, общечеловеческое и конкретно-социальное не являются абсолютными антиподами. Культурные явления, отражающие психологию и взгляды некоторой социальной общности, раскрывают вместе с тем определенные стороны природы человека вообще, а потому становятся достоянием различных социальных групп и классов. Во-вторых, нередко представители одного класса в культурном (в частности идейном) отношении стоят на разных позициях и, напротив, сходные культурные характеристики имеют люди разных классов, общественных прослоек и групп. Нужно отдавать себе отчет в том, что существует не только классовое, но и собственно культурное расслоение общества, и оно отнюдь не совпадает с социально-классовым расслоением.

Но нельзя не видеть, что односторонние, узкоклассовые позиции, эгоистическое утверждение личных интересов в ущерб интересам других людей и общества в целом приводит к отказу от общечеловеческих ценностей и утрате гуманистических идеалов. Преходящие общественные интересы трансформируют и искажают естественные человеческие потребности и самое развитие культуры.

Соотношение общечеловеческого и социально-конкретного в различных явлениях культуры может варьироваться. В одних случаях общечеловеческое выражается, так сказать, в абстрактной форме, без акцента на классовых, конкретно-социальных моментах. В других явлениях культуры конкретно-социальная сторона выступает на первый план, хотя и сохраняет общечеловеческое значение. Такого рода различия можно наблюдать в различных областях культуры - и в искусстве, и в сфере быта.

В заключение нашего разговора об общечеловеческом и социально-конкретном в культуре охарактеризуем такие ее компоненты, которые по самой своей природе не имеют классовой направленности и обслуживают все слои общества. Правда, некоторые из этих компонентов являются своего рода "инструментарием культуры", условием ее функционирования, но не собственно культурными феноменами, имеющими духовную природу. К таковым относятся, прежде всего, обслуживающие общество коммуникативные средства, знаковые системы, в частности язык, а следовательно и выразительные средства искусства. Другим универсальным инструментом культуры

является человеческая логика, навыки умственной деятельности, достигнутый обществом уровень мышления. Те или иные слои населения могут быть более или менее развиты в культурном и интеллектуальном отношении, а это, естественно означает, что их культура отличается социальной определенностью и конкретностью. Но это особого рода конкретность, не связанная с идеологическим противостоянием. Речь в данном случае может идти лишь о различных уровнях освоения общечеловеческих по своей природе культурных ценностей.

Лишены социально-классового значения науки, изучающие природу, поскольку объект их исследования лежит за пределами общественных отношений в собственном смысле слова. Другое дело, что социальная практика может стимулировать определенные направления развития естественных наук, различное понимание теми или иными категориями населения отношений между природой и обществом. Это становится особенно ясно в наше время, когда экологические проблемы порождают нередко общественные коллизии (22).

Общечеловеческим, внеклассовым компонентом культуры является духовный элемент производственного процесса: его научное обеспечение, техника, в известной мере организация (последнее, впрочем, с известными оговорками, поскольку организационные формы производства могут претерпеть существенные изменения в зависимости от социального устройства). Те же соображения можно отнести и к культуре труда. Производственные навыки сами по себе не имеют классового характера. Но побудительные мотивы к труду и отношение к нему в известной мере определяются социальными отношениями. Известно, что они существенно различаются на предприятиях социалистического и капиталистического типа. И все же следует однозначно признать, что научно-технический прогресс в собственном смысле слова - это такой компонент культуры, который не имеет классовой природы и относится к общечеловеческим достижениям.

Общечеловеческий характер имеют такие механизмы функционирования и развития культуры как средства коммуникации: письменность, книгопечатание и пресса, почта, телеграф, телефон. Огромное воздействие на культуру оказывают развившиеся в XX веке радио, телевидение, кино и относительно недавнее изобретение - магнитная видеозапись.

Общечеловеческое начало содержится и в такой надстроечной (по марксистской терминологии) области культуры как нравственность. Зародившиеся в доклассовом обществе, свободные от классовой ограниченности "простые нормы нравственности и справедливости ... сохраняются в виде непрерывно развивающейся традиции... Их общечеловечность следует понимать в том смысле, что они выражают интересы и идеалы подавляющего большинства человечества, сущность человека как вида..." (23). Но они существуют и развиваются в борьбе с отступлениями от нравственных норм и правил, совершаемыми представителями различных слоев общества и отдельными лицами.

Даже такие области человеческой деятельности, как общественные науки и политика, выражающие, как правило, интересы определенных слоев общества и потому приобретающие отчетливо выраженный идеологический, социально ограниченный характер, могут, в известной степени, отвечать требованиям объективного хода исторического развития и, следовательно, соответствовать общечеловеческим критериям.

Проявление культуры в конкретно-социальных формах приводит к тому, что в ее рамках появляются такие элементы, как контркультура и псевдо- или антикультура. Под контркультурой обычно понимают такие слои культуры, которые находятся в оппозиции к господствующим в обществе культурным процессам, в частности к официальной, поддерживаемой или утверждаемой государством культуре. Анти- или псевдокультура -

такие ее стороны, которые активизируются в кризисные периоды развития общества и характеризуются отказом от высоких общечеловеческих целей, от стремления к утверждению подлинно человеческих принципов и норм поведения, связаны, например, с разгулом низменных страстей, с противопоставлением гуманистическим общественным идеалам. Это приводит к размежеванию и борьбе подлинных человеческих ценностей и антиценностей, ориентированных, в конечном счете, на унижение и духовное обнищание человека. Активизацию псевдокультурных процессов мы можем наблюдать на современном этапе развития человеческого общества. В такой болезненной форме проявляются противоречия культурного развития, выбор его дальнейшего пути (24).

Культура есть живой результат исторического творчества человека, общества и всего человечества. Культурно-исторический процесс состоит в создании, наследовании и накоплении духовных ценностей, в их творческом переосмыслении, связанном с достижением обществом новых рубежей развития. Жизнь культуры - это диалектика традиций и новаторства, сохранение всего ценного, перспективного, проверенного общественной практикой и в силу этого приобретшего статус общечеловеческого и отрицание того, что не удовлетворяет более потребностям общественного развития. Это вместе с тем активный творческий поиск, неустанное создание нового, борьба за его утверждение.

Культурно-исторический процесс осуществляется в диалектическом взаимодействии личностного и общественного начал. В самой природе культуры заложено их исходное противоречие, необходимость постоянного перехода одного в другое. Культура столь же общественна, сколь и личностна. Построение человеческого общежития, совместное историческое творчество совершается усилиями индивидов, их духовной и материальной деятельностью. Но сама эта деятельность, личностное творчество в сфере культуры становятся возможными потому, что человек овладевает культурой как общественным опытом многих поколений и тем самым обогащает и возвышает себя, преобразует свою деятельность и свою духовную жизнь. Творческая деятельность приобщившегося к культуре человека становится неизмеримо более результативной. Содержание его духовной жизни становится более богатым, наслаждение жизнью и деятельностью - истинно человеческим. Отсюда следует, что формирование здорового (25), физически совершенного и вместе с тем умственно, нравственно и эстетически развитого человека - это не абстрактный общественный идеал, но то, что должно быть предметом усилий каждого члена общества.

Культурно развитый человек - это духовно целостный человек, в должной мере реализующий весь комплекс своих психических качеств, разносторонне и многогранно относящийся к действительности - природе, другим людям и обществу. Такого человека мы называем всесторонне и гармонично развитой личностью. В ее формировании необходимым образом участвуют наука и искусство как два способа духовного производства, отражающие различные стороны объективной реальности и опирающиеся на различные аспекты человеческой психики. Совместное воспитательное воздействие этих областей культуры позволяет создать духовно целостную личность, способную сформировать в себе и для себя адекватную действительности и отвечающую уровню общественного развития картину мира, обеспечивающую человеку духовно богатую и содержательную жизнь, позволяющую ему достичь внутренней гармонии и гармоничного отношения к миру, осуществить свое право на самовыражение и самоутверждение. Это позволяет ему также преодолеть обедняющее воздействие узкой специализации и профессиональной замкнутости. При этом необходимо, конечно, помнить, что для реализации идеи о формировании целостного и всесторонне развитого человека необходимы определенный уровень развития общества и соответствующие социальные условия.

Примечания:

- (1) Луначарский А. В. Десятилетие революции и культура. - М., 1927. - С. 4.
- (2) См.: Павловский О. А. Луначарский. - М.: Мысль, 1980. - С. 84-85.
- (3) В. С. Степин. Философская мысль на рубеже двух столетий (Поиск мировоззренческих ориентиров) // Философия в современном мире. - М.: Знание, 1990. - С. 9-10. / Серия «Философия и жизнь», № 11.
- (4) Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. - М., 1956. - С. 558.
- (5) Рассматривая далее некоторые аспекты понятия культура, мы выделяем лишь те из них, которые необходимы для дальнейшего изложения.
- (6) Володин Э. Идеалы и творцы. Русская духовность в свете современного опыта // Советская Россия от 16 сентября 1990 г. (№ 216).
- (7) Медушевский В. Культура или культуроверие? // Советская музыка, 1990, № 5, с. 44.
- (8) Знаменитый французский математик и философ Анри Пуанкаре говорил: "Ученый исследует природу не потому, что она полезна; он делает это потому, что ею восхищается, а восхищается потому, что она прекрасна. Если бы природа не была прекрасной, ее не стоило бы познавать, а если бы ее не стоило познавать, не стоило бы и жить... Я имею в виду ту бездонную красоту, которая таится в гармоничном порядке составных частей и которую может уловить чистый интеллект» [Poincare H. (1913). The Foundations of science. The Science Press, New York, pp. 366-367.]
- (9) См. об этом: Попков В., Целищев Д. Эстетическое содержание труда. – М.: Мысль, 1984. – 176 с.
- (10) К. Маркс, Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. 46, ч. 1. – М.: Изд-во полит. лит., 1968, с. 386.
- (11) О способности истинной культуры осветить собой казалось бы самые приземленные стороны жизни пишет В. Медушевский: Истину экономической культуры он видит в творении «благоупорядоченности в хозяйствовании», требующей, «помимо свободы и ответственности... вдохновения и любви к делу... Первый вопрос политической власти - о духовном смысле власти, о высших её целях и согласии ее дел с голосом совести...» [Медушевский В. Культура или культуроверие? // С. М., 1990, № 5, с. 47.
- (12) Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. - М.: Изд-во политической литературы, 1986. - С. 303-305.
- (13) См.: Л. Новикова. Эстетика и техника. Альтернатива или интеграция? – М.: Политиздат, 1976. – 287 с.
- (14) Кертман Л.Е. История культуры стран Европы и Америки (1870-1917). - М.: Высшая школа, 1987, с. 35.
- (15) Философский словарь, с. 342.

(16) Сходные взгляды характерны для структуралистского подхода. Согласно Р. Барту, всякий продукт культуры опосредован разумом, и это позволяет осуществлять в процессе структурного анализа анализ духа по воплощающим его предметностям.

(17) Проанализировав культуру как особую научную категорию, отражающую особую область действительности, которая присуща лишь человеческому обществу, американский ученый Л. Уайт «провозгласил символ исходным элементом для понимания природы человеческого поведения и цивилизации, сущностным признаком общественной жизни в целом» (White L. The science of culture. - N. Y., 1949. Цит. по: Современная западная социология. Словарь. - М.: Изд-во политической литературы, 1990. - С. 22-23).

(18) Самохвалова В. И. Язык искусства. - М.: Знание, 1982. - С. 22-24; см. также книгу Н. Л. Лейзерова "Образность в искусстве" (М., 1974), где дается определение образа и анализ его различных формулировок.

(19) Рассмотрение вопроса о способах материальной фиксации духовного содержания не может быть, конечно, ограничено противопоставлением языковых и художественно-образных форм. Во-первых, сами эти формы сплошь и рядом взаимопроникают (художественная литература). Во-вторых, на базе первичных форм выражения вырастают более сложные способы выражения духовного содержания, которые являются предметом специального анализа.

(20) Все же нужно признать, что вопрос этот решается не так просто. Культура того или иного народа только тогда проявляет свою общечеловеческую сущность, когда она реально входит в мировую культуру, где происходят мощные процессы взаимодействия. Чтобы выявить общечеловеческое содержание культуры, развивающейся в относительной изоляции от

общемирового культурного процесса, нужно, чтобы она вступила в контакт с мировой культурой и доказала свою общечеловеческую значимость. Только с того момента, когда эта культура обнаружит себя в мировой культуре, можно будет говорить об общечеловеческом характере ее ценностей.

(21) В этой связи стоит вспомнить о дискуссии между «физиками и лириками», широко развернувшейся в нашей печати на рубеже 50-х и 60-х годов.

(22) К области казусов (впрочем, весьма опасных для общества) следует отнести имевшее место в прежние годы вмешательство государственных и партийных органов СССР в развитие таких областей знания, как генетика, кибернетика и пр. Причины этих уродливых явлений двояки: с одной стороны, элементарная человеческая непорядочность, карьеризм, нечистоплотная борьба со своими научными оппонентами. С другой стороны, здесь проявились более сложные факторы, связанные с идеологизацией методов научного исследования, со стремлением подтвердить пусть даже фальсифицированными данными идеологически утверждаемый метод, мировоззрение, навязываемое обществу тоталитарным политическим режимом. Ясно, что к науке как таковой (тем более к области естественных наук) все это не имеет никакого отношения.

(23) Кертман Л., с. 46. В изложении вопроса об общечеловеческих и классовых компонентах культуры мы опираемся на ряд положений данного автора.

(24) К вопросу о контркультуре и антикультуре мы вернемся в разделе, который будет посвящен рассмотрению вопроса о субкультурных образованиях в рамках целостной музыкальной культуры общества.

(25) В настоящее время стало как никогда ранее ясно, что физическое здоровье человека не может быть обеспечено без участия духовных факторов. К таковым, прежде всего, следует отнести научную и практическую деятельность в области медицины, невозможную без такого морально-нравственного фактора как сочувствие и сострадание, активные занятия спортом, требующие организованности и воли, а также содержательный, духовно насыщенный быт, культура поведения отдельного человека, которая достигается не путем усвоения внешних манер, а внутренним духовным богатством.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 2. Художественная культура

ПОНЯТИЯ "ИСКУССТВО" И "ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА" В ИСТОРИИ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Термин "художественная культура" по существу синонимичен термину "искусство", но может быть истолкован несколько шире последнего. Если под искусством понимается прежде всего процесс и результат художественного творчества, то в понятие "художественная культура" следует также включить жизнь произведений искусства в обществе, систему человеческих отношений к искусству, критерии его общественной оценки.

История эстетической мысли знает много концепций искусства. Мыслители древности отмечали общественную значимость искусства, говорили о его нравственных и воспитательных функциях. В эпоху средневековья искусство (наряду с различными формами идеологии) становится средством приобщения человека к Богу и тем самым способствует его духовному совершенствованию. Художественная культура Возрождения ориентирована на человека, утверждает гуманистические ценности и идеалы, провозглашает свободу человека от феодально-церковных уз. Признавая объективность прекрасного, мыслители того времени придавали огромное значение искусству как средству познания природы, считали, что от ученого ускользает красота её творений.

Эстетика барокко утверждала, что искусство должно не только доставлять людям удовольствие, но возвышать и облагораживать их души. Оно может добиться этого путем убеждения. Для эстетики барокко становится несущественной проблема истинности или ложности произведения искусства. Помимо верного и фантастического подражания (Платон) выделяется категория выражения, которое достигается путем создания особого поэтического мира, порождаемого фантазией и живущего по особым художественным законам. Развивая идеи Возрождения, теоретики барокко ставят в один ряд человека, природу и бога. Подобно богу, гений творит образы и миры (1).

Иначе понимают роль искусства в общественной жизни теоретики классицизма. Сторонники культа разума, высшим критерием красоты они считают ясность. В силу этого искусство ставится ими выше действительности. Его основной функцией считается воспитание человека, способного подчинить своевольные порывы государственным интересам.

В эпоху Просвещения искусство также понималось прежде всего как средство воспитания, но цели его стали иными. Центральной стала идея общественного прогресса, приобщения к знаниям широких народных масс. Устанавливая зависимость эстетических

и этических категорий, мыслители Просвещения признавали органическую связь между красотой, добром и истиной. Богатая литература того времени предлагала различные трактовки роли искусства. Следует выделить мысли Д. Дидро, считавшего, что искусство должно проповедовать добро и выносить приговор пороку, что оно должно устрашать тиранов. Дидро рассматривает искусство как деятельность, принципиально сходную с научным познанием. "Красота в искусстве имеет то же основание, что истина в философии". Её следует понимать как "соответствие образа предмету" (2).

Заслугой представителя немецкого Просвещения А. Баумгартена (1714-1762), являвшегося в то же время основоположником эстетики немецкой классической философии, было то, что он стремился постигнуть специфику искусства. Его теория познания включает в себя два раздела: логику, как науку о законах мышления, и эстетику — науку о чувственном познании. Прекрасное, по Баумгартену, это совершенство, познаваемое через чувства. Спецификой художественного образа ученый считал его чувственный характер.

Новую попытку понять природу искусства предпринял Фридрих Шиллер (1759-1805). Его отличительными признаками он считал игру и эстетическую видимость. Игра, в противоположность утилитарной деятельности, свободна, она не диктуется внешним побуждением и потому радостна.

Решающий вклад в дальнейшее развитие эстетической мысли, а косвенно и в понимание проблем художественной культуры внес один из крупнейших представителей немецкой классической философии И. Кант (1724-1804). Он предпринял очередную попытку выяснить отличительные особенности художественной деятельности, сосредоточив свое внимание на анализе субъективных условий восприятия прекрасного. Кант считал, что человек получает эстетическое удовольствие в результате согласования предмета с его познавательными способностями. В акте эстетического восприятия не субъект относится к предмету, а предмет к субъекту. Творческий акт, согласно Канту, носит иррациональный характер, и эстетическое суждение не может быть обосновано логически. Прекрасное лишь имеет форму целесообразности, но не связано с представлением об определенной цели. Это означает, что эстетическое чувство бескорыстно, что наслаждение прекрасным сводится к любованию формой предмета. Подобно Шиллеру Кант полагал, что свобода творчества возможна лишь в сфере художественной деятельности. Вместе с тем Кант признавал общественное значение искусства. Оставаясь в русле просветительской эстетики, философ придавал красоте этический характер и рассматривал ее как символ нравственности (3). Актуальной остается мысль Канта о том, что изящное искусство "поднимает культуру душевных сил для общения между людьми" (4).

В некоторых принципиальных моментах близки концепции Канта эстетические положения И. Г. Фихте (1762-1814). Он также полагал, что мир красоты находится внутри человека, что оно поднимает нас до свободного творчества. Фихте рассматривал искусство как такую форму деятельности, которая развивает человека как нечто целое.

Особое место в истории философии и эстетики занимает Г. В. Ф. Гегель (1770-1832), оказавший, в частности, большое воздействие на русскую науку об искусстве, начиная с В. Белинского и кончая исследователями советского периода. В духе мыслей своих предшественников он заявляет: "Поэзия процветает там, где есть свобода". Но в ряде положений он расходится с ними. Гегель рассматривает искусство как саморазвитие понятия. Содержанием искусства он считает идею, получающую чувственное образное воплощение. Искусство раскрывает истину в чувственной форме. Гегель выделяет активную созидательную функцию искусства, которое призвано очеловечить внешний мир путем опредмечивания во внешних вещах человеческого мышления и деятельности.

Развитие русской эстетической мысли, трактовка ею вопроса о роли искусства в жизни общества протекало в русле европейской науки. Вместе с тем оно было отмечено своеобразными чертами, обусловленными особенностями русской жизни, характеризовалось различием подходов, вытекающих из порою противоположного понимания путей развития страны, из общественной позиции исследователей.

Характерной чертой эстетики русских революционных демократов, тесно связанной с художественной критикой, было понимание искусства как силы, способной активно вмешиваться в жизнь.

Горячим приверженцем общественно-направленного искусства был В. Г. Белинский (1811-1848). Центральными в его литературно-критической деятельности оказались вопросы художественной правды и народности искусства. В своих ранних работах Белинский определяет искусство как "выражение великой идеи вселенной в её бесконечно разнообразных явлениях" ("Литературные мечтания", 1834). По существу это гегелевский подход. Но в 40-е годы критик переходит на материалистические позиции. Задачу искусства он видит в постижении реальности. В этом оно сходно с наукой. Их различие не в содержании, а в способе осмысления действительности. "Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами, а говорят оба они одно и то же", утверждает Белинский.

Аналогичную позицию занимал Н. Г. Чернышевский (1828-1889). В своих работах он дал теоретическое обоснование материалистического взгляда на искусство. Содержанием его он считал общеинтересное в жизни, сущностью искусства — её воспроизведение. Вместе с тем он полагал, что произведения искусства призваны дать объяснение жизни, что нередко они имеют "значение приговора о явлениях жизни" (5). И Белинский, и Чернышевский резко выступали против рафинированного "искусства для искусства", видя в нем проявление консервативной политической тенденции. Они понимали искусство как вид человеческой активности, направленной на творческое преобразование действительности.

Принципиально сходную с русскими революционными демократами позицию занимали основатели марксистской теории — К. Маркс и Ф. Энгельс. Одна из основных их мыслей, касающихся природы литературы и искусства, состоит в том, что понять эти области человеческой деятельности можно лишь в их соотношении с условиями материальной жизни людей. "Сознание никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием", — писал Маркс в "Немецкой идеологии". Классики марксизма выступали, с одной стороны, против непосредственной, поверхностной фиксации в произведениях искусства чувственно данной действительности, а с другой стороны — против схематизма в ее изображении, подчинения искусства внешним по отношению к нему формам идеологии. Это нашло, в частности, отражение в классическом определении реализма в литературе, данном Энгельсом. Категорию реализма Энгельс связывает с понятием типического, указывая при этом, что реализм предполагает правдивое воспроизведение "типичных характеров в типичных обстоятельствах..., которые их окружают и заставляют их действовать" (6). Задачу искусства Маркс и Энгельс видели не только в познании, но и в революционном преобразовании мира. Наряду с вопросами, относящимися непосредственно к искусству, исследователи рассматривали также глубокий вопрос о происхождении и специфике эстетического чувства, понимая его как исторически развивающуюся форму предметно-практического отношения человека к действительности. Согласно Марксу, творчество "по законам красоты" возникает на основе трудовой деятельности. Развивая в себе творческие и познавательные способности, постигая законы окружающего мира, человек достигает такого уровня развития, когда он

может преодолеть свою ограниченную субъективность и творить "по мерке вида", то есть по законам природы. Красота, таким образом, приобретает объективный статус.

Ряд интересных соображений, касающихся специфики искусства и художественной культуры, был высказан исследователями марксистского направления в конце XIX — начале XX века. Поль Лафарг (1842-1911) известен прежде всего тем, что выступал против натуралистического воспроизведения действительности в искусстве (см. его аналитический этюд о романе Э. Золя "Деньги"). Франц Меринг (1846-1919) пытался включить в орбиту марксистской научной традиции ряд положений И. Канта из его работы "Критика способности суждения", а также мысль Шиллера о поглощении содержания при помощи формы.

Большое внимание вопросам искусства уделил в своих трудах выдающийся русский марксист Г. Плеханов (1856-1918). Рассматривая вопросы развития искусства исходя из материалистического миропонимания, он вместе с тем привлекает порою для объяснения его фактов "психологические законы" (закон симметрии, антитезы, подражания), что (если верить авторам работы "Основы марксистско-ленинской эстетики", М.: Госполитиздат, 1961, с. 150) якобы нарушает принцип материалистического монизма (7). Классическими стали положения Плеханова о первичности практически-утилитарного отношения человека к действительности и вторичности эстетического чувства (см. его "Письма без адреса"). При этом Плеханов подчеркивал, что польза всегда познается рассудком, а красота - созерцательной способностью человека, его "инстинктом".

Решающим этапом в развитии марксистского метода в эстетике и теории художественной культуры была деятельность В. Ленина (1870-1924). Эстетические воззрения Ленина опираются на его теорию отражения, главными компонентами которой были идеи о познаваемости действительности, о том, что человеческие ощущения являются образами, а не знаками или символами реальных вещей, а также идея активности отражения. В русле традиционных марксистских представлений Ленин полагал, что "познание действительности в искусстве осуществляется не путем логических форм, категорий, а посредством художественных образов" (8). Реалистический художественный метод предполагает, что в случайном должно найти выражение, закономерное, существенное. Правдивое отображение жизни возможно только тогда, когда художник не выхватывает из нее изолированные факты, а пытается понять действительность во внутренней связи её элементов (9). Традиционным для русской демократической эстетики был утверждаемый Лениным принцип народности искусства ("искусство принадлежит народу"), который был дополнен принципом партийности. Не только не утратил своей актуальности, но в дальнейшем развитии эстетической мысли по существу был развит и конкретизирован тезис Ленина о двух культурах в рамках национальной культуры, который в современных условиях может быть интерпретирован как положение о социальной конкретности и дифференцированности культуры.

Развитые концепции искусства были предложены учеными XX века. Мы не даем обзора их разнообразных воззрений, поскольку последующее изложение вопроса о специфике художественной культуры представляет собой обобщающий реферат современных представлений, отличающийся, правда, некоторыми индивидуальными чертами. При этом мы абстрагируемся от многочисленных различий в понимании проблемы и пытаемся найти некоторую близкую нам "равнодействующую", способную обрисовать искусство и художественную культуру как "объективную реальность".

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

Решающий момент в понимании художественной культуры — выявление ее специфики, определяемой прежде всего теми функциями, которые она выполняет в жизни общества.

М. Каган, рассматривая систему социальных функций искусства, выделяет его отношение к обществу и человеку, к природе и культуре и, наконец, к самому искусству. Он подчеркивает также, что социальные функции искусства представляют собой динамическую систему, меняются в процессе исторического развития (10).

На наш взгляд, важнейшими являются отношения искусства к человеку и обществу. Человеческая духовность имеет, в сущности, два измерения (11). С одной стороны, в ней четко обозначен личностно-психологический аспект, все то, что характеризует содержание духовной жизни отдельного человека. С другой стороны, выступает социальный аспект духовности, ее обусловленность общественной жизнью, системой общественных отношений. Оба эти аспекта проявляются в искусстве в неразрывной связи и обуславливают друг друга. Социальное, чтобы стать признаком искусства, должно принять психологическую форму, то есть переживаться человеком, стать предметом всего комплекса его психических функций. С другой стороны, индивидуально-психологическое только тогда может стать предметом искусства, если оно отражает социальное содержание и представляет интерес для общества или некоторых его слоев. К сказанному необходимо добавить, что отношения искусства к человеку и обществу выступают, во-первых, как отражение в нем социальной действительности, общественного и личностного духовного содержания, удовлетворение потребностей человека и общества и, во-вторых, как воздействие искусства на отдельного человека и на общество. Искусство познает и оценивает окружающий нас мир и ту человеческую действительность, которую мы создаем и в которой мы живем. Кроме того искусство выступает как мощное средство самосозерцания, самопознания и самовыражения человека и общества. Фиксируя духовный опыт людей, искусство становится мощным средством познания жизни и общественного влияния на человека, средством формирования личности, соответствующей установкам данного общества.

«Разумеется, важнейший источник познания "плоти и крови" жизни» — пишут авторы коллективной монографии о художественной культуре, — «собственный социальный опыт людей. Однако жизненный опыт каждого отдельного человека неизбежно ограничен и к тому же чреват горькими ошибками. Человечеству необходимо было найти способ обогащения и коррекции жизненного опыта отдельного человека. Искусство и стало средством сохранения и передачи опыта человечества, рационального и эмоционального. Причем с усложнением структуры общества и нарастающей многоплановости идущих в нем процессов человек все меньше оказывается способен ориентироваться в окружающей его действительности за счет своей личной практики. Это одна из причин, благодаря которой возрастает роль искусства в обществе» (12).

Что касается отмечаемых Каганом отношений искусства к природе, к культуре и к самому искусству, то они вторичны, частностны, представляют собой форму реализации отношений искусства к человеку и к обществу и осуществляются лишь в меру этих отношений.

Сущностным моментом художественной деятельности является ее аксиологический аспект, проявляющийся в оценке отображаемой действительности и в создании специфических художественных ценностей — произведений искусства. Специфической для искусства формой оценочной деятельности являются художественные эмоции — формируемая в процессе художественной деятельности способность, доставляющая человеку высокую радость и приносящая ему нравственное удовлетворение. Вместе с тем следует подчеркнуть способность искусства "дать приговор действительности", выявить в ней такие стороны, которые достойны осуждения. Аксиологическая сторона искусства представляет собой своего рода доминанту художественной деятельности. Это и понятно: если искусство познает мир в связи с отношениями к нему человека, то оно не может не

оценивать его. Доминирующая роль оценочного момента проявляется прежде всего в оценке и раскрытии человека: его поведение, его мысли и переживания являются главными предметами отображения в искусстве. Но человек оказывается для искусства не только объектом, но также критерием оценки. Субъективное в искусстве не только не снимается, но, напротив, составляет необходимый элемент эстетического отношения. Именно субъект — общественный человек — является в искусстве мерой истины и мерой красоты.

Поскольку искусство функционирует в обществе, постольку форма его существования — художественная коммуникация. Главные ее аспекты — раскрытие внутренней жизни личности и духовное общение людей, человеческое сопереживание. Говоря о музыке, Б. Асафьев писал, что она дает возможность "излить душу", поделиться друг с другом своими чувствами. Раскрывая мироощущение и миропонимание человека, искусство, в частности музыка, заражает ими других людей. Сказанное позволяет считать, что коммуникативная функция лежит в самом основании искусства, первоначальные формы которого непосредственно связаны с коллективным характером художественной деятельности. Ведь культура и есть в некотором роде форма единения людей, способ формирования человеческих общностей.

Искусство в целом и каждый из его видов мы можем рассматривать как самостоятельную систему и как подсистему, входящую в системы более высоких уровней. Духовная жизнь человеческого общества органически связана с другими сферами общественной жизни: со сферой быта и материального производства, со способами социальной организации. Точка соприкосновения художественной культуры и материального производства — творчески активная преобразовательная деятельность человека. Одним из истоков искусства было и остается ремесло, ориентированное на создание полезных и вместе с тем художественно ценных предметов. Теснейшим образом связана художественная культура с бытом, который ею обслуживается. Эстетическое отношение к действительности, зародившееся в производственной и бытовой сферах, развивающееся и культивирующееся в процессе художественной деятельности, оказывает затем обратное воздействие на производство и быт, становится мощным фактором, позволяющим украсить жизнь человека.

Но внутри самой духовной сферы имеет место глубокая и разносторонняя дифференциация, а также взаимосвязь всех ее составляющих. Взаимодействуют политическая, нравственная, религиозная, научная и художественно-эстетическая стороны духовной культуры, и все вместе они оказывают влияние на общественную жизнь и на духовный мир личности. Искусство оказывается в сложной сети отношений, которые во многом определяют процессы его функционирования и развития.

С наукой искусство роднит общий для них духовный характер, бескорыстность, свобода от непосредственного материального интереса. Две области общественного сознания — наука и искусство — каждая по своему отражают действительность. Это не позволяет проводить их жесткое и абсолютное разграничение. Наоборот, следует подчеркнуть их диалектическое и взаимодополняющее единство в рамках культуры в целом, равно как в культуре отдельного человека. Но при этом следует помнить о специфике каждой области культуры, о различии характерных для них методов познания и осмысления мира. Наука оперирует понятиями, это мир чистых идей, отвлеченных от материальной конкретности мира. Цель науки — постижение объективной истины. Содержание её, хотя и определяемое социальным контекстом, носит имперсональный характер, не зависит от личных предпочтений субъекта. Искусство познает мир в форме художественных образов, представляющих собой единство рационального и эмоционального, общего и конкретного, что позволяет ему достичь своеобразной гармонии идеального и материального.

Особым образом соотносятся искусство и мораль. Искусство отражает жизнь человека и общества в конкретно-чувственной форме, воспроизводя их и давая им эстетическую оценку. Мораль как система норм, регулирующих поведение человека, оценивает его в категориях добра и зла, долженствования и пр. Несомненно морально-этическое воздействие искусства на человека. Но при этом следует помнить, что оно может совершаться в разных формах. В одних случаях искусство, воспроизводя жизнь и поведение человека, дает им как эстетическую, так и морально-нравственную оценку. Такова линия морализирующего искусства, не только утверждающего нравственные нормы, но и формулирующего их. В других случаях художники утверждают нравственные идеалы чисто эстетическими способами, показывая красоту человеческого поведения, полноту жизненных явлений и воздерживаются при этом от прямолинейных оценок.

Сходным образом взаимодействует искусство со сферой политики и идеологии. В одних случаях художественное содержание произведения оказывается своего рода иллюстрацией формулируемых и пропагандируемых автором взглядов. Другая форма взаимодействия — растворение политических идей в художественной ткани произведения, их эстетическая реализация.

Рассматривая соотношение искусства и политики, следует помнить о месте и мере конкретно-социальных (в частности, идеологических) и общечеловеческих компонентов в структуре общественного сознания. Примат идеологии в сфере общественного сознания может привести к упрощенному, одномерному взгляду на мир, к свертыванию его в примитивные лозунги (13), а проявление подобного подхода в искусстве — к созданию антихудожественных произведений-однодневок, не обогащающих, а засоряющих поле культуры. Но не менее определенно следует сказать о том, что попытки изолировать искусство и политику означают ничто иное, как намеренное сужение сферы деятельности искусства, его уход от сущностных сторон человеческой жизни. Это является проявлением недалекости или эгоистического интереса.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

При всей важности рассмотренных нами связей художественной культуры с другими сторонами жизни общества остается открытым вопрос о специфике искусства, без чего нельзя понять природу этой сферы человеческой деятельности. Решающим для определения специфики искусства является, на наш взгляд, разделение человеческой деятельности на необходимую и свободную. Посредством первой человек удовлетворяет свои первичные потребности, непосредственно связанные с осуществлением его жизненных функций. Эта деятельность направлена, как правило, на внешний по отношению к человеку предметный мир, на преобразование материальной среды, в которой он живет. Вторая — незаинтересованная, свободная от утилитарной необходимости деятельность направлена на самого человека, служит удовлетворению его духовных потребностей, задачам его совершенствования. В данную сферу входят такие виды деятельности как игровая, спортивная и художественная. Их "поля" не только рядом расположены, но в значительной мере пересекаются. Это хорошо видно на примере таких пар как "игра и искусство", "игра и спорт", но с не меньшим основанием может быть отнесено к паре "искусство и спорт", общими моментами которых являются утилитарная незаинтересованность (14), игровое начало, нацеленность на формирование человека. Если спорт ориентирован прежде всего на физическое совершенствование человека (за которым стоит, конечно, и духовное становление, проявление воли и других психических функций), то искусство непосредственно нацелено на развитие духовного мира человека, на специфическую тренировку его психических функций, на формирование его мироощущения и мировоззрения.

Искусство — это мир человеческой свободы. Это такого рода деятельность, посредством которой человек удовлетворяет свои духовные потребности, в процессе которой он оценивает и преобразует окружающий мир по субъективным человеческим меркам. Это свободная игра человеческих сил, творчество по законам красоты. Ибо духовная деятельность состоит не только в познании, понимании и рационализации мира. В не меньшей мере она направлена на то, чтобы внести в мир прекрасное, внести в него гармонию и любовь, которые неотделимы от творческой свободы. Тем самым искусство углубляет и культивирует человеческую духовность, формирует ее высшие пласты, очеловечивает человека и общество.

Выше мы уже отмечали, что критерием оценки в искусстве является общественный человек. В силу этого искусство обращено и к обществу в целом и к отдельному человеку. Отсюда вытекает роль индивидуальности в искусстве. Содержание художественного произведения не только личностно переживается, но имеет личностную окраску, индивидуально как в акте художественного творчества (в процессе создания произведения), так и в процессе его восприятия. Оно не может быть обезличено, сведено к односторонне общему, принять единую для всех форму. Это обеспечивает высокую степень преобразующего воздействия искусства на человека, его важную роль в становлении и развитии личности. А способность искусства мощно воздействовать на личность определяет его высокую общественную роль. Отражая окружающий мир, искусство призвано сформировать отношение человека к действительности, к природе, к обществу и к другим людям, к самому себе.

Формирование личностных качеств человека осуществляется искусством разными путями. Во-первых, искусство воздействует на человека, преобразуя среду, в которой он живет. Искусство удовлетворяет потребность человека в эстетически прекрасном, отвечает его художественному вкусу и вместе с тем формирует этот вкус, формирует взгляд человека на жизнь и его представление о мире как должном. Во-вторых, искусство выполняет по отношению к человеку суггестивную функцию, оно способно внушать ему эмоции, заражать определенными отношениями к жизни, воздействовать на его мироощущение, регулировать степень его жизненной активности. При этом реализуются самые разнообразные функции искусства, не только познавательная и аксиологическая, но и такие как гедонистическая (способность искусства доставить человеку радость, чувственное и интеллектуальное наслаждение) и развлекательная (заполнение досуга, душевный отдых, возбуждение положительных эмоций). Немалую роль в структуре художественной деятельности играет эвристический момент — возможность творить, удваивать и изменять окружающий человека мир, создавать нечто новое. Это не только изменяет материальную и духовную среду, в которой живет человек, но служит также средством его самоутверждения.

Целью художественной деятельности является целостное духовное развитие человека, всех сторон его психики — интеллекта, чувственности, эмоционального мира и воли. Особо следует отметить роль конкретно-чувственного компонента в структуре художественной деятельности. Поскольку эта деятельность духовно-практическая, раскрытие духовного содержания происходит в искусстве в чувственной форме. Само понятие красоты неразрывно связано с чувственным восприятием, красота есть предмет эстетического чувства. Это лишний раз указывает на личностный характер художественной деятельности, поскольку чувственное не может быть вневличным.

Обращенность искусства к глубинной психической зоне, недостаточно активизируемой другими формами человеческой деятельности, имеет особое значение в структуре художественной деятельности. Речь идет о развитии таких психических функций, как чувствительность и воображение. Из двух способов схватывания (осознания) мира — по

каналу интеллекта и через интуицию и чувствительность — искусство включает в действие второй канал. Оно обращается не только к сфере сознания, но также к сфере подсознания, являющейся первичной и более глубинной стороной человеческой психики. Именно поэтому искусство способно формировать единое по своей сути внутреннее мироощущение и миропонимание человека, разностороннее и целостное человеческое поведение.

Обращение искусства к сфере подсознания не означает, что оно теряет свой социально-психологический статус и приобретает чисто биологический характер. Биологический и социально-психологический аспекты искусства составляют неразрывное целое и теснейшим образом переплетаются между собой. Глубинные биологические механизмы, включающиеся в процессе художественной деятельности, используются для раскрытия и формирования человеческого, социально-психологического содержания.

Вместе с тем активная роль чувственного, интуитивного компонента в структуре художественной деятельности не означает, что в процессе ее не используются интеллектуальные каналы. В зависимости от вида искусства интеллектуальное начало может проявляться в искусстве как в своей непосредственной форме (в литературе, например, вплоть до отвлеченного, абстрагирующегося от конкретности мышления), так и в формах, где интеллект направлен на организацию чувственно данного образного содержания, самой материальной ткани произведения (музыка). Единство чувственного и интеллектуального аспектов в структуре художественной деятельности — ещё одно свидетельство целостности искусства.

Будучи разносторонней и целостной человеческой деятельностью, художественная деятельность характеризуется достаточно высокой степенью духовного напряжения. Это интенсифицированная совокупная человеческая деятельность. Именно за счет этого искусство не только создает услов

ия для полноценной, духовно богатой внутренней жизни человека, но и организует ее, не только вызывает интенсивные эмоциональные переживания, но и тренирует эмоциональную отзывчивость человека.

Целостное и всеохватное воздействие искусства на человека способствует активизации его творческих сил. А это приводит к столь же целостному воздействию человека на мир. И в сфере искусства, и в сфере повседневной практической жизни человек начинает действовать исходя не из узких утилитарных установок, а в соответствии с человеческой целостностью, то есть также всеохватно и комплексно. Перед человеком открывается возможность не только постигать красоту сущего, желанного и должного, но и творить, преобразовывать мир в соответствии с человеческими идеалами. Происходит самоутверждение человека, подчинение мира его субъективным и личностным представлениям. А это и есть подлинная власть над миром, власть, не связанная с унижением других людей, с низменной борьбой за место под солнцем.

Но художественная деятельность является целостной не только в её внешних объектных проявлениях. Она отличается полнотой внутренней духовной жизни человека, требует этой полноты. Поэтому художественная деятельность — это человеческая деятельность в высшем смысле этого слова, это подлинно человеческая деятельность.

Примечания:

(1) Характеристика эстетики барокко дана по тексту А. Кучиньской и И. Голенищева-Кутузова (История эстетической мысли. Том второй. — М.: Искусство, 1985. — С. 228-246).

- (2) Д. Дидро. Собрание сочинений, том 5. - М., 1936. - С. 168.
- (3) И. Кант. Собр. соч. в восьми томах. Том 5. Критика способности суждения. – М.: Чоро, 1994, с. 193 и далее. Интересно, в частности, утверждение Канта о том, что "вкус в сущности – способность судить о чувственном воплощении нравственных идей" (там же, с. 198).
- (4) Там же, с. 146-147.
- (5) Н. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 2. - М., 1949, с. 92.
- (6) "К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве", т. 1, с. 11.
- (7) На самом деле идеи симметрии, подобия и антитезы являются ничем иным, как отражением объективных закономерностей и потому ни в коей мере не нарушают материалистических установлений.
- (8) Основы марксистско-ленинской эстетики. – М.: Госполитиздат, 1961, с. 158.
- (9) Там же.
- (10) М. Каган. Социальные функции искусства. — Л.: Знание, 1978. — 35 с.
- (11) «Личность — феномен социально-психологический, это не природный индивид и не "индивид класса", а синтез психофизиологических особенностей человека и его социальной сущности» — так пишут авторы коллективной монографии «Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования» (Отв. ред. док. филос. наук Ю. У. Фохт-Бабушкин. — М.: Наука, 1987, с. 27).
- (12) Художественная культура и развитие личности, с. 37.
- (13) См. Чередниченко Т. Кризис или кризисоверие? // С.М., 1990, № 5, с. 51.
- (14) Здесь мы абстрагируемся от профессионализации в той и другой сфере, а рассматриваем эти виды деятельности и их непосредственной значимости для отдельного человека и общества в целом.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 3. Основные предметы музыкальной культурологии

Предметом музыкальной культурологии является музыкальная культура общества в целом. Чтобы точнее определить его, нужно, во-первых, оговорить содержание понятий музыкальное искусство и музыкальная культура и, во-вторых, отчленить предмет музыкальной культурологии от других разделов музыкознания.

Под музыкальным искусством следует понимать, во-первых, деятельность, направленную на создание специфических художественных ценностей - музыкальных произведений, то есть композиторское и исполнительское творчество, и, во-вторых, продукт этой деятельности - совокупность музыкальных произведений, принадлежащих различным авторам и различным историческим эпохам. Под музыкальной культурой понимается особая форма духовной жизни людей, призванная культивировать общественно необходимые переживания, обогащать содержание духовной, прежде всего

эмоциональной жизни человека. Помимо художественного творчества, она включает в себя разнообразные формы музыкальной деятельности (восприятие, критика, пропаганда, педагогика и пр.), субъективные механизмы, обеспечивающие познавательный и оценочный аспекты этой деятельности, способы слышания и интонирования музыки и связанную с ними культуру художественного переживания. Другой аспект музыкальной культуры - исторически складывающаяся общественная музыкальная среда, формы и условия музицирования. В структуру музыкальной культуры входят также разнообразные средства материального, научного (музыковедение), организационного (система учреждений) обеспечения музыкальной деятельности.

Задача музыкальной культурологии состоит в анализе основных характеристик музыкальной культуры, вопросов функционирования музыкального искусства в жизни общества. Музыкальная культурология призвана также рассматривать структуру музыкальной культуры, её различные функциональные пласты, степень освоения музыкальной культуры различными слоями общества.

Что касается разграничения предмета музыкальной культурологии от других разделов музыкознания, следует отметить, что музыкальная культурология рассматривает лишь общие вопросы музыкальной культуры. Она не углубляется ни в эстетическую проблематику, ни в вопросы музыкального языка и музыкальной формы, что составляет предмет теоретического музыкознания в узком смысле слова. В отличие от исторического музыкознания, предметом которого является конкретный музыкально-исторический процесс, музыкальная культура определенной страны и определенного времени, музыкальная культурология рассматривает понятие музыкальной культуры и необходимые для её анализа научные категории, отражающие основные культурные универсалии, ставит вопросы, касающиеся исторической и региональной типологии музыкальной культуры.

Поскольку музыкальная культура может быть понята как часть художественной культуры, поскольку её развитие немислимо вне общего духовного и социального контекста, музыкальная культурология призвана также рассматривать отношение музыкальной культуры к другим сторонам жизни человеческого общества, к различным аспектам человеческой культуры, отношение музыкального искусства как специфического вида художественной деятельности к другим искусствам.

Вопросы, касающиеся соотношения музыкальной культуры с другими сторонами жизни общества не только многочисленны, но и весьма разноплановы. В этом ряду может быть выделено, во-первых, отношение музыкальной культуры к материальным аспектам жизни общества, к сфере производства. Помимо глубинных вопросов взаимодействия материальной и духовной сторон общественной жизни, на которых мы остановимся в другом месте, выделим области, которые (при всей их внешней прозаичности) оказывают самое непосредственное воздействие на характер музицирования. Речь в этом плане может идти о таких отраслях материального производства, как изготовление музыкальных инструментов и строительство концертных залов и театров. Значение этих форм материальной деятельности для музыкальной культуры определяется тем, что они самым непосредственным образом воздействуют на существеннейший аспект культуры - музыкальное звучание. Важный аспект функционирования музыкальной культуры, обеспечивающий сохранение и распространение созданной музыки и знаний о ней - производственная деятельность, связанная с изданием нот, книг и других видов печатной продукции. Областью материального производства, оказывающей большое влияние на функционирование музыкальной культуры, является техническое обеспечение средств массовой коммуникации - радио, звукозаписи, телевидения и кино. Масштабы их использования для распространения и пропаганды музыки постоянно возрастают. Кроме

того, средства массовой коммуникации создают новые возможности для включения музыки в синтетические виды искусства, в различные сферы жизни и быта.

Место музыки в быту, в повседневной жизни людей вообще является едва ли не ключевым при рассмотрении вопросов функционирования музыкальной культуры. От того, как и в какой степени включается музыка в жизнь, зависит, в конце концов, ее воздействие на людей. Поэтому рассмотрение форм музицирования, имеющих, так сказать, "прикладной" характер, представляет немалый интерес для исследования состояния музыкальной культуры. Вместе со специальными музыкальными мероприятиями (концертами, театральными спектаклями и др.) они определяют содержание общественной музыкальной жизни (1).

Центральная группа вопросов музыкальной культурологии связана с выяснением ее отношений с различными областями духовной культуры. Среди них могут быть выделены вопросы об отношении музыкальной культуры к исторически конкретным формам мышления, о проявлении мировоззрения художника и общества в музыкальном творчестве, об отражении в нем характерных для определенных исторических периодов идейных течений и культуры чувствований. Эту группу вопросов завершают вопросы о соотношении музыки и нравственности, музыки и религии.

Наконец, большой (и традиционно разрабатываемый историей музыки) вопрос касается отношений музыкального творчества и других областей художественной культуры. Речь должна идти не просто о культурно-исторических параллелях, но о функционировании и развитии системы художественной культуры как органически целостного образования, о многообразных и многоуровневых взаимосвязях ее компонентов - различных форм художественного творчества. В целом, можно сказать, что "музыка, как и любая другая область искусства, отражает в себе все, что происходит в культуре, моделирует ее основные процессы" (2).

Одна из задач музыкальной культурологии - рассмотрение структурных характеристик музыкальной культуры, вооружение исследователей методологией ее анализа. Этот раздел музыкальной культурологии включает в себя три аспекта. Во-первых, в нем рассматриваются различные формы музыкальной деятельности, образующие в своей совокупности музыкальную жизнь общества. Анализируя процессы создания, распространения и потребления музыки, музыкальная культурология рассматривает деятельность таких субъектов музыкальной культуры как отдельная личность, социальные и культурные группы людей, а также деятельность различных социальных институтов (государственные и общественные учреждения, общества, союзы, учебные заведения и пр.). Во-вторых, в задачу музыкальной культурологии входит рассмотрение реальной музыкально-звуковой среды, являющейся, с одной стороны, результатом, а с другой - условием различных форм музыкальной деятельности. Музыкальная звуковая среда - это совокупность музыкальных произведений и других форм музыки, выполняющих различные функции в жизни общества и разделяющихся в силу этого на различные роды и жанры. Будучи по своей внешней форме материальным образованием, реальная музыкальная среда несет информацию о духовной жизни людей и потому может рассматриваться как единство духовного содержания и материальной формы. В-третьих, музыкальная культурология призвана рассматривать отношение к музыкальной культуре и конкретным художественным явлениям общества в целом, а также различных субъектов музыкальной деятельности (отдельных людей, групп, социальных и культурных прослоек). Речь идет об анализе музыкальных вкусов и пристрастий, способов слышания и интонирования музыки, особенностей музыкального мышления, степени овладения музыкальным языком, а также культуры художественного переживания и эмоциональной жизни.

Структурная характеристика музыкальной культуры имеет еще один аспект, всегда игравший заметную роль в судьбах культуры, но резко усилившийся в искусстве XX века. Мы имеем в виду членение музыкальной культуры на ряд субкультурных образований (сельский и городской фольклор, академическое и авангардное искусство, церковная музыка, массовая музыкальная культура и др.). Под субкультурами понимаются пласты культуры, обслуживающие различные социальные и культурные слои и возрастные группы, выполняющие различные функции и выражающие в силу этого различное художественное содержание. Членение музыкальной культуры (и культуры в целом) на субкультурные образования отражает социальную дифференциацию и является вместе с тем признаком и проявлением культурной дифференциации общества (3). В ней находят свое выражение тенденции общественного развития, представления о жизненных идеалах, а порою и идейно-политические взгляды определенных групп общества - носителей тех или иных субкультур. Музыкальные субкультуры различаются по способам их функционирования и распространения в обществе, им могут быть свойственны различные формы профессионализма или любительства. Они включают в себя определенные системы музыкальных жанров, отличаются языковыми средствами и стилевыми характеристиками. Музыкальные субкультурные образования нередко находятся в идейной и эстетической оппозиции друг к другу, но между ними могут быть и отношения взаимосвязи и взаимовлияния. Более того, нередко имеют место попытки синтеза музыкальных субкультур (4), процессы их "конвергенции" (5). Необходимо также отметить, что музыкальные субкультуры обычно входят в субкультурные образования более общего плана (аристократическое искусство, культовое или церковное искусство в целом, массовая культура XX века).

Рассмотрение категории субкультуры подводит нас к обсуждению вопроса о типологических различиях культур: ведь субкультурные образования типологически отличаются друг от друга. Но еще более выражены типологические различия культур различных регионов земного шара, крупных исторических эпох в рамках какой-либо региональной (например, европейской) или национальной музыкальной культуры. Не входя в данный момент в обсуждение существа вопроса, отметим, что разработка типологии музыкальных культур требует, прежде всего, определения ее ракурсов и оснований, которые (даже при первом подходе) обнаруживают свою неоднoplanовость: общественные функции музыки, формы ее включения в общественную жизнь, отношение к другим видам духовной (в частности художественной) деятельности, принципиальные языковые и стилистические характеристики. Вопрос о типологии музыкальных культур теснейшим образом связан с исследованием механизмов взаимодействия музыкальных культур различного типа и закономерностей исторического развития музыкальной культуры в целом, включая рассмотрение вопроса о переходах культуры из одного типологического состояния в другое и о единстве музыкально-исторического процесса. Такова, в общих чертах, культурологическая проблематика музыкознания, которую мы рассмотрим в процессе дальнейшего изложения.

Примечания:

(1) Систематизацию различных видов прикладной музыки см., в частности, в кн.: Eggebrecht H. H. *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Aesthetik der Musik.* - Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977, S. 153.

(2) Чередниченко Т. Кризис или кризисоверие? // С.М., 1990, № 5, с. 50.

(3) Заметим, что социально-классовая и культурная дифференциация общества могут не совпадать.

(4) "Воплотить в жизнь идею соединения двух культур" стремились, в частности, русские разночинцы-демократы, "которые попытались, так сказать, приблизиться к народной жизни и остались непонятыми" (С. Станкевич / См.: Советская культура от 17 февраля 1990 г., с. 5). Если понимать идею "хождения в народ" шире и включить в нее обращение русских художников-классиков к богатствам народного искусства, то эту попытку никак нельзя считать неудачной. Вспомним в этой связи хотя бы творчество композиторов "Могучей кучки". Репликой "ступай в народ" прокомментировал финал своей 4-й симфонии П. И. Чайковский, принадлежавший отнюдь не к самому радикальному крылу русской интеллигенции XIX века.

(5) Т. Чередниченко. Кризис или кризисоверие? с. 51.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 4. Роль музыки в жизни общества

Первый вопрос, возникающий при обращении к музыкальному искусству, - какова роль музыки в жизни общества. В сущности она совпадает с ролью художественной культуры в целом. Связь музыкального искусства с жизнью общества осуществляется в трех взаимосвязанных аспектах. Во-первых, оно отражает реальную действительность, во-вторых, дает ей художественную оценку и, в третьих, осуществляет творческую функцию, преобразуя социальную жизнь человека. Музыка, как и любой другой вид искусства, одухотворяет человеческую жизнь, активизирует в ней эстетическое начало. Она не только обогащает повседневное существование человека, но возвышает его над бытом, способствуя созданию высшего слоя духовной жизни человека и общества.

Одна из проблем, постоянно обсуждаемых в музыкальной эстетике, - соотношение зависимости музыкального искусства от общественной жизни и относительной самостоятельности, имманентности его развития. Оба эти аспекта необходимо рассматривать в единстве и диалектическом взаимодействии.

Зависимость музыки от жизни общества - это, в сущности, аксиома, которая доказывается не рассуждениями, а всей историей музыкального искусства. Ее изучение свидетельствует о том, что музыкальное искусство постоянно питается жизненными соками, реагирует на общественные процессы, отражает и оценивает жизненные явления своими специфическими средствами. Не говоря уже о произведениях композиторов реалистического направления (оперы М. Мусоргского, симфонии П. Чайковского), о творчестве композиторов, сознательно откликавшихся на общественно-исторические процессы (Л. Бетховен и французская буржуазная революция), даже такие своеобразные художественные явления как музыка французских клавесинистов или произведения А. Веберна были порождены определенными сторонами современной им общественной жизни, психологией тех или иных общественных слоев. Одна из основных задач музыкально-исторической науки именно в том и состоит, чтобы показать обусловленность развития музыкальной культуры общественной жизнью. Основной методологической установкой в этом отношении должно быть понимание того, что музыка свободна и самостоятельна не от социальной жизни, а в её рамках. Из этого вытекают также принципиальные установки музыкантов-практиков на обращение искусства (и отнюдь не только так называемых "массовых жанров") к достаточно широким слоям народа. Только это может позволить музыкальному искусству избежать разрыва с его потенциальной публикой.

Относительная самостоятельность музыкального искусства яснее всего обнаруживается при рассмотрении истории музыкального языка. Сравнение различных этапов истории музыки достаточно определенно показывает имманентный характер его развития и обогащения.

Музыкальный язык формируется постепенно. Он имеет достаточно устойчивую тенденцию к усложнению. Возьмем, к примеру, такой аспект, как звуковысотные структуры. На первых порах они элементарны, включают в себя буквально несколько звуков. Прошли века музыкальной истории, прежде чем сформировалась привычная для нас диатоническая гамма. Не менее напряженным был процесс ее преодоления, становления хроматического звукоряда.

Проследим некоторые другие линии развития. На примере истории европейской музыки мы можем наблюдать, как на основе первоначального одноголосия формируются сначала элементарные, а затем все более развитые формы многоголосия. Полифоническое искусство при созревании определенных предпосылок превращается в гомофонно-гармоническое письмо. На следующем витке развития в нем вновь усиливаются полифонические тенденции. Свобода движения голосов приводит к возникновению новых принципов организации звуковой ткани.

Или возьмем процесс становления созвучий. При совместном музицировании сначала возникают более или менее случайные звуковые сочетания. В дальнейшем происходит отбор созвучий, формируются консонирующие интервалы и аккорды. Следующие этапы музыкальной эволюции знаменуются постепенным освоением все более разнообразных звучностей, преодолением обязательной опоры на консонанс.

В процессе развития музыкального языка бывают, конечно, некоторые "откаты", этапы движения вспять (оживление в обществе демократических тенденций приводит обычно к установлению относительно простых форм музицирования и легко доступного музыкального языка). Тем не менее история по крайней мере европейской музыкальной культуры однозначно показывает, что музыкальный язык развивается по восходящей линии. Скажем музыкальный язык средневековья - при всей его выразительной силе - не идет ни в какое сравнение с богатством музыкальных выразительных средств современного искусства.

Рассмотренные нами линии развития языка являются имманентными для музыкального искусства. В общественных процессах мы не найдем прямых аналогов данным явлениям. Заметим, кстати, что, казалось бы, чисто языковые процессы оказывают непосредственное воздействие на характер музыкального переживания: ведь оно не может быть индифферентным к строению музыкальной ткани, к звуковым музыкальным образам.

Но процесс исторического отбора тех или иных звуковых элементов подчиняется не только абстрактной звуковой логике, но также эстетическим установкам, формирование которых зависит как от внемusicalных общественных факторов, так и от имманентной логики развития музыкально-художественных представлений.

Если на уровне языка имманентность развития музыкального искусства наблюдается достаточно определенно, то проследить логику смены эстетических представлений, которые бы зависели не от внешних по отношению к музыке общественных процессов, а от исторических закономерностей музыкального художественного развития оказывается значительно сложнее. Думается, что в этой сфере есть определенные закономерности, которые музыкальной науке предстоит еще вскрыть. Нужно найти критерии, которые позволили бы видеть, что смена музыкально-эстетических представлений в известной мере зависит от внутреннего развития музыкального искусства.

Итак, мы рассмотрели вопрос о постоянном взаимодействии внешних и внутренних факторов развития музыкального искусства, факторов, идущих от общественной жизни, от общественной психологии и идеологии, и факторов собственно музыкальных, проявляющихся в процессах становления музыкального языка, в саморазвитии и смене эстетических представлений. Внутренние и внешние факторы развития музыкального искусства не просто сосуществуют, они взаимоопределяют друг друга. Тенденции языкового новаторства становятся реальностью в том случае, если есть содержательные предпосылки для их развития. Напротив, образно-психологическая сторона музыки для своего воплощения должна найти соответствующие ей выразительные средства.

Констатация противопоставляемых положений о зависимости процесса развития музыкального искусства от общественной жизни и имманентных законах этого развития не может быть самодостаточной. Из этого противопоставления нужно сделать вывод, касающийся методологии анализа музыки. Самое сложное в искусстве музыковедения состоит именно в том, чтобы уравновесить обе эти стороны, найти такую позицию, которая была бы адекватна художественной реальности и позволяла бы видеть в музыкальном творчестве как его внешнюю обусловленность, так и его относительную независимость от общественных процессов, его собственную имманентную природу.

Чтобы легче было понять, о чем идет речь, проиллюстрируем высказанные мысли рядом известных фактов. Мы знаем, например, о так называемом наивном (или вульгарном) социологизме. Это такой метод анализа художественной культуры, при котором её явления однозначно привязываются к процессам общественной жизни; все выводится из внешних по отношению к музыке социальных явлений. Такого рода упрощенческие взгляды были характерны для советского музыкознания, особенно в послереволюционный период (им отдал, в частности, дань Б. Яворский). Они достаточно типичны и для некоторых школ зарубежного музыкознания, которые также прямо выводят музыкальные явления из других сфер общественной жизни. Проявлениями наивного социологизма в известной мере грешил, например, крупный немецкий музыковед Т. Адорно (1903-1969). Наша позиция в этом отношении определена - культурное развитие протекает по особым законам, их анализ не допускает прямого обоснования культурных феноменов материальными основами жизни людей, системой социальных отношений.

С другой стороны, нельзя бросаться и в другую крайность, рассматривать развитие музыкальной культуры вне социально-исторического контекста. В этом случае оказывается, что музыкальные явления развиваются в полной изоляции от общественной жизни, не отражают ее и не оказывают на нее сколько-нибудь существенного воздействия. Различные художественные направления могут быть ближе к жизни или развиваться по относительно имманентным законам. Но и в последнем случае развитие музыкального искусства определяется потребностями общества, особенностями исторического момента. Музыка самостоятельна не "от социальной жизни", а в её рамках. Как и другие виды искусства, музыка отражает реальность и воздействует на нее. Причем воздействует тем более существенно, чем более она обращена к человеку, к широким народным массам. Поэтому еще раз следует подчеркнуть, что анализ развития музыкальной культуры требует взвешенного учета различных факторов - только это позволит адекватно понимать процессы, происходящие в музыкальном творчестве и находить убедительные ответы на возникающие в связи с этим вопросы.

ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Рассмотрев в принципиальном плане вопрос о роли музыки в жизни общества, мы можем теперь конкретизировать это положение, остановившись на различных функциях музыкального искусства в жизни человека и общества.

Прежде всего следует отметить, что функции музыки как вида искусства представляют собой разветвленную систему. Музыкальная культура, как и культура вообще, выполняет важную социально-психологическую роль. Она направлена как на общество в целом. Так и на отдельного человека, являясь инструментом формирования человека. В зависимости от того, каким общественным силам служит музыкальное искусство, какие художественные тенденции развивает, оно может служить мощным средством очеловечивания человека или, напротив, средством, подавляющим в нем человеческое начало.

Из высказанного выше положения об отражательной природе музыкального искусства вытекает прежде всего познавательная функция музыки. Музыку можно рассматривать как одну из форм познания, как форму отражения действительности в сознании человека. Человек же является и главным объектом музыкального отражения, поскольку музыка способна передавать богатое и разнообразное психологическое содержание, прежде всего эмоциональные переживания и манеру мышления человека. Но музыка также отражает общественную жизнь, окружающую нас действительность. Ведь фиксируемое ею психологическое содержание имеет общественную и историческую обусловленность, выражает дух времени, особенности национального мироощущения. Не следует также забывать о том, что музыка, художественный язык которой формируется в постоянных контактах с человеческой повседневностью, может ассоциативно вызывать образы, связанные с жизнью и бытом людей, обрисовывать соответствующие стороны предметной реальности. Как и другие виды искусства (особенно в связанных с ними синтетических жанрах), музыка способна выразить и идеологическое содержание (1).

Отражение действительности в музыке осуществляется в форме специфического художественного образа. Одна из задач музыковедения - вскрыть специфику музыкального образа и тем самым - специфику отражения действительности в музыке. Задачу можно сформулировать иначе: вскрыть специфику средств музыкальной выразительности, имея в виду не только их техническую, но и содержательную сторону.

Когда мы говорим о литературе или живописи, то понять природу художественного образа относительно просто. Содержание этих видов искусства характеризуется предметной конкретностью, прямо отвечает жизненным реалиям. Музыкальный образ отличается известной сложностью и, можно сказать, непонятностью. Природа музыкального образа по-настоящему не раскрыта ни в эстетике, ни в музыкознании. Мы лишь приближаемся к пониманию природы музыкального образа, подходим к этому ближе и ближе, но это движение к истине напоминает движение к горизонту: по мере продвижения к ней, она постоянно от нас отодвигается.

Музыкальный образ характеризуется отсутствием конкретной жизненной предметности. Музыка ничего не изображает, она создает особый предметный мир, мир музыкальных звучаний, восприятие которого сопровождается глубокими переживаниями.

Образный мир музыкального произведения представляет собой единство ряда пластов. Одним из них является непосредственно звуковой пласт (переживание конкретного музыкального материала и звуковых структур). Отдельные звуки и созвучия, их развернутые во времени ряды, имеющие определенную ритмическую организацию, динамическую и тембровую характеристику, - все это входит в структуру музыкального образа, составляя его первоначальный, базовый пласт.

Но это внешняя сторона музыкального образа. За нею (или над ней) стоит эмоциональное переживание, обусловленное, с одной стороны, музыкальными структурами, а с другой стороны, - степенью нашей подготовки к восприятию этих структур, нашей способностью проникнуть в звуковой образ, дать ему ту или иную эмоциональную оценку. Секрет

музыкального искусства состоит в том, что не воспроизводя реальной действительности, ограничиваясь созданием специфических звуковых структур, оно способно отразить наше отношение к миру. Ранее мы уже отмечали, что любые культурные явления имеют семиотическую природу, представляют собой единство материального знака и соответствующего ему духовного содержания. Музыка в этом отношении не является исключением. Но способ раскрытия ею жизненного содержания весьма своеобразен: он состоит, прежде всего, в оценке и в эмоциональном переживании музыкального звучания.

Этим структура музыкального художественного образа не ограничивается. Он может включать в себя и другую, также достаточно весомую грань, связанную с разнообразными ассоциативными представлениями и символически раскрываемыми идеями.

Рассмотрим это на конкретных примерах. Скажем, мы воспринимаем музыку, написанную в каком-либо танцевальном жанре. Ее звучание вызывает в нас более или менее яркие ситуативные ассоциации: мы можем представить картину бала или деревенскую бытовую сценку. Сказанное относится не только к танцевальной музыке. За пределы собственно звуковых впечатлений нас может вывести, например, фанфарная интонация, способная вызвать ощущение призыва. Музыкальные предметные ассоциации всегда более или менее неопределенны. Конкретного предметного образа, реального переживания ситуации они не дают, но позволяют как бы намекнуть на ту или иную жизненную сферу и тем самым обогатить содержание музыкального образа. Он становится не чисто "звуко-эмоциональным", но соотнесенным с определенными сторонами действительности.

"Намеки" на конкретные предметные сферы, которые дает музыка слушателю, часто носят индивидуальный характер. Они не только расплывчаты, но отличаются у разных людей. Но, отдавая себе отчет в неоднозначности музыкальных ассоциаций, нужно все-таки признать, что наряду с чисто звуковой и эмоциональной стороной в музыкальном образе есть и другая, ассоциативно-образная составляющая, без учета которой наше понимание природы музыкального содержания было бы неполным, односторонним, а потому и ошибочным (2).

Подробно остановившись на познавательной функции музыкального искусства и на способах раскрытия музыкой жизненного содержания, мы должны проследить также, как музыка выполняет другие функции, свойственные художественной культуре.

Прежде всего следует еще раз обратить внимание на то обстоятельство, что зависимость музыкального искусства от общественной жизни не носит одностороннего характера. Музыка активно воздействует на общество, играет в его жизни активную роль, выполняет разнообразные социально-психологические функции. Она направлена и на общество в целом, и на его различные слои, и на отдельного человека, выступает как инструмент его формирования, как одно из средств "очеловечивания человека".

Одна из важнейших функций музыки - воспитательная. Музыка участвует в формировании духовного мира человека, его мыслей и чувств, его представлений о действительности и отношения к ней. Воспитательное действие музыки осуществляется не прямолинейно и не назойливо, а путем развития в человеке чувства красоты, внушения ему определенного душевного состояния, соотносимого с теми или иными сторонами действительности. Надо также заметить, что воспитательная функция музыки осуществляется через различные жанры, как через произведения высокого искусства, так и через музыку, звучащую в быту, связанную с повседневной жизнью человека (песня, танцевальная музыка и пр.). Воспитательное воздействие этого пласта музыкальной культуры особенно существенно для общества, поскольку он обращен к широким слоям населения.

В той мере, в которой музыка может быть связана с выражением идеологической позиции того или иного общественного класса или группы людей, она способна взять на себя и идеологическую функцию. Эта функция музыкального искусства реализуется прежде всего в произведениях, связанных со словом, со сценическим действием, то есть в тех случаях, которые дают возможность конкретизировать художественный образ, отразить в нем социальные реалии. Но и инструментальная музыка, особенно программная, также способна порою выполнять идеологическую функцию путем формирования социально направленных эмоций. Таковы, например, "Торжественная увертюра 1812 год" П. Чайковского, выражающая высокую патриотическую идею величия русского народа, 11-я и 12-я симфонии Д. Шостаковича, посвященные революционным событиям 1905 и 1917 годов. В арсенал выразительных средств такого рода произведений входят нередко музыкальные темы-символы, раскрывающие определенную идею, соотносимые с той или иной общественной силой и пр. (гимн "Боже, царя храни" в увертюре П. Чайковского, революционные песни в симфониях Д. Шостаковича).

Музыка может выполнять организующую и мобилизующую функции, призывать человека к определенному действию. Пример тому - народная трудовая песня, не только облегчавшая, но и украшавшая процесс труда. С аналогичными целями используется функциональная музыка на современных предприятиях. С одной стороны, она задает ритм совместной деятельности, с другой - способствует созданию комфортных с психологической точки зрения условий труда. В период Великой отечественной войны мощным мобилизующим средством была массовая песня, звавшая людей на подвиги, помогавшая им перенести тяготы войны.

Важнейшая, более того - родовая функция любого вида искусства, в частности музыки - эстетическая. Музыка доставляет человеку удовольствие, является предметом его наслаждения и развлечения, активизирует его жизненный тонус. Эти чувства переживаются на разных психологических уровнях. Прежде всего имеет место непосредственное чувственное удовольствие - такая форма оценки музыки, которая корреспондирует с перцептивным уровнем психики, с восприятием звукового материала и способов его организации. Над этим возвышается уровень эмоциональный - более духовный, но все еще связанный с непосредственно звуковыми структурами музыки. Наконец, высшая форма художественно-эстетической оценки - как бы очищенная от чувственности духовная радость, соотносящаяся с восприятием и усвоением воплощенных в музыке образов, идей и настроений. Всё это в совокупности способствует эстетизации действительности средствами музыки.

Существенный признак музыкального искусства отражается в его компенсирующей функции. Это вытекает из его основного эстетического назначения. Ранее мы отмечали, что искусство вообще и музыка в частности не просто отражают жизнь как таковую. Они дополняют ее художественными переживаниями, усиливают в ней эстетический момент, интенсифицируют и обогащают содержание духовной жизни человека. Компенсирующую функцию музыки можно понимать в том смысле, что человек восполняет с ее помощью определенные недостатки своего существования. Прежде всего, можно говорить о возмещении недостатка впечатлений, переживаний. Наша жизнь порою отличается определенной сухостью, заземленностью, излишней "материализованностью". Это отрицательно воздействует на социальное самочувствие человека. Искусство и, в частности, музыка дают человеку пищу для размышлений и переживаний, обеспечивают ему смену впечатлений, эмоциональную насыщенность жизни. Это не обязательно должны быть приятные переживания (хотя они, может быть, и предпочтительны). Главное, чтобы было ощущение полноты жизни.

Значение компенсирующего воздействия музыки особенно возросло в наше время. Человеческая жизнь автоматизируется, в ней очень много обязательности, подчиненности обстоятельствам, прозаическому ходу событий. В этой связи можно, например, указать на компенсирующую роль рок-музыки. Общественная скованность современного человека, необходимость постоянно сдерживать свои реакции, получает разрядку в атмосфере эмоционального разгула, экспансивности, даже агрессивности, которые нередко связаны с восприятием и сопереживанием произведений рок-искусства. Эмоциональная компенсация, которую дает музыка, может проявляться на разных уровнях культуры. Порою она остается в пределах обычных человеческих переживаний и поведения, но иногда выходит за эти пределы и приобретает разрушительный характер (3). Компенсирующая функция музыки проявляется, конечно, и в том, что она доставляет человеку радостные переживания, которых ему может не хватать в повседневной жизни (4). Б. Асафьев формулировал это несколько иначе, он полагал, что искусство есть средство выключения человека из повседневности. В любом случае неоспоримо благотворное воздействие музыкально-прекрасного на человека.

С компенсирующей функцией музыки коррелирует коммуникативная функция. Через музыкальное искусство (при его восприятии и в процессе музицирования) люди во многом компенсируют дефицит общения и взаимопонимания. При этом речь идет о коммуникации особого рода, основным содержанием которой являются эмоциональный контакт и душевное сопереживание.

Очень часто восприятие музыкального произведения приобретает форму автокоммуникации, самопознания, раскрытия внутреннего потенциала личности. Через музыку можно обращаться не к кому-то другому, а к самому себе. Многие в себе мы открываем не столько в повседневной жизни, а обращаясь к искусству, музыке. В этом вновь обнаруживается основная эстетическая функция искусства - возвышение жизни. Человек возвышается при пробуждении в нем художника средствами искусства.

Завершая рассмотрение функций музыкального искусства, нужно отметить, что все они тесно переплетаются между собой, выполнение одной из них опосредуется осуществлением других функций. Мы уже видели, например, что реализация компенсирующей функции музыки опирается на проявления эстетической функции, что взаимосвязаны воспитательная и идеологическая функции. Взаимообусловлено выполнение музыкой ее познавательных и коммуникативных функций и пр. Именно разнообразие функций музыкального искусства и их тесная взаимосвязь свидетельствуют о существенной роли музыки в жизни человека и общества.

Не менее важно подчеркнуть, что система функций музыкального искусства исторически подвижна, различные формы воздействия музыки на человека и общество в неравной мере проявляются в тех или иных исторических условиях, неодинаково обнаруживаются в жизни различных социальных слоев. В утонченной аристократической жизни могло иметь место эпикурейское отношение к музыкальному искусству. В периоды общественных потрясений на первый план выдвигается мобилизующая функция музыки. А в условиях мирной и относительно спокойной жизни большой вес приобретает развлекательное использование искусства. Естественно, что разную роль играют в жизни людей те или иные пласты культуры и музыкальные жанры. Одни направлены на удовлетворение относительно простых запросов людей, служат средством заполнения досуга и развлечения (поп-музыка), другие призваны ответить на высшие художественные запросы (серьезная камерная и симфоническая музыка и др.). Но все вместе они обслуживают человека и общество, обогащают и развивают человека, не только украшая жизнь, но составляя её существенную часть.

Примечания:

(1) Вопрос об отражении действительности в искусстве, в частности музыкальном, - основной вопрос не только советской, но и русской классической эстетики. См.: Ванслов В. Об отражении действительности в музыке. - М., 1953; Очеретовская Н. Об отражении действительности в музыке. - Л., 1979.

(2) Рассматривая вопрос о структуре музыкального образа и его содержательных пластах, нужно иметь в виду, что она не остается неизменной ни в ходе исторического развития искусства, ни в процессе художественного развития личности.

Известно, что ранние этапы функционирования и развития музыкального искусства были связаны с внешними по отношению к музыке содержательными и конструктивными факторами, такими как поэтическое слово или танец, логика культа или обряда. В процессе исторического развития музыка постепенно освобождается от обязательной связи с немusическими компонентами художественной образности, становится самостоятельным искусством. Но при этом она далеко не сразу освобождается от функциональных и предметно-образных ассоциаций, которые оставались психологически обязательными на первых порах самостоятельного существования музыкального искусства. Не сразу вырабатывается и собственно музыкальная логика образного развития, логика построения музыкального произведения. Лишь на относительно поздних этапах развития музыкального искусства происходит открытие и звуковое воплощение специфически музыкальных эмоций, весьма отдаленных от своих жизненных прототипов. Примеры таких рафинированных музыкальных переживаний дает нам музыка XX века (своеобразной точкой отсчета в этом отношении можно считать творчество А. Веберна).

Весомость ассоциативно-предметных компонентов в структуре музыкального образа варьируется также в зависимости от личностных характеристик слушателя. Прежде всего, она зависит от типа мышления человека, которое в большей или меньшей степени может быть ориентировано на образную конкретность или, напротив, известную отвлеченность, абстрактность музыкального образа. Кроме того, яркость немusических представлений зависит от степени музыкального развития индивида. Данные психологических исследований позволяют считать, что чем более развит человек в музыкальном отношении, тем более обобщенным, лишенным предметной конкретности становится его переживание музыки. В сознании такого слушателя происходят процессы художественного обобщения, выработка собственно музыкальных, отвлеченных от предметной реальности и внешней ситуативности способов переживания музыкального материала. Напротив, относительно менее опытные слушатели в большей степени опираются на знаково-ассоциативные атрибуты музыкального звучания, переживают его конкретнее и предметнее, нередко в ущерб ощущению специфических сторон музыкального образа.

(3) О компенсирующей функции современного массового искусства пишет, в частности, М. Чегодаева в статье "Комфортное" искусство" ("Советская культура" от 30 июля 1988 г.)

(4) В этой связи можно вспомнить о некоторых жанрах, которым немало доставалось от нашей художественной критики, например, об американских боевиках или сентиментальных историях со счастливым концом, которые, казалось бы, не отражают жизни, не дают ее правдивого образа. Но такого рода искусство пользуется успехом у публики. Люди, которым в реальной жизни не хватает радостных переживаний, в кино сопереживают радость бытия с героями пусть условного, уводящего от жизни художественного произведения. Увести человека от грустной и скучной повседневности, поместить его в мир красивых грез - немаловажная функция искусства, стремящего изменить мир к лучшему. Аналогичное воздействие на человека может оказывать и музыкальное произведение. Ведь мир музыки - это всегда мир условных переживаний,

отстраненных от непосредственной реальности. И коль скоро такое отстранение уже имеет место, то не правомерно ли перенести человека в мир фантазий и грез, доставить ему художественную радость? Ведь при этом мы не отказываем музыке в ее способности ставить и решать серьезные жизненные проблемы.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 5. Отношение музыки к различным аспектам человеческой культуры

Рассмотренные нами выше функции музыкального искусства носят несколько абстрактный характер, будучи ориентированными на отдельного человека и его сознание. Но вопрос о функциях музыкального искусства можно понимать и иначе, имея в виду роль музыки в различных сферах общественной жизни. Речь идет об использовании музыки в быту, в обрядах и других общественных мероприятиях, а также об использовании музыки в производственном процессе.

Прежде всего нужно сказать, что музыка выполняет определенные функции в быту. Быт - это то, что с чего начинается наша жизнь. Это наша повседневность. С изменением условий существования человека бытовые функции музыки варьируются, но не теряют своей значимости. Главная функция музыки в быту - его эстетизация, придание ему более осмысленного, духовно окрашенного характера, наполнение повседневной жизни человека красотой. Различными могут быть представления и понятия о красоте - музыкальные вкусы меняются во времени, они несходны у разных народов, у разных людей. Но общим остается стремление человека украсить быт музыкой, наполнить свое существование яркими переживаниями.

Этому не противоречит и другая функция бытовой музыки - развлекательная. "Если серьезное искусство призвано нести высокую этическую миссию, - пишет исследовательница в работе, посвященной развлекательным театральным жанрам, - то искусство легкое ... существует для отдыха, удовольствия, развлечения" (1). Оно помогает человеку отвлечься от повседневных трудовых и бытовых забот, восстановить свои духовные силы. Главное средство, которым при этом пользуется музыка, - эмоциональное воздействие, пробуждение легких и приятных переживаний.

Следует, конечно, учитывать, что формы человеческого общежития и быта исторически и социально конкретны. Это накладывает особый отпечаток на внешние формы и духовное содержание бытовой музыки, выполняющей тем не менее принципиально сходные функции. Скажем, такие характерные для русской патриархальной деревни формы бытового искусства, как плясовые, хороводные и лирические песни, с одной стороны, и русский бытовой романс и танцевальная музыка конца XVIII - начала XIX в., с другой стороны, весьма существенно отличаются по внешним стилевым признакам, по выраженным в них настроениям, по типу эмоциональности. Но их функциональная характеристика в рамках различных культур сохраняет известную долю инвариантности.

Достоин специального рассмотрения вопрос о мере художественной активности потребителей музыкального искусства в быту. Старинные традиционные формы бытового музыкального искусства предполагали нерасчлененность исполнительской и слушательской деятельности: каждый участник процесса музицирования одновременно являлся художником. Дифференциация типов художественной деятельности, появление артистов-профессионалов привели к относительной утрате основной частью населения активной художественной функции, к переходу на позиции "художественного

потребительства". Процесс этот противоречив. Помимо отмеченной нами пассивности слушателя он характеризуется повышением художественного уровня музицирования, что связано с профессионализацией исполнителей.

С внедрением в быт радио и телевидения границы музыкальных явлений, которые могут быть отнесены к области быта, резко расширились и оказались размытыми. В сферу повседневных музыкальных впечатлений оказались, по существу, втянутыми самые разнообразные музыкальные жанры. С другой стороны, музыка, звучащая в быту, приобрела функцию специфического раздражителя, заполняющего информацией едва ли не все свободное время человека. Музыка нередко становится фоном для других занятий, постоянно занимает сознание. Медицинские, психологические и социальные последствия этого явления должны быть специально исследованы.

Особо следует сказать о современном "массовом искусстве", выходящем, конечно, за рамки быта, но все же тесно с ним связанном. Созданная в последние десятилетия музыкально-развлекательная индустрия играет огромную роль в жизни современного общества, в формировании духовного мира человека. Джаз, рок- и поп-музыка, эстрадные музыкальные жанры играют огромную роль в повседневной жизни, заполняют и организуют досуг молодежи (2). Наряду с подлинными духовными ценностями в этой сфере создается и доносится до слушателя большое количество "удешевленной" музыкальной продукции, что "объективно встает поперек пути подлинно художественного развития масс, препятствует формированию их художественных вкусов" (3). Более того, исследователи нередко отмечают разрушительное воздействие массовой музыкальной культуры на психологическое и моральное состояние человека (4). Это тем более опасно, поскольку массовые музыкальные жанры действительно проникли в повседневную жизнь человека, стали неотъемлемым элементом быта.

К бытовому музицированию примыкает использование музыки в обрядах и различных общественных мероприятиях. В древности ритуальные действия были направлены на заклинание сил природы, выполняли функции социализации молодежи (обряды посвящения юношей и девушек, достигших совершеннолетия). Яркие примеры народного обряда - свадебный и похоронный ритуалы, связанные с важнейшими событиями в жизни человека. Музыка всегда играла в этих обрядах очень заметную роль, входя в более сложный художественно-эстетический комплекс, в своеобразные театрализованные действия, чем, по существу, и были данные обряды. Разрушение исконных традиций, имевшее место в последние десятилетия в жизни нашей страны, привело к утрате этих элементов общественной жизни, к упрощению, прозаизации как свадьбы, так и похоронного обряда. Чрезвычайно упростилась, обеднилась роль музыки в этих некогда художественно богатых народных художественных манифестациях.

Традиционно важную роль играет музыка во всякого рода празднествах, связанных с военными победами, с памятливыми датами национального календаря. Торжественные встречи победителей, народные торжества, крупные события политической жизни и в прошлом, и в современную эпоху приобретают, как правило, ритуальную форму, сопровождаются театрализованными представлениями, в которых музыка занимает весьма заметное место (5). Наконец, нужно указать на исключительно важную роль и необычайное богатство церковной музыки, составляющей весьма существенную часть религиозного культа. В отношении церковной музыки следует отметить, что она, во-первых, является одной из древнейших форм музыкального искусства вообще и, во-вторых, что с отправлением религиозного культа связаны наиболее ранние формы музыкального профессионализма (6).

Не только быт и массовые общественные мероприятия являются сферой приложения музыкального искусства. Музыка может выполнять большую роль и в производственных

процессах. Освященная веками форма применения музыки в сфере производства - народные трудовые артельные песни, встречающиеся в фольклоре едва ли не всех народов мира. Само их существование и древнее происхождение являются свидетельством единства трудового и эстетического начал в человеческой жизни, свидетельством изначальной целостности человека. Дальнейший процесс общественного развития пошел по пути дифференциации различных сторон человеческого существования, утраты человеком первоначальной целостности и нерасчлененности. Это привело к тому, что на фоне общего прогресса человека и обогащения его духовности трудовые процессы (а во многом и продукт труда) на определенном этапе утратили эстетический характер. Произошло исключение художественно-эстетического элемента из сферы материального производства. Коснулось это и музыки. (Хотя надо признать, что и теперь многие люди часто напевают во время работы.)

В наше время получило известное распространение применение музыки как средства технической эстетики. Это обусловлено тем, что музыка способна влиять на психологическое состояние человека, на его соматические и вегетативные функции. Она способствует гуманизации условий труда, созданию благоприятной для человека производственной среды (снятие шума, монотонности), может воздействовать как на физический труд, так и на труд умственный.

Тем не менее современную функциональную музыку, применяемую на предприятиях, лишь в некоторых отношениях можно считать эквивалентом старинным трудовым песням. Эстетизация трудового процесса достигается далеко не всегда. Целевые установки, выдвигаемые разработчиками музыкальных функциональных программ, нередко ограничиваются чисто эргономическими подходами, ориентированы на создание оптимальных условий труда, на его ритмическую организацию и психологическую стимуляцию. Лишь иногда (шведское направление) на производстве применяется художественная музыка, учитываются субъективные вкусы работников (7). Но все же исходный уровень единства трудового и эстетического начал не достигается. Ведь старинные трудовые народные песни не просто сопровождали производственный процесс. Они придавали труду характер обряда, освящали и эстетизировали его.

Упомянем, наконец еще об одной области культуры, в которой с незапамятных времен применялась музыка - о медицине. Музыка как психотерапевтическое средство применяется и в настоящее время. В этих целях используется не только пассивное восприятие музыки, но и ее активное исполнение (групповая "вокалотерапия", хоровое пение, игра на музыкальных инструментах). Интересны и другие способы применения музыки в терапевтических целях: рисование под музыку, синтез музыки, движения, драматического и речевого выражения. И все же в работе современных психотерапевтов есть одно принципиально слабое место: недостаточный учет художественного начала музыки (8). Это вытекает из общих установок современной медицины: ориентировки на лечение болезни, а не человека, на узко функциональное, "локальное" воздействие применяемых медицинских средств. В этом смысле старинные врачи и народные лекари (при гораздо меньшей научной вооруженности) были более универсальными, обращались в процессе врачевания не только (и не столько) к телу, сколько к духу человека. Естественно, что врачевание при этом в значительной степени было искусством, и медицина имела принципиально иные характеристики как область человеческой культуры.

Примечания:

(1) Т. Кудинова. От водевиля до мюзикла. - М.: СК, 1982, с. 4.

- (2) См. в частности сборник "Урбанизация и развлекательная культура". - М., 1991. - 192 с. / Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания.
- (3) Д. Кабалевский. Обучение и воспитание молодых композиторов // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. - М.: СК, 1973, с. 209.
- (4) Об этом, в частности, говорил профессор психологии и социологии университета в Торонто Поль Вайнцвайг в своем выступлении в Российской академии музыки в марте 1992 года.
- (5) Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции. - М.: 1933.
- (6) Литературу о церковной музыке см. в соответствующей статье "Музыкального энциклопедического словаря" (М.: Сов. энциклопедия, 1990. - С. 612-613). Нужно, правда, заметить, что речь в данной статье идет лишь о церковной музыке различных христианских конфессий.
- (7) По вопросу о применении функциональной музыки в производственном процессе см.: Повилейко Р. Функциональная музыка. - Новосибирск, 1968; Гильбух Ю., Костюк А., Лоос В. Проблемы функциональной музыки в зарубежной психологии // Вопросы психологии. - 1971. - № 3; Эсебуа Р. К вопросу об истоках современной функциональной музыки // Труды Тбилисского университета, (вып.) 161. Право, Психология, Педагогика. - Тб.: Изд-во Тб. ун-та, 1975. - С. 61-67.
- (8) Гесс де Кальве Г. Лечение болезней посредством музыки. - М.: тип. Л. Степановой при Имп. моск. театрах, 1862; Хабирова С. С. Музыкотерапия: проблемы исследования и подготовки специалистов // Искусство, наука, техника: пути сопряжения. - Уфа, 1989. - С. 83-85.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 6. Отношение музыки к различным формам общественного сознания

Третьим аспектом взаимосвязи музыки и общества является ее отношение к различным формам общественного сознания.

Наиболее очевидными и значимыми для музыкального искусства являются его связи с общественной психологией. В музыке отражаются настроения и переживания человека, его эмоциональный мир. В этой сфере возможности музыкального искусства неисчерпаемы. Тонкость и сила, разнообразие душевных состояний, раскрываемых в музыке, составляют, по существу, основное содержание музыкального искусства. Важно отметить, что музыка отражает эмоциональный мир социально конкретного человека, систему психологической жизни человека определенного времени, определенной национальной принадлежности, определенного социального слоя. Поэтому музыкальное искусство оказывается способом отражения социальной действительности и фактором передачи социального психологического опыта.

Важным аспектом для характеристики музыкального искусства является взаимосвязь музыки и морали, музыки и нравственности. Этическое воздействие музыки на человека представляет собой не морализирование, а воспитание красотой. Нельзя сказать, что в соотношении музыки и нравственности все ясно и определено. Далеко не всегда человек, любящий и понимающий красивую, хорошую музыку, оказывается высоко нравственным.

Формируя в человеке определенные типы переживаний и эмоциональных состояний, музыка воздействует на поведение человека. А это и есть начало нравственности. Свои нравственно-воспитательные функции музыка осуществляет в содружестве с другими искусствами. Регулирование поведения человека возможно лишь в том случае, если выражаемые в музыке эмоции связаны с конкретными жизненными ситуациями и социальными ценностями. Установлению таких ассоциаций и служит союз музыки с поэтическим словом, театральным действием, ее участие в других видах синтетического искусства.

О соотношении музыки и религии мы уже писали в другой связи. Поэтому ограничимся теперь лишь несколькими дополнительными замечаниями. На протяжении всей истории человечества музыка и религия были связаны теснейшим образом. Музыка обслуживала религиозный культ, выражала религиозные настроения, подкрепляла своей художественной силой религиозную идеологию. Религиозное искусство дало массу высоких музыкальных образцов (вспомним произведения Баха, Реквием и мессы Моцарта, русскую церковную музыку, многие годы бывшую в забвении). Ясно, что вопрос о соотношении музыки и религии, об их взаимодействии очень существен для жизни человеческого общества вообще и актуален для настоящего времени. В религиозной музыке воплотились высокие общечеловеческие ценности - художественные и морально-этические. Она является неисчерпаемым кладом духовного богатства, открытым для каждого человека, независимо от его мировоззрения и отношения к религии. Особо нужно подчеркнуть, что выдающиеся художественные ценности заключены не только в музыке христианской традиции. Огромный вклад в цивилизацию внесли и другие мировые религии - древние и современные. Их художественное достояние - в частности музыкальное - также достойно не только изучения, но всемерного распространения.

Богатый материал для размышлений дает соотношение музыки и науки. В нем есть по крайней мере два ракурса: а) музыка и научный взгляд на мир, сравнение музыки и науки в плане их отражательных возможностей и б) музыка как предмет науки.

Если иметь в виду первый из обозначенных нами ракурсов, то нужно прямо сказать, что современные представления о науке резко расходятся с представлениями о музыке как виде искусства. Во многих отношениях музыка и наука оказываются антиподами (1). Их духовное содержание, методы познания и отражения действительности принципиально различаются. Если наука стремится к исключению субъективного момента из своего содержания, то музыка (как и другие виды искусства) не только допускает, но требует проявления индивидуальности, запечатления в художественном произведении личности художника. Наука - это область рационального мышления; иррациональные, интуитивные находки - лишь один из способов получения научного знания, подлежащего рациональной верификации. Напротив, музыка - это вид искусства, где иррациональный, интуитивный момент не только допустим, но составляет неотъемлемую сторону мышления. Ибо таков человек, психику и манеру мышления которого музыка призвана отражать. Выделим еще одну пару полюсов: абстрактность научного мышления и конкретно-чувственный характер музыки, принцип воздействия которой - переживание и эстетическая оценка чувственно данного материала (2). Противопоставления такого рода можно было бы продолжить.

Но различия музыки (как одного из видов искусства) и науки не следует абсолютизировать. В ряде отношений они имеют немало точек соприкосновения. В конечном счете у них единый объект познания - реальный мир. Из него они черпают свое содержание и логику мышления. К этому следует добавить, что они вырастают на общей социальной базе, культивируя и развивая данные человеческого опыта, получаемые в процессе производства материальных и духовных ценностей, в течении общественной

жизни. Поэтому (при всем различии форм и методов отражения действительности) наука и музыка опираются на единые в своей основе нормы человеческого мышления и на его конкретно-исторические проявления. Именно этим обусловлена отмечаемая исследователями общность манеры мышления, присущая ученым и художникам определенных исторических периодов: диалектика Гегеля и Бетховена, теория относительности Эйнштейна и отвечающая ей логика музыкального мышления в искусстве XX века (3).

Намеченный нами гносеологический аспект рассмотрения соотношения музыки и науки следует дополнить аспектом культурологическим. Дело в том, что привычное для нас (и выступающее в качестве условия наших рассуждений) отношение музыки и науки является исторически и культурно определенным и не может быть абсолютизировано. Это плод культуры последних веков (прежде всего XIX и XX). В более ранние исторические эпохи (античность, средневековье) степень дифференциации различных областей культуры не достигала современного уровня. Мировоззрение, наука, искусство, а порою и ремесло рассматривались как относительно нерасчлененная, во всяком случае менее дифференцированная, чем в настоящее время, область культуры. Из этого вытекало понимание музыки как науки. Согласно представлениям древнегреческих мыслителей, законы музыкального искусства отражали строение мироздания (точнее говоря, строение музыки и всего мироздания - гармония сфер - подчинялось единым законам). В эпоху средневековья музыка рассматривалась прежде всего как наука и лишь затем как область художественной деятельности. Вместе с арифметикой, геометрией и астрономией она входила в состав квадривиума - второго цикла "семи свободных искусств", изучавшихся в средневековой школе. Подобные представления сохранялись вплоть до эпохи Просвещения. В эстетике этого времени "прежде всего подчеркивалось то, что объединяет науку и искусство, т. е. познание действительности" (4). Такова, в частности, была методологическая основа теории Ж. Ф. Рамо, который требует от музыки (как и от науки) "изображения, порядка и связи" (5). Напротив, в эпоху романтизма, искусство которого стремилось "проникать в интимный, неповторимый, подчас иррациональный мир человека" (6), противопоставление науки и искусства достигает, пожалуй, своего апогея.

Иначе, нежели в европейской традиции последних веков, проводится расчленение культуры и установление отношений между ее составными частями в ряде восточных культур. Не углубляясь в рассмотрение данной проблемы, мы сделаем пока лишь следующие выводы из приведенных выше фактов. Первый из них касается необходимости культурологического рассмотрения вопроса о соотношении музыки и науки, о необходимости дальнейшей разработки проблемы, являющейся во многом ключевой для культурологического осмысления вопросов развития музыкального искусства. Второй вывод нацелен на практическую работу студента-музыковеда: рассмотрение конкретных вопросов истории музыки требует от него понимания сложных и неоднозначных отношений таких областей культуры как наука и искусство, оценки форм их взаимосвязи в определенную историческую эпоху.

Коротко остановимся на другом ракурсе в соотношении музыки и науки - музыка как объект научного исследования (7). Музыка дает материал для размышления не только музыковедам в собственном смысле слова, но представителям самых разнообразных сфер науки - от математики, акустики, физиологии и психологии до семиотики, эстетики и обществоведения. При этом нужно заметить, что обращение тех или иных научных дисциплин к музыкальному искусству приносит обоюдную выгоду: выигрывает и музыкознание, все более полно и многосторонне постигающее свой предмет, выигрывают и другие науки, приобретающие в музыкальном искусстве уникальный объект исследования, в котором, с одной стороны, отражаются универсальные закономерности природного и социального бытия, а с другой стороны, выявляются такие специфические

черты, научное постижение и объяснение которых служит хорошим стимулом к развитию научного знания, к обогащению методологии исследования. Возьмем, например, такую науку, как музыкальная акустика. Она дает обоснование музыкальных звучаний, расчет акустических параметров помещений. Музыка с древнейших времен была связана с математикой. Великий древнегреческий ученый Пифагор был, с одной стороны, отцом европейской математической традиции, а с другой стороны, одним из основателей европейской теории музыки. Математические способы осмысления музыкального материала на определенном историческом этапе дали толчок развитию математического знания: ведь звуковые музыкальные структуры подчиняются физико-математическим закономерностям. Полярный по отношению к предшествующему пример - современная эстетика (особенно зарубежная), все больше обращающая свои взоры к музыке как к искусству, изучение которого может способствовать преодолению литературно-живописной центрированности классической эстетики. Недостаточно, на наш взгляд, используется потенциал, заложенный во взаимодействии музыки и психологии. Если музыковеды активно используют психологические методы, которые способствуют познанию художественных явлений, природы музыкального переживания и способов воздействия музыки на слушателя, то ученые-психологи лишь время от времени обращают свои взоры к музыкальному искусству. А оно могло бы им дать богатый материал о человеческой психике: ведь накопленный музыкой культурный потенциал - это неисчерпаемый кладезь "документов" об интеллектуальных и эмоциональных процессах, совершающихся в сознании человека. Развить свой методологический аппарат путем исследования выразительных средств музыки может семиотика, при условии, что ею будут преодолены некоторые предвзятые идеи, не позволяющие адекватно рассматривать явления музыкального искусства.

В заключение наших рассуждений об отношении музыки к различным сторонам духовной культуры остановимся на философском аспекте музыкального искусства.

Под философией понимают, как известно, форму общественного сознания, направленную "на выработку мировоззрения, системы идей, взглядов на мир и на место в нем человека..." (8). Философия - это, в сущности, интеллектуальное постижение жизни, ее смысла, течения, закономерностей. Музыкальное искусство, предметом которого является, прежде всего, человек и его духовная жизнь, по самой своей природе как бы предназначено для выражения взгляда художника на мир. Но раскрывает оно этот взгляд в присущей ему - музыкальному искусству - образной форме, путем создания художественной "картины мира", реализации в звуках философски-психологических концепций.

Музыкальную картину мира представляет собой прежде всего музыкальная культура в целом. Совокупность музыкальных жанров, богатство художественных произведений, накопленных на протяжении музыкальной истории, - все это создает весьма полную, хотя и противоречивую (как сама жизнь) картину мира.

Другой уровень постижения мира представляет собой творчество выдающихся композиторов, оставивших нам художественные свидетельства своей эпохи. Достаточно назвать хотя бы несколько имен композиторов-классиков, чтобы убедиться в правомерности такого утверждения: Бетховен, Шуберт, Вагнер, Брамс. В музыке каждого из них мы видим разносторонний и целостный, отвечающий их времени взгляд на мир, особое понимание проблем человеческого существования. Не менее убедительные художественные концепции человеческой жизни создали русские композиторы - Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Скрябин. В сущности, каждый крупный композитор-классик, показывающий нам в своем творчестве жизнь народа, жизнь человеческого духа, размышляющий о судьбах страны и смысле бытия, предстает

перед нами как философ. И это не имеет прямого отношения к тому, в какой мере данный композитор склонен к научному философскому мышлению (хотя такого рода примеры и нередки - Вагнер, Скрябин). Важно другое: статус философского осмысления жизни приобретает самое художественное творчество, образно-психологические концепции жизни.

Небезынтересно отметить, что совокупность "картин мира", предлагаемых творчеством различных композиторов, становится для каждого из нас системой взглядов на мир, в которой отдельные элементы диалогически соотносятся между собой, побуждая к поиску собственного миропонимания, к выработке целостного художественного взгляда на действительность.

Философские концепции жизни воплощаются порою и в отдельных музыкальных произведениях. Примерами таковых могут служить симфонии Бетховена, ряд произведений Листа ("Прелюды", Соната си минор и др.). Различные аспекты миропонимания раскрывает в 4-й, 5-й и 6-й симфониях П. И. Чайковский. Из композиторов более близких к нам по времени назовем Шостаковича (5-я симфония) и О. Мессиана (симфония "Турангалила"), воплотивших в своих произведениях разные, едва ли не противоположные системы миропонимания и мироощущения. Вслушиваясь в эти звуковые миры, мы постигаем жизненные, нравственные, религиозные и философские взгляды авторов.

И последнее замечание, касающееся философского аспекта музыкального творчества. Не только крупные музыкальные произведения (симфонии, сонаты т. п.) могут выразить мироощущение композитора. Порою не менее убедительные картины мира создаются совокупностью небольших произведений (песни Шуберта, в частности его вокальные циклы; прелюдии Шопена).

Последний, внутренний круг культурологической системы, в которую входит музыкальное искусство, - это область художественной деятельности, совокупность различных видов искусства.

Музыка имеет огромные, постоянные и очень разнообразные связи со всеми другими сторонами художественной деятельности человека. Взаимосвязи музыки и литературы обнаруживаются в различных жанрах вокальной музыки, в оперном творчестве, в программных произведениях. Другими своими гранями музыка соотносится с пластическими искусствами. Это также может реализоваться через программность (фортепианные пьесы Ф. Листа, ориентированные на определенные зрительные образы, картины или фрески). Даже архитектурные произведения могут вдохновить композитора на создание музыкальных произведений. Принципиально важная сфера взаимодействия музыки и других видов искусства - театр, кино и телевидение. Все это известные вещи, о которых мы лишь кратко напоминаем читателю, чтобы подробнее рассмотреть взаимосвязи музыки и других видов искусства в разделе, посвященном музыкальной эстетике.

Тем не менее, на данном этапе нашего курса целесообразно наметить основные культурологические положения, имеющие отношение к вопросу о месте музыки в системе других видов искусства.

Прежде всего нужно иметь в виду принципиальную общность всех видов художественной деятельности и специфичность каждого вида искусства. Общность искусств определяется тем, что все они характеризуются художественно-образной формой отражения действительности, значимостью эстетического начала в содержательной структуре

произведения. Различия отдельных видов искусства определяются как спецификой их формы, так и границами художественных возможностей.

Искусство в целом представляет собой динамически развивающуюся систему. Каждый вид искусства занимает в ней особое место, выполняет не во всем совпадающие с другими функции. Система искусств не представляет собой раз навсегда данного целого. В различные исторические периоды меняется относительный вес ее элементов, происходят процессы дифференциации и интеграции видов искусства, возникают новые. Это определяется, с одной стороны, общекультурными, выходящими за рамки художественной деятельности факторами. Одни из них связаны с общесовременными процессами развития науки и техники (появление кино, телевидения, электроакустической, компьютерной музыки), с изменениями в укладе общественной жизни. Другие - с идеологическими и общекультурными процессами (например, выдвижение музыки на первый план культурного развития в эпоху романтизма было обусловлено относительным увеличением места эмоционального и иррационального моментов в структуре художественной деятельности). С другой стороны, динамика изменений в системе искусств связана с развитием самого художественного мышления. В этом плане наиболее показательный для нас пример - становление музыки как самостоятельного, относительно независимого от других видов художественной деятельности вида искусства, что стало возможным лишь при определенном уровне развития музыкального языка, при возникновении необходимых предпосылок к построению музыкально-драматургических концепций.

Одна из важнейших форм существования различных видов искусства - их взаимодействие в рамках синтетических жанров (вокальная музыка, опера и балет, театрализованные эстрадные шоу и многое другое). Это взаимодействие позволяет усилить художественное воздействие произведений, воплотить разнообразное жизненно-психологическое содержание. Не менее важным является взаимовлияние соотносимых друг с другом искусств. Законом развития художественного творчества является, в частности, формирование языка отдельных видов искусства во взаимодействии с другими видами. В отношении музыки данное положение несомненно: развитие ее выразительных средств и принципов формообразования происходит во многом именно в процессе взаимодействия музыки и художественного слова, музыки и театра (кино, телевидения), музыки и различных пластических искусств (в частности балета). Яркий пример становления музыкальных закономерностей на основе синтетических художественных жанров - взаимодействие оперы и симфонии, приводящее к тому, что формирующиеся закономерности строения симфонического произведения вытекают из опыта композиторов по созданию оперных произведений. (Есть, впрочем, и обратное воздействие симфонической музыки и свойственных ей принципов художественного мышления на оперное творчество - Вагнер, Чайковский и др.).

Проведем еще одну, более современную параллель - музыка и кино. Они не могут существовать в изоляции. Многие наши музыкальные представления и ассоциации рождаются не столько в процессе восприятия оперных произведений, которые относительно мало доступны массовому слушателю, но при просмотре кинофильмов или телевизионных передач. А через них и с жизнью. Все это устанавливает многообразные ассоциативные связи и формирует музыкальный язык, способы переживания музыкальных звучаний.

Вместе с тем, мы должны отдавать себе отчет в том, что в сложном художественном мире, где происходит взаимодействие различных видов искусства, сохраняет свое значение собственно музыкальное начало, живое звучание музыкальной материи. Как бы сложен не был ассоциативный мир музыки, подлинной музыкальной реальностью остается звук.

Поэтому эстетическое переживание музыки всегда специфично. Обогащенное сложным комплексом образных связей и представлений, музыкальное звучание, его собственно звуковая логика сохраняют значение решающего фактора, воздействующего на музыкальное переживание слушателя.

В историко-культурном аспекте взаимозависимость различных видов искусства выражается в том, что искусство определенного времени характеризуется известной общностью идейно-художественных парадигм и концепций, единством образного содержания. Более того, и в столь специфической области, как художественная форма, возможны некоторые аналоги и структурные параллели, что обусловлено, вероятно, особенностями характерного для данного времени конструктивного мышления, воздействием на него идейно-содержательного и функционального пластов художественного произведения. Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть ограниченность такого рода "культурологического" подхода к рассмотрению художественных явлений, который сводится к констатации внешних структурных аналогов без выявления глубинной идейно-эстетической общности сопоставляемых явлений. Но здесь мы вступаем в такую область, рассмотрение которой возможно только на исторически конкретном материале.

Идейная и стилевая дифференцированность художественного творчества определенного исторического времени заставляет вспомнить еще об одном аспекте культурологического рассмотрения произведений искусства. Речь идет об учете принадлежности произведений определенного вида искусства к тому или иному направлению или художественному стилю. При этом нужно помнить, что не всегда художественно-смысловые и стилевые параллели следует проводить между произведениями, созданными строго в одно и то же время. В процессе исторического развития различных видов искусства допускается известная асинхронность, обусловленная их спецификой, характером и направленностью взаимодействия, степенью жизненной конкретности или, напротив, обобщенности и отвлеченности художественного содержания. Музыка как искусство высокого обобщения (особенно это касается крупных музыкальных жанров) развивается порою с некоторым историческим отставанием, ориентируясь на уже свершившиеся достижения в других видах искусства и в своих относительно простых формах и жанрах.

Коротко подытожим содержание данного раздела, в котором мы рассмотрели вопрос о роли музыки в жизни общества.

Основное назначение музыкального искусства состоит, по нашему мнению, в эстетизации человеческой жизни, в активизации в ней эстетического начала. Реализуя эту генеральную задачу, музыка выполняет разнообразный ряд функций в отношении отдельного человека: познавательную и воспитательную, мобилизующую и компенсирующую, коммуникативную и терапевтическую.

Место музыки в человеческой культуре определяется также ее отношением к таким сферам общественной жизни как производство и быт, ролью музыки в обрядах и массовых мероприятиях. Третьим аспектом взаимосвязи музыки и других областей культуры является отношение музыки к различным областям духовной культуры: общественной психологии, идеологии, нравственности, религии, науке и философии, к другим видам художественной деятельности.

Положение музыки в системе культурных феноменов, формы ее взаимодействия с ними и есть предмет музыкальной культурологии. Что же касается культурологического рассмотрения музыкальных явлений, то оно состоит в учете многообразных связей, в которые вступает музыка как одна из сфер культуры, в понимании того, что развитие музыкальной культуры есть специфический элемент всемирно-исторического процесса.

Бесконечность и сложность связей музыки с жизнью человеческого общества, с различными аспектами культуры, со всеми формами человеческого сознания - свидетельство богатства духовного содержания музыки и необычайной сложности ее культурологического рассмотрения.

Но еще более сложен вопрос о специфике музыкального искусства, о его внутренней природе. Ибо понять, что такое музыка, можно не путем внешних сопоставлений, но только изнутри. То есть тогда, когда внешние функции музыкальной культуры диалектически превратятся в собственно музыкальные качественные характеристики.

Примечания:

- (1) В данной связи небезынтересно вспомнить, что несколько десятилетий назад в советской прессе проходила достаточно острая и интересная дискуссия о "физиках и лириках", представляющих не только два различных, но как бы взаимоотрицающих взгляда на мир.
- (2) Подробнее на этом вопросе мы остановимся в разделе, посвященном музыкальной эстетике.
- (3) Об отражении в музыке социальной манеры мышления, о "моделировании" в сфере музыки "истины общественных отношений" писал Т. Адорно (см. об этом: Давыдов Ю. Н. Негативная диалектика "негативной диалектики" Адорно // Сов. музыка, 1969, № 8, с.113); соотношение теории относительности и принципов музыкального мышления обсуждается в статье: Е. Зайдель. Теория относительности и музыка // Пространство и время в музыке. Сб. трудов. Вып. 121. – М., 1992, с. 101-116 / ГМПИ им. Гнесиных.
- (4) Целмс Е. М. Войди в этот мир! - М.: Знание, 191, с. 4.
- (5) Д'Аламбер Ж. Л. Предварительное рассуждение об энциклопедии // Д'Аламбер Ж. Л. Собрание разных рассуждений, с. 61-63, 173; см. также: Поташникова М. М. Рамо как основоположник научного теоретического музыкознания // Методологические вопросы теоретического музыкознания / Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 22. - М.: 1975, с. 261.
- (6) Целмс Е., там же.
- (7) Интересный и разнообразный материал, демонстрирующий возможности различных областей науки в исследовании проблем музыкального искусства, предоставляет серия сборников "Музыкальное искусство и наука". - Вып. 1. - М.: Музыка, 1970; Вып. 2. - М.: Музыка, 1973.
- (8) Советский энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1980, с. 1425.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 7. Специфика музыкального искусства

До сих пор мы обсуждали вопрос о соотношении музыки и других областей культуры. Но только тогда мы будем говорить о музыке как таковой, когда будем рассматривать ее как специфический вид искусства, как нечто такое, что, будучи включенным в культуру в целом, представляет собой нечто особенное, своеобразное. Определить специфику музыкального искусства значительно сложнее, нежели описать то культурное поле, в

котором оно живет. Мы уже видели, как много сторон культуры соприкасается с музыкой. В силу этого возникает опасность растворить музыкальное искусство в его связях.

Прежде всего, следует отметить, что специфика музыкального искусства исторична. Вопрос о ней по разному должен решаться в отношении музыки различных исторических эпох (античность, Средние века, Новое время), в отношении музыки, связанной с магией, обрядом, словом, театральным действием или, с другой стороны, чистой инструментальной музыки, демонстрирующей особые, только ей присущие способы музыкальной выразительности и мышления, характеризующейся особыми формами отражения действительности. Данные типы музыки имеют, конечно, многие общие черты, но и различия между ними (причем различия принципиального характера) выражены не менее ярко.

Исторический путь развития искусства характеризуется движением от раннего синкретизма к возникновению таких его форм, которые опираются на четкую дифференциацию художественных средств, в частности их ориентировку на определенный вид чувственности. Обособление поэзии, изобразительного искусства, а также искусства звука привело к обогащению художественного опыта, к развитию принципиально различных форм художественного мышления, послуживших на новом витке исторического развития исходной точкой для его новых этапов, характеризующихся, в первую очередь, интегративными тенденциями. Впрочем, далеко не всегда можно однозначно определить, что является результатом художественного синтеза, а что сохраняет свою первоначальную синкретическую форму. Так, например, вокальную музыку в равной степени можно признать синтезом самостоятельно развившихся искусств - музыки и поэзии, но также формой искусства, сохраняющей исконную синкретическую форму. С другой стороны, многообразные формы жанровой дифференциации, протекающие в рамках определенного вида искусства, приводят к появлению таких разновидностей искусства, которые, обращаясь к определенному чувственному анализатору, например, к зрению, по существу перестают быть единым видом искусства, поскольку их образное и смысловое содержание принципиально отличаются. Такое положение мы наблюдаем, в частности, в живописи, где наряду с фигуративной живописью (то есть с живописью в собственном смысле этого слова) существует искусство, которое, строго говоря, не может быть названо живописью: мы имеем в виду нефигуративную, абстрактную живопись.

Динамика видов искусства, процессы их дифференциации и интеграции являются, с одной стороны, отражением эволюции и усложнения человеческой психики, отражением развития, совершающегося в сфере мышления и чувственного опыта общественного человека, а с другой стороны - способом их развития, той материальной формой, в которой эта эволюция совершается. С этой точки зрения следует оценивать также процессы, происходящие в области музыки. Ее движение от магии и обряда, где она была частью внехудожественного (или сверххудожественного) целого, через синкретические формы искусства, где она приобрела значение одного из компонентов нерасчленимого художественного комплекса (античный театр, вокальная и танцевальная музыка), к функционированию в качестве самостоятельного вида искусства представляет собой цепь шагов, которые привели к выявлению специфики музыкального искусства. Развивая и утверждая присущее ей своеобразие, музыка, во-первых, постепенно превратилась в искусство, непосредственно обращенное к человеческому слуху (она стала искусством звука), а во-вторых, она стала первой формой беспредметного искусства, выполняющего чисто художественную функцию. В такой роли выступает, прежде всего, инструментальная непрограммная музыка, не имеющая непосредственных связей со словом, танцем, театральным действием и потому в наибольшей степени способная раскрыть специфику музыкального искусства. Что же касается форм музыки,

опирающихся на те или иные немзыкальные факторы, то они являются по существу синтетическими видами искусства и требуют специального рассмотрения.

Специфика музыкального искусства проявляется на многих уровнях. Как мы вскоре увидим, специфичны прежде всего функции музыкального искусства. Мы можем также говорить о специфичности материала, которым пользуется музыка, о специфике ее языка и художественного содержания, о специфических особенностях музыкального мышления и музыкальной художественной деятельности. Все эти аспекты многообразно переплетаются, взаимоопределяют друг друга, но их рассмотрение позволяет увидеть различные грани музыкального искусства, открыть новые стороны его художественного своеобразия.

Как пишет С. Раппопорт, «главная особенность музыки ... состоит, по-видимому, в том, что она несомненно является наиболее "чистой" моделью искусства как особой системы, действующей в личностной плоскости общественной практики и не пригодной ни для чего другого». В отличие от художественной литературы, кино, телевидения и других видов искусства музыка не выполняет практически никаких внехудожественных функций и в наиболее чистой форме характеризует сущность искусства. Сугубо специализирован язык музыки, раскрывающий особого рода художественные эмоции (1).

Музыка специфична, прежде всего, своим материалом. Звуковой материал и звуковая форма музыки - это чувственная данность, посредством которой в сознании человека создаются художественные образы.

Со звуковым характером музыкального искусства органически связана его временная природа. Временной параметр является сущностным моментом музыки, он характеризует не только процесс музыкального восприятия и мышления, но присущ материальной основе музыки.

Таким образом, музыку можно определить как слышимый и движущийся мир. Даже в том случае, если музыка раскрывает устойчивый, относительно стабильный образ, она характеризуется внутренней изменчивостью, развертывающейся во времени игрой форм. Зримое, устойчивое отражается в музыке лишь косвенно.

Чтобы лучше понять специфику языка и художественного содержания музыки целесообразно сравнить ее с другими видами искусства. Это сравнение мы проведем, прежде всего, с точки зрения отношения различных видов искусства к реальному предметному миру.

Архитектура и декоративно-прикладное искусство характеризуются тем, что они удовлетворяют и материальные, и духовные запросы людей, их предметное содержание вытекает из той функции, которую произведения данного рода выполняют в жизни людей. Эстетический момент является в этих видах искусства дополнением к той практической цели, которой служит произведение.

Другую форму проявления эстетического сознания находим мы в тех видах искусства, где имеет место воспроизведение реальных жизненных отношений и предметного мира. Это, прежде всего, так называемые изобразительные искусства, художественная литература, театр и кино. Все они (за исключением кино) прошли большой и сложный путь исторического развития. В пору своего формирования они были связаны с другими формами идеологии, в частности, с ритуалом, составляли с ним органическое неделимое целое. Эстетический момент и здесь являлся дополнением к основной функции и лишь постепенно приобретал самостоятельность, что знаменовало появление произведения искусства в собственном смысле этого слова.

Произведение искусства, воспроизводящее явления предметного мира, не имеет непосредственной практической цели и назначения. Оно лишь указывает на нее. Так, например, цель литературного или живописного произведения, раскрывающего ту или иную нравственную коллизию, состоит не в том, чтобы решить эту коллизию в рамках самого произведения, но определенным образом воздействовать на человека, на его идейные взгляды и эстетические отношения, то есть целенаправленно формировать общественную сущность человека. Тем же целям служит изображение прекрасного человека в скульптуре. Воспринимая скульптурное произведение, мы не рассчитываем на то, что как-то используем положительные качества изображенного человека (его силу, ловкость и пр.). Мы наслаждаемся его физической и духовной красотой.

Художественное содержание произведений, воспроизводящих реальный мир, зависит от того, что изображено в произведении и в каком отношении к изображенному находится зритель или читатель. При этом учитывается, конечно, организация содержания, выявляющая видение предметного мира художником, его понимание реального положения вещей. Иначе говоря, отношение зрителя, читателя к содержанию художественного произведения, оценка его зависят от общеэстетических, моральных, идейных установок: действительные, жизненные отношения определяют отношение к произведению искусства.

Третья сфера, в которой проявляются эстетические отношения человека к действительности, - это мир "абстрактной предметности", специфический художественный мир, не воспроизводящий реальных предметов и жизненных отношений, не изображающий их, но особым образом отражающий. Речь идет о так называемых "выразительных" искусствах, прежде всего о музыке, но также о балете, некоторых видах живописи, скульптуры и пр.

"Абстрактные" искусства находятся в сложной связи с теми видами искусства, которые возникают на базе эстетизации практически полезных предметов, а также с искусствами, воспроизводящими предметную действительность. Эстетическое чувство человека, зародившееся и развившееся в непосредственной практической деятельности (и в тех видах искусства, которые из нее непосредственно вырастают) (2), а также в процессе художественного опыта по созданию и восприятию произведений искусства, воспроизводящих предметную реальность, достигает на определенном этапе своего развития такого уровня, который позволяет создавать и воспринимать специфическую предметную реальность, не имеющую прямого практического назначения, не воспроизводящую никаких практически полезных предметов, не описывающую реальных жизненных отношений, - и тем не менее представляющую для человека художественную и эстетическую ценность, вызывающую его интерес и живую реакцию. Это становится возможным потому, что в художественном опыте человечества происходит постоянный процесс эстетического обобщения, восхождение от восприятия и оценки предметов, имеющих непосредственное жизненное значение, к восприятию и оценке обобщенных художественных форм, не только теряющих непосредственное жизненное назначение, но и не воспроизводящих мира реальных предметов и отношений.

Подобно тому, как "практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом" (3), в человеческой практике, в художественном опыте человека совершается процесс эстетического обобщения, результатом которого является обобщенная оценка определенных форм и качеств предмета вне его прямого жизненного назначения, вне его предметной определенности. Это дает возможность для концентрированного выражения человеческой сущности в продуктах человеческой деятельности, в частности в произведениях искусства.

Процесс эстетического обобщения совершается в двух плоскостях, являющихся зеркальным отражением друг друга. Во-первых, происходит формирование эстетического чувства, способного особым образом реагировать на обобщенные, а затем и "абстрактные" художественные формы, выработка способности переживать и оценивать их. Во-вторых, формируется специфическая художественная действительность, фиксирующая в себе человеческие сущностные силы, отражающая понимание общественным человеком объективной реальности, его отношение к ней, оценку ее.

Определение специфики музыкального содержания во многом зависит от того, как понимается соотношение в нем отражаемого в музыке внешнего предметного мира и выражения отношения к нему. В какой степени (и каким способом) музыка отражает внешнюю предметность? В какой форме и какими средствами она выражает субъективное отношение к этому предметному миру? Односторонность здесь недопустима. При этом, с одной стороны, нужно выделить определяющие свойства музыкальной образности, а с другой стороны, не игнорировать те свойства, которые - даже если они являются дополняющими и относительно менее выраженными - все же играют заметную роль в структуре музыкального содержания.

Музыка является одним из видов искусства, которые оперируют специфической художественно-эстетической предметностью, что и определяет своеобразие ее формы и содержания. Образное содержание музыки в значительной степени "очищено" от природной предметности, от непосредственного выражения идей, от обрисовки явлений общественной жизни. Оно сводится, прежде всего, к оценке явлений действительности, к выражению внутреннего мира человека. При этом оценка эта дается преимущественно в форме художественных эмоций (4). В той же плоскости осуществляется воздействие музыки на слушателя: она заражает его определенными эмоциональными состояниями, культивирует его эмоциональный мир, делая его богаче и тоньше. Такую позицию разделяют исследователи, стоящие на весьма различных эстетических и философских позициях. Об этом писал в свое время американский философ-прагматист Дж. Дьюи (1859-1952), утверждавший, что "музыка - это самое эмоциональное, самое сильное по своему воздействию из всех искусств. Потому что, в противоположность, например, изобразительным искусствам, она воспринимается нами интуитивно, непосредственно, апеллируя к нашим чувствам, минуя наш аппарат интеллектуального осмысливания" (5). Такую же позицию занимает и цитированный ранее С. Раппопорт, разделяющий марксистские взгляды.

Но содержание музыки не сводится к эмоциональным переживаниям. Музыка способна раскрыть и некоторое предметное содержание, выразить те или иные идеи, обрисовать конкретные образы. Она напоминает нам о звуках реального мира или о других музыкальных явлениях, направляющих наше воображение на различные сферы действительности (об этом мы будем подробнее говорить в разделе, посвященном музыкально-эстетической проблематике). Пока же мы лишь отметим, что особый пласт музыкального содержания требует и особых средств его выражения. Это приводит к тому, что музыка оперирует двумя предметными пластами. Один из них формируется на ассоциативно-семантической основе и отсылает слушателя к внешнему по отношению к музыке предметному содержанию. Другой предметный пласт музыкального искусства - звуковой пласт, специфическая звуковая предметность, получающая эстетическую оценку и являющаяся основным средством раскрытия эмоций в музыке. В первом из этих пластов преобладают семиотические отношения, во втором - эстетические. Это позволяет нам говорить, что "музыкальный язык" включает в себя два плана содержания и два плана выражения. Но они не в равной мере обнаруживаются в музыке различных жанров и стилей, в произведениях, относящихся к тем или иным историческим эпохам. Например, если в романтической музыке (при всем разнообразии и широте ее содержания)

преобладал момент эмоциональной выразительности, то в музыке импрессионизма в относительно большей степени проявилась тенденция к внешней изобразительности и характеристичности ("Прелюдии" К. Дебюсси). Известное равновесие выразительного и характеристического моментов свойственно музыке реалистической ориентации, стремящейся к социальной конкретности образов. Различие творческих и эстетических позиций приводит к тому, что при анализе музыкального языка теоретики подчеркивают его разные стороны. Так, Э. Курт, которого можно считать "идеологом" романтического искусства, пишет, прежде всего, об энергетической природе музыкального искусства, а Б. Асафьев создает теорию интонации, опирающуюся на музыку реалистического направления.

Специфическая природа музыки особым образом обнаруживается в синтетических видах искусства, где музыка обычно проявляет свои наиболее сильные стороны, связанные с эмоциональной выразительностью. При этом на долю других компонентов произведения приходится большей частью обрисовка предметного содержания, а также раскрытие его идеи. В других случаях используется характеристический потенциал музыки, подчеркивающий соответствующие стороны образа. Часто музыка как бы раскрывает художественный подтекст, предполагаемый, но прямо не выражаемый словом или сценическим действием.

Понимание места музыки в синтетических видах искусства позволяет вести разговор об историчности специфики музыкального искусства. В рамках культуры, где функционировал нерасчлененный художественный комплекс, музыка выполняла роль организатора художественного или ритуального текста, его ориентации на восприятие зрителя-слушателя, роль выразителя эмоционального отношения к идейно-художественному содержанию.

Совместная деятельность различных художественных компонентов в синтетических видах искусства, многообразные связи музыки и поэтического текста, музыки и театрального действия способствуют развитию музыкального языка, служат проводником воздействия жизненных закономерностей на музыкальную логику (7).

Сказанное позволяет считать, что музыка занимает особое, своего рода вершинное место в системе искусств. Она обобщает эстетические отношения, вычленяет их из предметного мира, концентрированно выражает мироощущение определенных социальных групп и определенного исторического времени (8). Но за это музыка обычно "платит" хронологическим отставанием в стилевом развитии по отношению к другим видам искусства. Зрелые формы музыкального барокко приходятся на такое время, когда в живописи и архитектуре барочные принципы начинают уже изживать себя. Высшие формы музыкального классицизма появляются на закате классицистского XVIII века. Позже по отношению к другим видам искусства формируются такие музыкальные стили как романтизм и импрессионизм (9).

Другим следствием "очищенности" музыки от непосредственных связей с предметной реальностью является ее постоянная привязанность к другим видам искусства, стремление к участию в так называемых синтетических жанрах. Поэтическое слово и театральное действие служат теми "мостками", которые укрепляют соотношенность музыки с реальной действительностью, позволяют ей вмешиваться в жизнь, выражать религиозные, нравственные и политические идеи. Художественный образ приобретает дополнительную многомерность, углубляется воздействие музыкального произведения на слушателя. Что касается самих "синтетических жанров" с участием музыки, то они по сути и не являются таковыми. Скорее они сохраняют свою исходную синкретичность: ведь вокальные и театральные жанры с участием музыки существовали задолго до появления чистого

инструментализма, художественное мышление в рамках которого до сих пор остается привилегией музыкантов-профессионалов и относительно узкого круга интеллектуалов.

* * *

То обстоятельство, что мы рассмотрели вопрос об специфике содержания и формы в музыке, позволяет нам сделать определенные заключения и по поводу особенностей музыкального мышления (10).

В истории музыкальной эстетики последовательно сменяли друг друга три понятия, характеризующие отношение музыкального искусства и действительности: подражание, выражение, мышление. Первая формула была характерна для музыкальной мысли античности, позже она играла большую роль в музыкальной эстетике эпохи Просвещения. Понимание музыки как искусства прежде всего выражающего человеческую субъективность типично для романтической музыкальной эстетики. Самые различные направления мысли о музыке в XX веке согласны, в основном, в том, что наше искусство есть специфическая форма мышления.

Правда, понимание природы этого мышления, его предмета часто оказываются весьма различными. Реалистическая музыкальная эстетика исходит из того, что музыка (как и другие виды искусства) есть специфическая форма отражения и осмысления действительности. Более того, само осмысление действительности происходит в музыке по законам отражаемой ею реальности, в опоре на общие принципы мышления, которые также являются отражением логики реального мира (11).

Следует сразу подчеркнуть, что музыкальное мышление не есть мышление понятийное. Оно представляет собой особую форму образного мышления, опирающуюся на звуковые структуры и моделирующую реальные жизненные отношения. В систему музыкального мышления включаются также ассоциативные представления, оно обогащается коннотативными смыслами (12), в отдельных случаях в музыке используются символические приемы. Но основу музыкальной выразительности и музыкального мышления все же составляет переживание пространственно-временных отношений, данных нашему музыкально-эстетическому чувству. Это обуславливает не только эмоциональную окрашенность музыкального образа, но и воздействие эмоций на процесс музыкального мышления. Развитие музыкального образа подчиняется прежде всего логике переживания, что делает музыку искусством преимущественно лирическим. Музыке подвластна и логика повествования (эпос), и логика драматического действия. Но все эти формы носят предельно обобщенный характер в силу преодоления предметной конкретности образов.

Прежде, чем говорить о специфике музыкальной деятельности, напомним читателям, что целостная человеческая деятельность включает в себя преобразовательный, познавательный, оценочный и коммуникативный компоненты (13).

Если говорить о музыке как средстве преобразования действительности, то это преобразование непосредственно направлено на изменение звуковой среды, в которой живет человек. Но оно имеет не материальный, а духовный смысл. Музыка преобразует духовную среду, в которой живет человек, воспитывает его, формирует его мироощущение и мировоззрение.

Основной предмет музыкального познания - человек, его духовная, прежде всего эмоциональная жизнь. А через это музыка обогащает нас и знаниями о мире. Никак не следует приуменьшать познавательные возможности музыкального искусства. Именно музыке дано поведать нам о самых интимных человеческих переживаниях, о внутренней

поэзии человеческой жизни. Через музыку мы можем приобщиться к духовному миру наших современников, проникнуть в духовную жизнь предков. Познание средствами музыки не является, конечно, автономным. Накладываясь на данные других искусств, на сведения, полученные из научных источников, музыкальная познавательная деятельность способствует созданию целостного образа человеческой жизни. Тем самым достигается и основная цель познания - воздействие на человеческое поведение, на общественную практику (14).

Другой аспект познавательной деятельности - познание самой музыки. Высказанные ранее соображения, касающиеся содержания музыкального искусства и особенностей музыкального мышления, в достаточной мере обрисовывают специфику познания музыки. Оно совершается на разных "этажах" человеческой психики, затрагивая как чувственную, так и интеллектуально-логическую сферы. Это познание (как и всякая художественная деятельность) совершается в личностной форме, но, будучи включенным в систему культуры, имеет общественный характер.

Аналогично познавательной деятельности оценочная деятельность в области музыки также носит двойственный характер: во-первых (как мы писали ранее), музыкальное искусство по самой своей природе оценочно, его основное назначение - оценка действительности, выражение субъективного отношения к ней. Во-вторых, оценочный характер имеет система музыкальной выразительности: значение тех или иных звуковых образований зависит, прежде всего, от их эстетической оценки слушателем. Оба аспекта музыкальной оценочной деятельности осуществляются в музыке в форме художественных эмоций, возникающих на основе чувственного звукового восприятия. Это и есть специфический аспект музыкальной оценочной деятельности.

И, наконец, об особенностях музыкальной коммуникации, о механизмах движения информации от композитора к слушателю.

Здесь прежде всего может быть выделен внешний и вполне очевидный момент - исполнительский характер музыкального искусства, сущностная роль артиста-интерпретатора в системе музыкального искусства, его творческая функция в процессе художественного общения.

Но нас интересует другая сторона проблемы. В последнее время музыкальная коммуникация стала предметом пристального внимания исследователей. А. Якупов, посвятивший ей ряд трудов, в частности отмечает коммуникативную сущность художественного процесса, рассматривает вопросы кодирования и декодирования, восстановления музыкальных смыслов (15). На наш взгляд, более важным является понимание художественной сущности коммуникативного процесса, постижение природы музыкального смысла, то есть содержания музыкальной коммуникации. Между тем именно в этом отношении возникают определенные трудности, вызванные недостаточной изученностью природы музыкального языка. Справедливо полагая, что "музыкальные знаки выполняют коммуникативную функцию благодаря своей значимой стороне", А. Якупов указывает "на опасность механического перенесения опыта семиотики вербального языка на язык музыкальный" (с. 65-66). В результате обсуждения этой проблемы и анализа положений многих исследователей (как отечественных, так и зарубежных) автор приходит к выводу о смысловой значимости самой материально-конструктивной стороны музыкального искусства (с. 67), о роли художественных и внехудожественных ассоциаций (с. 69), на базе которых формируется духовно значимое содержание музыки, ее образы идеи, художественные концепции (с. 77). Со всем этим можно только согласиться. Некоторых уточнений требует лишь одно положение А. Якупова. На стр. 70-71 он пишет о "сложнейшей, иерархически выстроенной внутренней упорядоченности звукового материала, способствующей передаче глубочайшего

художественного содержания", о том, что материальные средства музыки "как продукт человеческой деятельности, безусловно, информативны и поэтому могут рассматриваться как предмет общения, коммуникации". Но тут же исследователь ставит под сомнение высказанные положения, считая, что "приписать упорядоченности материально-конструктивных единиц музыки некое содержание, вероятно, можно не в строго научном понятии, а скорее метафорически". Здесь сказывается ограниченность традиционного семиотического подхода к музыкальному искусству, при котором "за кадром" остается его эстетическая природа. Значимость логики, красоты, формального совершенства и вызываемых ими художественных эмоций как бы не принимается в расчет. А ведь именно в этом заключена существенная сторона музыкальной формы и музыкального содержания, имеющего, прежде всего, эмоциональный характер. Из этого вытекает, что в содержании музыкальной коммуникации центральное место занимают эмоциональная эмпатия, заражение теми или иными эмоциональными состояниями, раскрытие автором и сообщение слушателям определенного мироощущения, в чем и проявляется наиболее специфический момент музыкального искусства, его центральная художественная функция - обобщенная оценка природного и социального мира, в котором мы живем.

Таким образом, все стороны музыкальной деятельности опираются на содержательно-смысловую специфику музыкального искусства, состоящую в эмоционально-эстетической оценке явлений действительности, - идет ли речь о внешнем по отношению к музыке содержании, получающем отражение в художественном произведении, или о музыке как предмете чувственного восприятия человека, предмете его непосредственного переживания и оценки.

Если же делать общий вывод о специфике музыкального искусства, то она проявляется, согласно изложенному выше, как в языковой, так и в содержательной сферах, в особом отношении музыки к предметному миру, в том, что она оперирует особой материальной предметностью, возникающей на основе эстетического обобщения явлений действительности. Это обуславливает специфический характер музыкального мышления и всех сторон музыкальной деятельности, ее преобразовательного, познавательного, оценочного и коммуникативного моментов. Вместе с тем музыка всегда остается порождением общественной жизни человека. Музыкальная культура развивается в диалектическом взаимодействии специфического и неспецифического, жизненного, общехудожественного и собственно музыкального начал. Специфика музыки состоит не в отрыве от жизни, а в особых формах связи музыкального искусства с "правдой жизни", в особых формах влияния этой правды на "музыкально-прекрасное".

Примечания:

(1) С. Раппопорт. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное / Моск. гос. консерватория. - М.: Музыка, 1980. с. 98-100.

(2) Так украшение непосредственно необходимых в быту предметов на каком-то этапе приводит к формированию орнамента и его относительному выделению из практической сферы.

(3) Ленин В. Собрание сочинений, том 29, с. 172.

(4) С. Раппопорт, с. 99

(5) Цит. по: Н. Глик. От редакции // Диалог-США, 1977, № 2, с. 2.

(6) Раппопорт, судя по всему, имеет в виду "чистую музыку", то есть ее "абстрактные" инструментальные формы.

(7) Эту проблему подробно обсуждает В. Конен в своей книге "Театр и симфония". - М.: Музыка, 1975.

(8) С. Раппопорт пишет, что музыка «несомненно является наиболее "чистой" моделью искусства как особой системы, действующей в личностной плоскости общественной практики и не пригодной ни для чего другого» (Эстетические очерки. Избранное / Моск. гос. Консерватория. - М.: Музыка, 1980. - С. 100).

(9) Достигая высокого уровня в освоении относительно раннего исторического стиля, музыка вместе с тем испытывает воздействие новых стилистических веяний. В результате она приобретает стилистическую многомерность - на вершине развития одного исторического стиля она включает в себя черты новых нарождающихся стилей. Творчество Баха представляло собой стиль барокко с существенными инкрустациями классицистских черт. Поздний бетховенский классицизм был затронут романтическими веяниями. А музыкальный романтизм оказался в значительной степени реалистическим. Экспрессионизм Шенберга модулировал в неоклассицизм.

(10) Более подробное рассмотрение этого вопроса мы проведем в разделе по музыкальной эстетике. Здесь же ограничимся только общими соображениями.

(11) Существуют, правда, и иные подходы. Согласно одному из них, музыкальная логика является отражением космического порядка, высших божественных установлений. Но в данном случае мы имеем дело не с научными постулатами и выводами, а с религиозной верой. Даже если мы признаем сверхъестественное происхождение космического порядка, верным останется то, что его проявления даны человеку в его чувственном земном опыте.

(12) Наряду с денотативными знаками, имеющими более или менее твердое предметное значение, в семиологии рассматриваются коннотативные знаки, в большинстве своем относящиеся к знакам-индексам (индекс лишен коммуникативной интенции, обязательной для сигнала). Коннотативные смыслы - это множество текучих, изменчивых значений, которыми пропитывается каждое слово (и другие элементы вербального языка) в контексте своих употреблений. Коннотативные смыслы скрытны, латентны. Они никогда прямо не навязываются, а лишь подразумеваются и потому могут либо актуализироваться, либо не актуализироваться в сознании воспринимающего. Другая сущностная характеристика коннотативных знаков - их диффузность: они отсылают к нескольким коннотативным означаемым (Р. Барт. Основы семиологии // "Структурализм": "за" и "против". - М.: Прогресс, 1975, с. 157-159 и др.; Косиков Г. Ролан Барт - семиолог, литературовед // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс. универс.: Рея, 1994, с. 14-19).

В музыкальном языке коннотативные значения играют весьма важную роль. Это обусловлено тем, что музыкальные структуры не имеют сколько-нибудь определенных денотатов. Поэтому вторичные смысловые признаки (если не считать эмоционально-эстетической оценки самого звучания) оказываются в музыке единственным содержательным пластом, указывающим на внешнюю предметную реальность. К этому пласту выразительности относятся жанр, стиль, национальная определенность музыкального языка, в значительной степени и звукоподражательные приемы, а также воспроизведение в музыке пластического движения и жеста. Не исключено, что так называемые музыкальные синестезии могут быть отнесены к области коннотативных значений - всем им свойственна скрытность, диффузность, необязательность актуализации.

Отсутствие актуализации коннотативного значения не означает, что оно полностью "стирается" в воспринимающем субъекте. Сохраняясь в подсознании, оно может влиять на

восприятие материальной основы знака, его внешней формы, служить одной из основ эстетического обобщения (см. стр. [46-47](#) данной работы).

(13) См.: М. Каган. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). - М.: Политиздат, 1974. - Гл. II.

(14) На роль музыки в познании истории обращает внимание Т. Чередниченко в статье "Русская музыка и геополитика" ("Новый мир", 1995, № 6). Ссылаясь на работу [Droysen J. G. Historik (1851) 3. Aufl. Muenchen 1958], она пишет, что музыка дает возможность понять историю в ее глубинном смысле. При интерпретации музыки как исторического свидетельства "возможность заблуждения мала" [Droysen, S. 96]. В настоящее время, - пишет Чередниченко, - "симфонию и оперу разучились слышать, тем более - извлекать из них культурно-исторический смысл" (с. 189). Заметим, что полноценным историческим документом музыка становится в том случае, если в орбиту исследования включается музыка разных жанров, музыка, представляющая различные социальные группы и слои населения.

(15) Якупов А. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. - М., 1994, с. 11, 54-56. (Далее в тексте указываются страницы данной публикации.)

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 8. Общечеловеческое и конкретно-социальное в музыкальном искусстве. Музыка и политика

Важную роль в характеристике музыкального искусства играет соотношение в нем общечеловеческого и конкретно-социального начал.

Культура по своей природе, по своей глубинной направленности общечеловечна. Она призвана выразить общечеловеческое содержание, воплотить и утвердить общечеловеческие, независимые от сословных и классовых различий духовные ценности, сделать их всеобщим достоянием. Культурная жизнь человечества - это "светлый путь синтеза, собирания добра". Так понимал ее русский философ Вл. Соловьев (1). Но общечеловечность культуры не однозначна и отнюдь не прямолинейна. Реализация общечеловеческого начала в процессе духовного развития человечества оказывается очень сложной и противоречивой, а порою и мучительной. Накопление духовных ценностей, утверждение истины, добра и красоты, то есть всего того, что имеет подлинно гуманистическую природу, протекает в борьбе и сомнениях. Но в том-то и состоит основная функция культуры, чтобы поставить под сомнение все ложное, злое и безобразное. И в этом процессе немалую роль играет музыка.

Соответственно трем основным формам культурной дифференциации, понятие "общечеловеческое" можно противопоставить исторически ограниченному, национальному и конкретно социальному (то есть классовому или сословному). В этих же противопоставлениях следует рассматривать проявления общечеловеческого начала и в музыкальном искусстве.

Очевидна историческая конкретизация музыкального искусства, выражающаяся в постоянном развитии и обновлении его функций, общественной музыкальной среды, способов художественного мышления. Музыка запечатлевает в своих структурах историческую манеру мышления человека, раскрывает типичные для определенного

времени образы и эмоциональные состояния. Т. Адорно видел сущность художественного творчества в «бессознательной шифровке социальных импульсов, отражающих исторический момент и сказывающихся прежде всего в форме, которую художник мыслит и которая (как своего рода орудие истории) заставляет его себя мыслить. Эта форма "ведет" художника, принуждая его создавать те или иные произведения как "шифры социального"» (2). В каждую историческую эпоху наряду с произведениями, утрачивающими через какое-то время свою художественную актуальность и в лучшем случае становящимися лишь "документами эпохи" (К. Дальхаус), создаются произведения, имеющие непреходящую историческую ценность и навеки остающиеся в общечеловеческой сокровищнице искусства. Свидетельством тому является современная музыкальная жизнь, включающая в свою орбиту музыку многих предшествующих столетий.

Не менее определена национальная конкретность музыкальной культуры. Различия музыки разных регионов Земли, творчества отдельных народов - эмпирически наблюдаемая данность. Даже в рамках так называемого "европейского профессионализма" не могут игнорироваться особенности французской, итальянской, австрийской, немецкой музыкальной культуры, не говоря уж о своеобразии норвежской, польской, русской музыки. Еще более очевидны глубокие отличия музыкальных культур других частей света - стран Востока и Юга планеты. Иные функции музыки, иное социальное и психологическое содержание, принципиально иной звуковой строй и принципы организации. Но история развития музыкальной культуры, практика современного культурного общения показывают, что между музыкальным искусством различных континентов нет непроходимых границ. Люди находят пути навстречу друг другу, учатся ценить и понимать культуру братьев по разуму. Вл. Соловьев, на которого мы уже ссылались, в конце прошлого века полагал, "что заповедь Христа о любви к ближнему должна распространяться на отношения между народами, ибо каждый народ "оказывается на деле лишь особою формой всемирного содержания, живущего в нем, наполняющегося им и воплощающего его не для себя только, а для всех" (3). Тем более очевидной становится значимость этой мысли теперь, когда народы земли не только потенциально, но и реально могут участвовать в процессе интенсивного культурного взаимодействия. Открытость по отношению к культурам других народов - это условие обогащения и развития любой национальной культуры, условие культурного развития каждого отдельного человека. И в области музыки это не менее важно, чем в других областях художественного творчества.

Выражение общечеловеческого содержания в музыке, так же как в искусстве вообще, имеет также социальную окрашенность. Мы различаем крестьянский фольклор и городскую песенную культуру, мы знаем, что аристократическое искусство отличалось от искусства мещанского круга. Данное различие в известной мере связано со сменой стилей и эпох в искусстве. Если классицистское искусство 18-го века - это искусство аристократическое по своим основным социальным истокам, то ранняя романтическая музыка - искусство прежде всего мещанское. Возникновение и развитие этого искусства проходило в другой социальной среде, окрашивавшей его в близкие ей тона. Конечно, в данный момент мы выделяем лишь центральные моменты: социальная база любого художественного явления сложна и противоречива. Искусство определенного общественного слоя в процессе исторического развития принимается представителями иных общественных слоев, наследуется ими. Это и свидетельствует о наличии общечеловеческого начала в искусстве. Тем не менее мы можем с полным основанием говорить, что определенный социальный слой несет с собой свое искусство и свое понимание общечеловеческого начала.

Более того, порою различные области культуры могут быть враждебно настроены одна против другой. Разве мы не ощущаем враждебности между классической музыкой или, условно говоря, музыкой серьезной ориентации и так называемой поп- и рок-культурой? С общесоциологических позиций мы можем рассматривать и принимать и то, и другое. Но наш художественный вкус, наши эстетические устремления склоняют нас в ту или иную сторону. Далеко не просто совместить в человеческом сознании различные художественные миры. Для многих рок-музыкантов и особенно для не особенно развитых любителей рок-музыки не существует классического искусства. Напротив, для большинства людей, освоивших серьезные музыкальные жанры, чуждыми оказываются многие явления массовой музыкальной культуры. Подобные столкновения имеют место и в других областях искусства. Культура сложна, ее носители - люди различных социальных слоев, различных культурных ориентаций.

Однако сказанное не мешает нам признать, что искусство, возникшее в условиях классово разнородного общества приобретает общечеловеческое значение, несет в себе такие ценности, которые преодолевают узкую социальную органиченность его создателей. Г. Куницын справедливо отмечает, что "состав современной нам мировой художественной культуры почти целиком создан в обществах, разделенных на классы". При этом «общечеловеческий момент содержится вовсе не только в "языке", в форме искусства, но и в содержании». Общечеловеческое содержание, выражаемое в произведениях искусства, согласно Г. Куницыну, - это то, что способствует прогрессу общества и личности, "то, что связано с движением общества к свободе во всех ее гуманистических проявлениях, ... это истина, добро и красота в их социально-конкретном выражении..." (4) Произведения, составляющие золотой фонд музыкальной культуры, создавались для удовлетворения потребностей религиозного культа или украшения аристократического быта, раскрывали духовный мир представителей буржуазного общества, но их глубинное содержание составляют общечеловеческие ценности: они раскрывают светлое преклонение человека перед природой, лучшие стороны общественной морали, богатство человеческих переживаний, непреходящие представления о гармоничности и красоте.

* * *

Общечеловеческое содержание музыкального искусства не есть некое изначально данное качество, оно утверждается в результате исторического развития искусства, накопления и отбора художественных ценностей.

Чтобы стать общечеловеческим, искусство прежде всего должно быть человеческим. Общечеловеческое возникает в результате сложной переплавки всего подлинно человеческого в искусстве, всего того, что раскрывает истинную природу человека. Человек, конечно, всегда исторически и социально конкретен. Не существует "общечеловеков", не существует, людей, которые являлись бы реальным воплощением идеи общечеловечности. Но общечеловечность существует как тенденция развития человеческого рода, как идеал, направляющий и регулирующий это развитие. Общечеловеческое начало является результатом развития человеческой мысли, человеческой культуры, результатом всего исторического опыта. Оно включает в себя, следовательно, прошлое и настоящее. Но в структуру общечеловеческого, в структуру его оснований входит и будущее, поскольку человеческая жизнь и деятельность не ограничиваются констатацией свершившегося, но ориентированы на будущее и должное. Только развернув наш опыт в будущее, в необъятные глубины грядущего мы можем получить общечеловеческое содержание как подлинное средоточие человеческого блага - истины, добра и красоты.

Сказанное также означает, что общечеловеческое содержание всегда находится в процессе становления. Оно объективно существует, управляет нашей жизнью, но никогда не

достигает своей завершенности. В отношении истины данное положение давно осознано. Понимание диалектического соотношения абсолютной и относительной истины, объективного характера первой и субъективной ограниченности второй является одним из выражений противопоставления общечеловеческого и конкретно-исторического. Абсолютная истина есть тенденция, идеал, полнота выражения общечеловеческого начала, которое стремится преодолеть ограниченность конкретно-исторического знания, преодолеть относительность понимания реальных процессов, происходящих в природе и обществе, и выйти на такой уровень познания, которое характеризовалось бы полной адекватностью знания реальности. Именно такая позиция позволяет нам полагать, что всегда ограниченное относительное знание есть частица полного, абсолютного знания, к которому стремится человечество и в достижение которого делает свой вклад каждый исследователь.

Аналогичные процессы происходят в отношении добра и красоты. Человеческая мораль есть выражение опыта совместной жизни многих поколений людей, различных народов. Она есть результат многовекового исторического опыта. Но она есть также выражение тенденций исторического развития, она обобщает наши представления о должном, о том, как должны жить люди. Мораль устремлена в будущее. В этой сфере также наблюдается соотношение относительного и абсолютного, того, что достигнуто и соответствует сегодняшнему положению вещей, и того, что предстоит достичь. Примером решения проблем морали, опирающегося на общечеловеческие идеалы, на одухотворенное отношение к миру прошлого, настоящего и будущего, явилась философия русского мыслителя Владимира Соловьева.

Идея "собирания добра", стремление "разглядеть в мире природы и истории светлые и жизнеутверждающие начала, помогающие восхождению людей к общечеловеческим нравственным идеалам" (5) - одна из его главных идей. Не случайна в данном контексте установка Соловьева (хотя и утопическая) на объединение церквей, на преодоление религиозных различий.

Правда, следует признать, что "светлый путь синтеза и собирания добра", за который ратовал В. Соловьев, нельзя пройти иначе, как в борьбе и насилии. Светлый идеал добра всегда остается горизонтом, к которому мы стремимся. Философскую веру в добро и красоту нужно сочетать с пониманием противоречивости жизни и неизбежности зла. Высокие порывы следует проверять трезвым взглядом на реальное положение вещей. Ставя под сомнение "все ложное, злое и безобразное", приходится признать, что они не отступают сами по себе, что для их искоренения требуются серьезные усилия. Соловьевскую идею "собирание добра" надо дополнить сложной диалектикой отрицания и мучительного поиска, исследованием широкого поля идей, образов, человеческих идеалов и стремлений.

Особенно плодотворна идея "собирания добра" в области художественного творчества. В этой сфере нет причин для антагонистического отрицания. Все, в чем ярко отразился человек с его радостями и печалью, с его мыслями о жизни, достойно занять свое место в художественной сокровищнице человечества. Мировая художественная классика (в частности музыкальная) и является таким общечеловеческим достоянием. Она является результатом многовекового собирания художественных ценностей, результатом строгого, но справедливого отбора всего наиболее яркого и значительного, всего того, в чем отразилась духовная жизнь людей различных исторических эпох. Мировое художественное наследие в его совокупности выражает подлинное общечеловеческое содержание, все его богатство, потенциально являющееся достоянием каждого нового поколения людей, каждого отдельного человека. Вопрос состоит лишь в том, что это богатство нужно осваивать. А это не происходит само собой. Овладение художественным

наследием человеческой культуры требует коллективных усилий, развития художественного образования, неустанной воспитательной работы. Но главное, усилий каждого человека, выработки личностной установки на собственное духовное развитие и обогащение. Каждый должен понять, что полноценная и содержательная жизнь возможна только в результате личного художественного развития, без которого человек лишает себя высоких духовных радостей.

В ряду художественных ценностей, которые предстоит освоить каждому культурному человеку, на первом плане стоят ценности национальной культуры, той культуры, в рамках которой человек рождается и развивается. Усваивая язык и культуру своей матери, человек усваивает базовые человеческие ценности, то, что лежит в основе жизни любой нации. Он становится личностью, осознает себя представителем своего рода. Он усваивает и те компоненты национальной культуры, которые имеют общечеловеческое значение, тем самым готовя себя к освоению все новых и новых сторон мировой культуры. Усвоение национальной культуры развивает в человеке чувство собственного достоинства, чувство патриотизма. А это дает возможность выработать в себе уважение к художественному творчеству других народов, стремление его понять, усвоить, ассимилировать. Личное, родовое, национальное, интернациональное составляют сложный мир духовной жизни человека, которая становится тем полнее и богаче, чем более широкий круг явлений мировой художественной культуры может освоить (и тем самым "присвоить") человек. На пути этого духовного роста встают многие трудности. Культура не дается сама по себе. Она требует постоянной и неустанной работы над преодолением содержательных и языковых трудностей, над развитием интеллекта и эмоциональности.

Музыку нередко называют универсальным языком человечества. В этой мысли есть, конечно, немалое преувеличение. Но можно признать ее относительную верность. Дело в том, что музыкальный язык опирается на универсальные законы природы и человеческого мышления, в известной степени носит безусловный, не требующий перевода характер. Но и его надо постигать и осваивать, вживаться в музыкальные звучания, в раскрываемые ими образы. Музыкальная культура каждого народа фиксирует различные художественные миры, раскрывает различные мирозерцания, выражает разные темпераменты. Каждой музыкальной культуре присущи особые законы и языковые нормы. Даже внутриевропейские культурные отношения отнюдь не безоблачны. Духовные миры француза, немца или русского имеют специфические черты. Их характеризуют определенная мера и особый характер рациональности, большая или меньшая направленность сознания на чувственный или предметный мир, на постижение абстрактных природных закономерностей, разный характер и разная степень "вживания" в окружающий мир. Если мы прибавим к этому различные условия социальной жизни, приоритетную роль культуры определенных общественных слоев в национальной культуре, то получим достаточно сложную и противоречивую картину европейской музыкальной жизни. В этом кроются причины того, что определенные художественные явления (по своему яркие и интересные) остаются достоянием национальных культур, не получают международного признания и европейского распространения. Другие, напротив, свободно ассимилируются различными музыкальными культурами. Так, в России по-настоящему не был освоен музыкальный авангард второй половины XX века - в сколь угодно широкую музыкальную жизнь, за рамки специальных фестивалей и музыковедческих исследований он не вышел. А поп- и рок-культура западного образца, хотя и переосмысленная в российских условиях, составляет теперь существенную сторону нашей музыкальной жизни. Европа также далеко не всегда осваивает плоды русской музыкальной культуры, не все в ней адекватно понимает. Легче осваивается то, что относительно ближе строю европейской музыки или, напротив, производит впечатление экзотики. А глубинное русское мироощущение, специфика российского музыкального

интонирования не всегда и не во всем даются европейским музыкантам. Что же в таком случае говорить про освоение музыкальной культуры иных континентов! В нашей стране она во многом остается чуждой сколько-нибудь широкой слушательской аудитории. Здесь есть и объективные причины - сложность воспроизведения, особые, непривычные языковые формы, весьма несхожие с российским темпераментом. Но главное, пожалуй, в отсутствии любознательности, в духовной лени, неспособной преодолеть эмоциональные различия музыкальных культур, снобистское безразличие к непонятому. Ведь в наш музыкальный мир по-настоящему не вошли даже элементы музыкальных культур бывших республик Советского Союза, особенно среднеазиатских. И теперешняя музыкальная политика средств массовой коммуникации (если о таковой можно говорить) никак не ориентирована на расширение культурного горизонта слушателей (не является исключением в ряду прочих и радиостанция "Орфей"). Между тем в мировой музыкальной культуре есть много такого, что способно обогатить наше художественное мышление, наше представление о мире, углубить нашу духовную жизнь. Подлинная культура требует нацеленности на постижение всего богатства человеческой мысли, человеческого художественного творчества. Пусть осуществить это никому и никогда не удастся - важен вектор движения. Таковы должны быть и личные установки каждого культурного человека, и общественные устремления. Люди на Земле должны жить в мире и дружбе. А для этого нужно знать, понимать, сочувствовать друг другу. Если мы не способны во всей полноте освоить культурный опыт человечества, не способны постичь культуру всех народов земного шара - уж очень она грандиозна для отдельного человека и для отдельного народа, - то воспитать в себе интерес и уважение к культуре наших братьев по земной цивилизации можно и нужно. И в плане межнациональном, и в плане социальном нужно развивать социо-культурную терпимость, жить в атмосфере диалога музыкальных культур. Начинать надо с того, чтобы не отвергать непривычное, проявлять интерес и уважение к культурным достижениям других народов. Ведь только уважая других можно уважать самого себя. Нельзя кичиться незнанием и непониманием того, что нам не близко и не знакомо. Нужно идти навстречу друг другу и строить действительно единую и цельную мировую культуру.

АНГАЖИРОВАННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ИСКУССТВО И ИДЕОЛОГИЯ

Искусство всегда выражает психологию и мироощущение определенных социальных слоев, раскрывает их общественную позицию, а в некоторых ситуациях связано с теми или иными общественными движениями. Это приводит к тому, что нередко оно приобретает более или менее ярко выраженное политическое значение. Не случайно поэтому в советский период истории нашей страны большое внимание уделялось партийности искусства вообще и музыкального искусства в частности. Категория партийности играла существенную роль в советской музыкальной эстетике.

Не обходило эту проблему и европейское искусствознание. В частности, в музыкальной публицистике Германии, Франции, Италии широкое распространение получил термин "ангажированность искусства", отражающий возможность применения музыки в социальных и политических целях. Помимо откровенного признания политической значимости тех или иных музыкальных произведений утверждение определенных общественных тенденций может осуществляться путем выдвижения (или ограничения) какой-либо художественной тематики, проведения репертуарной политики, культивирования музыкальных образов определенного типа. «Явления культуры всегда соотносимы с теми или иными историческими "обстоятельствами"», - пишет Р. Барт. В одни исторические эпохи в художественном творчестве господствует "атмосфера неучастия", другие общественные условия (сталинизм в России, IV республика во

Франции) в большей мере побуждают писателя (Барт пишет о литературе) к "ангажированному" творчеству (6).

Если говорить о музыке, то нужно признать, что некоторые ее жанры (особенно вокальные и театральные) могут достаточно органично откликаться на конкретные социальные требования. В других случаях политическая ангажированность музыкального искусства оказывается искусственной, привнесенной извне. Специфика музыкальной образности, ее обобщенный характер, связанный, прежде всего, с раскрытием эмоционального мира человека, сопротивляется откровенной идеологизации искусства. Музыка не выявляет буржуазности, аристократизма или пролетарское происхождение ее творцов, она фиксирует лишь их эмоциональную жизнь. Природа музыкального творчества определяет его преимущественный интерес к общечеловеческой проблематике, к раскрытию "вечных" тем, к запечатлению духовных переживаний человека. В силу этого если не преодолевается, то во всяком случае смягчается социальная конкретность музыкального искусства, снимается прямолинейность ее идеологического использования.

Выявлению общечеловеческого потенциала музыки способствует ее исполнительская природа, необходимость ее интерпретации в новых исторических условиях, в новой для нее культурной среде. Исполнительство активизирует "диалог культур" разных исторических эпох. Музыкальное произведение оказывается не только посланцем из времени его создания, но зеркалом, в которое смотрят современники. Это положение касается, конечно, и других видов искусства, но в музыке проявляется особенно ясно. Воспринимая в театре трагедию Шекспира, нам приходится отвлекаться от того, что вечные человеческие страсти заключены в личину принцев и королей, нужно видеть в их переживаниях общечеловеческое содержание. Слушая музыку, не надо ни от чего отвлекаться, нужно лишь жить в ее мире, слышать и ощущать самого себя.

Тем не менее в музыкальной культуре Европы в связи с массовыми общественными движениями двух последних веков сложилась мощная традиция политически ангажированного искусства. Сила эмоционального воздействия музыки, ее воспитательная действенность ясно осознаются политиками, идеологами, религиозными деятелями, художниками, придерживающимися определенных политических и идеологических взглядов. Они стремятся использовать музыкальное искусство для утверждения своих жизненных и художественных идеалов.

В этом ряду следует прежде всего назвать музыку Французской буржуазной революции и ее художественный венец - Марсельезу (7). Последующие этапы классовой борьбы привели к формированию международной традиции революционной песни, выработавшей специфический стиль, устойчивые жанровые признаки (8). Исходя из этого, Луиджи Ноно предложил даже новую трактовку фольклора - не национальную, а классовую (9). На основе революционной песенности развивалось творчество ряда выдающихся композиторов Европы, таких как Х. Эйслер, активно сотрудничавший с Б. Брехтом, а также М. Теодоракис. Широкое развитие получила эта традиция в советской массовой песне.

Заметную роль сыграли мотивы социального протеста в джазовой и рок-музыке. На протяжении своей истории джаз нередко воспринимался "как символ угнетенного, но стремящегося к своему освобождению негритянского народа". Но джазовая культура приобретала также значение общесоциального протеста. Е. Овчинников отмечает, что политическая трактовка джаза, как явления культуры, имеет множество оттенков. Знаменательно, - пишет он, - что "в годы второй мировой войны джаз был под запретом в странах, принадлежавших к фашистскому блоку, ... и стал как бы музыкальным лозунгом движения сопротивления" (10).

Сходные общественные функции приобретала на протяжении своего развития и рок-музыка. Творчество уже первых английских бит-групп было нередко отмечено острой социальной направленностью, что сыграло немалую роль в их успехе на американском континенте (11). В последующие годы рок-музыка была своеобразным клапаном, выпускавшим "пар" социально-психологического напряжения и агрессивности, в которых постоянно пребывала большая часть западной молодежи. Особенно широкое распространение рок-музыка получила к началу 70-х годов, став явлением большой социальной значимости. Она оказалась действенным средством протеста молодежи западного мира против обыденности, способом выражения своей неудовлетворенности несправедливостью окружающей действительности, орудием социальной критики, вызовом сложившимся художественно-эстетическим канонам.

Конечно, рок-музыка явление сложное и неоднозначное. В ней проявляются самые разные тенденции. Ее специфическим моментом является неприятие всего "взрослого". Попадая в руки крупного бизнеса, рок-музыка нередко приобретает черты пустого развлекательного искусства. Опасными являются психоделические аспекты рок-культуры. Некоторые ее направления ("Jesus Rock") включают в себя элементы христианского учения, проповедывают примирение с несправедливостью, бегство в небесные сферы... Но все это лишь лишний раз свидетельствует о том, что рок-музыка является орудием острой социальной, политической борьбы. В этом смысле показательны даже названия некоторых течений, таких как "Рок в оппозиции", "Рок против расизма", "Рок против правых" и др. (12)

Проявления политической тенденциозности в музыке академического направления, ориентированного прежде всего на создание безотносительных художественных ценностей, также не составляют большой редкости. Правда, различные направления музыковедения и музыкальной критики по-разному относятся к проблеме политизации музыкального искусства. В середине прошлого века этого вопроса коснулся Э. Ганслик и вполне определенно заявил, что характеру музыкального произведения чужды социальные и политические условия, господствующие в его время (13). Иначе смотрел на предмет Р. Вагнер, подробно его исследовавший в работе "Искусство и революция". Он полагал, что задача искусства как раз в том и состоит, чтобы указать социальному движению, стремящемуся поднять человека на высоту свободного человеческого достоинства, его настоящую дорогу. Истинное искусство может подняться ... на достойную его высоту лишь на плечах великого социального движения, - писал Вагнер. Революция даст человеку Силу, Искусство - Красоту (14). В XX веке взаимосвязь общественных движений и искусства настоятельно утверждало советское музыковедение и, напротив, как правило, сознательно отвергали представители буржуазной мысли о музыке.

Корни этой проблемы лежат в искусстве XIX века. Уже Бетховен призывает в своем искусстве к "объединению миллионов". А "передовые художники эпохи романтизма" - отмечает Ф. Шнейдер, - "в полной мере сделали продуктивным - в познавательном и художественном отношениях - начинающийся конфликт эпохи между разлагающимся, предающим их идеалы буржуазным обществом и намерениями большого искусства" (15). В периоды подъема революционного движения такие художники как Лист и Вагнер прямо или косвенно отражали в своих произведениях радикальные общественные порывы. Даже те художники, которым в силу их политических взглядов и художественной ориентации в корне чужды были революционные идеи (Брамс, Чайковский), выразили "ощущение конфликта, сознание проблемности ... окружающего мира" (16). В том же гуманистическом ключе запечатлели кризисное состояние современного им общества Г. Малер и А. Берг. Именно поэтому высоко ставил их творчество немецкий композитор Х. В. Хенце, сам активно откликавшийся своим творчеством на актуальные вопросы

современной политической жизни. В одном из своих интервью он говорил: "Они связывали музыку с жизнью более искренне и глубоко, и не в последнюю очередь потому, что эти люди смотрели на свое время открытыми глазами и чутко реагировали на духовные и политические движения времени" (17).

В специфической форме проявились общественно-политические тенденции его времени в творчестве А. Шёнберга. В противовес субъективным установкам, ориентировавшим композитора на решение отвлеченно гуманистических проблем, его творчество нередко приобретало специфическую политическую значимость. В этом плане показательным является уже тот факт, что экспрессионистское течение, в рамках которого некоторое время развивалось творчество Шёнберга, возникло как течение антибуржуазное и выразило "не только духовный кризис и отчаяние, но и социальный протест широких слоев интеллигенции" (18).

Антибуржуазным был совершенный Шёнбергом переворот в области музыкального языка, суть которого состояла в отказе "от откровенно гедонистического функционирования музыки, от ее подчеркнуто буржуазного использования и культа опустошенной красоты. При таком положении вещей, – пишет Ф. Шнейдер, – специфически реализуется достаточно значимый аспект политического звучания музыки" (19).

Еще более откровенную политическую значимость имели такие произведения Шёнберга, как Моисей и Арон, Ода к Наполеону и Выживший из Варшавы. "Не следует преуменьшать значение потрясающего содержания этого недвусмысленного антифашистского акта протеста, – продолжает Ф. Шнейдер, – если его интерпретировать не как противоположность, но как наиболее яркое выражение обусловленной политическими задачами позиции всего его творчества, вербально не выраженные намерения которого происходили из духа сопротивления".

Исходя из сказанного вовсе не случайным представляется тот факт, что среди учеников Шёнберга оказались такие музыканты как Ханс Эйслер и Луиджи Ноно, воспринявшие от своего учителя не только основы музыкального профессионализма, но – и это главное – активную отзывчивость на процессы, происходящие в общественной жизни.

О роли песенного творчества Х. Эйслера мы говорили ранее. Что же касается Л. Ноно, то он является одной из ярких и значительных фигур музыкального авангарда, композитором, сознательно ставящим свое искусство на службу политическим целям. Он принимает марксистское учение о роли искусства в жизни общества, ориентирует его на демократическую публику. Свою позицию композитор определяет словами: "Осознание борьбы, дискуссия, соучастие" (20). Кантата Л. Ноно "Прерванная песнь" написана на тексты из документального сборника "Письма осужденных на смерть борцов европейского сопротивления". Как отмечают авторы коллективной монографии о музыке западного авангарда, эти тексты выражают жгучую скорбь, гнев, страсть к справедливому возмездию.

Друг и последователь Л. Ноно, немецкий композитор Х. В. Хенце считает важнейшей творческой целью приближение искусства к актуальным проблемам социальной жизни, соучастие художника в борьбе простых людей за лучшее будущее. Занимая вполне определенную общественную и идеологическую позицию, он заявляет: "Я работаю, чтобы помогать социализму" (21). Театрализованную ораторию "Плот Медузы" он рассматривает как реквием Эрнесту Че Геваре (22), в своей Шестой симфонии он стремился "прославлять пролетарские революции Кубы и третьего мира" (23).

Но субъективные намерения Л. Ноно и Х. В. Хенце - крупнейших представителей зарубежного музыкального искусства XX века - далеко не во всем совпадают с реальной общественной значимостью их произведений. Камнем преткновения оказывается избранный ими новый музыкальный язык - сложный и часто непонятный тем общественным кругам, к которым обращаются композиторы в своих произведениях. Пуантилистическая техника, эксперименты с электронными звучаниями и другие современные приемы не позволяют музыкантам адекватно раскрыть волнующее их художественное содержание. Не помогают и субъективные поиски музыкантами контакта со своими потенциальными слушателями (Хенце(24)), стремление понять их: резкое социальное и культурное расслоение общества не позволяет выработать такой музыкальный язык, который, с одной стороны, был бы на уровне современных художественных исканий и, с другой стороны, обеспечивал бы доходчивость произведений для демократической публики. Проблема эта, как видим, имеет социологический оттенок (25).

* * *

Особый пласт идеологизированного искусства XX века составляет советская музыка. Это мощный пласт художественного творчества, отразивший не только господствовавшие в СССР политические установки и социалистические идеи (искусство социалистического реализма), но и существенные стороны современного мироощущения, создавший высокие гуманистические ценности.

Оценка этого периода в развитии отечественной культуры - большая и сложная задача для будущих историков музыки. Сейчас можно наметить лишь первые подходы к этой проблеме. С одной стороны, имела место односторонняя идеологизация искусства, носившая нередко конъюнктурный характер. Это послужило причиной того, что немало количество произведений советских композиторов оказались произведениями-однодневками, написанными на злобу дня и потерявшими художественное значение, как только утратили актуальность лежащие в их основе идеологические установки. С другой стороны, не подлежит сомнению, что в советский период создано огромное количество произведений, имеющих непреходящую художественную ценность. Во-первых, это произведения, воплотившие подлинные человеческие ценности, в новом психологическом ключе раскрывшие вечные темы человеческой жизни ("Ромео и Джульетта" Прокофьева). Во-вторых, это произведения, выразившие лучшие стороны человеческой сущности, обнаружившиеся в борьбе за социализм и утверждение социалистических идеалов. За социализм боролись живые люди, имевшие чистые и высокие помыслы, искренно верившие в справедливость его идей. В произведениях такого рода отразилось напряжение человеческих сил, чувство единения, мечта о всеобщем человеческом счастье. Музыка, вдохновленная подобными мыслями, обогащает художественную сокровищницу человечества. В творчестве многих советских композиторов отразились лучшие стороны национальной психологии, характерные черты людей их времени. При этом они были выражены таким художественным языком, который был и остается понятным относительно широкому слою слушателей.

Немалые художественные ценности заключены и в тех произведениях, которые были нацелены на раскрытие социалистических идей, на прославление вождей и утверждение культа личности. Лучшие образцы этого вида творчества (порою вопреки тому поводу, по которому они были написаны) выражали высокий строй чувств и глубокое человеческое содержание. Именно это служит основой того, что такие произведения, как кантаты к 20-летию Октябрьской революции и "Здравица" С. Прокофьева, музыка к кинофильмам, посвященная революции 1905 года 11-я симфония, оратория "Песнь о лесах" Д. Шостаковича, "Патетическая оратория" Г. Свиридова и многие другие сохраняют свою

художественную ценность. Они останутся яркими свидетельствами жизни страны на протяжении значительного периода ее истории.

Творчество советских композиторов развивалось в общем русле мировой художественной культуры XX века. Ему были свойственны характерные для эпохи накал чувств, напряженность переживаний, высокий интеллектуализм. Борьба с "формализмом", "модернизмом", "авангардизмом", которую вела советская пропаганда, была обусловлена не только идеологическими установками, но также национальными художественными традициями, особенностями и уровнем эстетического развития определенных (и довольно широких) слоев населения, слушателей музыки. В этом, конечно, сказывалась ориентация государства на утверждение социалистических ценностей, на раскрытие социалистических идей. Но надо помнить, что одной из аксиом официальной пропаганды и советской музыкальной критики была установка на доступность художественного творчества широким слоям населения. Населению предлагались не только социалистические идеи, проводилась не только политическая агитация, но осуществлялось также его художественно-эстетическое воспитание. Крайностям западного новаторства противопоставлялась российская художественная традиция, опора композиторского творчества на народную музыку (тем более, что она сохранила важную роль в жизни нации), на духовное наследие русской музыкальной классики. Правомерность такого похода тем более очевидна, что в современных социальных условиях, при разрушении социалистического миропорядка в наших художественных установках мало что изменилось - чуждые нам и прежде авангардистские устремления таковыми и остались. Теперь против них не ведется широкой пропагандистской борьбы, но они по-прежнему не принимаются общественным художественным вкусом. Как и раньше, их игнорирует основная масса исполнителей, как и раньше они служат объектом интереса узкой прослойки художественной интеллигенции, в основном музыкантов-профессионалов. Да и те не столько восхищаются художественными достоинствами этого творчества, сколько занимаются вопросами его технического анализа. Иначе говоря, интерес к модернистски-авангардистским явлениям музыкального искусства носит не столько общегуманитарный, сколько профессионально-исследовательский характер.

В целом, музыкальное творчество советского периода было, конечно, основательно политизировано. Особенно сильно политизация коснулась массовой песни, киномузыки, произведений кантатно-ораториального жанра. Немалую роль играла она и в опере. Это и понятно, синтез музыки и слова, музыки и сценического действия, воплощавшего реальные жизненные коллизии, стимулировал создание политически ангажированных произведений.

Политическое звучание имели не только просоветски ориентированные произведения. Музыка, носившая внешне аполитичный, как бы общечеловеческий характер, в частности произведения религиозной ориентации, появившиеся в последние годы советского периода (произведения Н. Сидельникова, А. Шнитке, В. Мартынова и др.), приобретали не меньший политический резонанс. Они диссонировали с общим строем советского художественного творчества, расшатывали сложившийся в нем баланс сил, и тем самым вносили немалый вклад в преодоление господствовавшей в обществе социалистической идеологии.

Наряду с произведениями академических жанров подобные процессы происходили и в других областях художественного творчества, таких, например, как авторская песня. Немалую роль в изменении общественной психологии сыграло проникновение в наш быт и все более весомая роль в нем западной популярной музыки. Ориентация на ее образцы многих эстрадных исполнителей окончательно поставила точку над *i* : психологические

нормы и соответствующие им эстетические установки, утверждавшиеся советским массовым художественным творчеством, были полностью преодолены. Молодежь получила новую общественно-политическую ориентацию.

Таким образом, разработанные отечественным искусствознанием категории тенденциозности, классовости, партийности искусства в целом подтверждают свою методологическую значимость для анализа художественных явлений и их роли в жизни общества. «Если категории "классовость", "народность" раскрывают объективную связь искусства с интересами, стремлениями социальной группы, класса, народа, то категория "партийность" характеризует не только объективную, но и субъективную связь художника с классом, народом, обществом. Открытое и сознательное, целеустремленное и воинственное служение своему классу, обществу - вот что такое партийность искусства» (26). Добавим, что речь может идти не только о коммунистической партийности, которую имел в виду Ш. Герман, но о партийности любой социальной направленности.

В согласии с цитируемыми положениями звучит характеристика политической музыки, данная Ф. Шнейдером. Ее атрибутами он считает:

1. "осознание композитором активной функции музыки в политическом движении, ее чуткого отклика на задачи политической пропаганды и агитации;
2. формулирование политически уместных тем в намеренно незакодированной документальной форме;
3. соответствующий предмету выбор музыкального материала с целью впечатляющего и мобилизующего действия;
4. убедительное воздействие музыки в контексте политической практики" (27).

Понятно, что здесь идет речь о ясной общественной позиции, об открытом утверждении идеологических ценностей. Но тенденциозность художественного музыкального творчества может проявляться и в более мягких, завуалированных формах, что, впрочем, не снижает его значимости.

"Проблематика так называемой политической музыки, - отмечает далее Ф. Шнейдер, - глубоко противоречива. Здесь следует учитывать различные, порою разнонаправленные тенденции. ... Ни при каких обстоятельствах не следует поступаться эстетическим и композиционно-техническим совершенством произведения, нужно сохранить его подлинную художественность" (28).

По нашему мнению, это возможно только в том случае, если художник искренно верит в те идеи, которые он воплощает в своих произведениях, если выполняемый им социальный заказ совпадает с его собственными мыслями и чувствами, с требованиями его совести. В искусстве недопустима поверхностная политическая конъюнктура.

* * *

Подводя итог нашему разговору о соотношении музыки и политики, мы хотим подчеркнуть, что речь здесь шла не о том, что хорошо или плохо, нужно или не нужно использовать музыку в политических целях. Мы стремились показать, как обстоит дело в реальности. В разные исторические периоды и в разных социальных условиях музыка и музыканты по тем или иным причинам обращаются к политической проблематике, участвуют своим творчеством в общественных процессах, прямо или косвенно связанных с политической жизнью. В одних случаях это делается сознательно, композиторы и исполнители занимают ясную гражданскую позицию и "с открытым забралом" выступают

за утверждение своих взглядов. В других случаях политическая позиция автора может быть завуалирована, автор может быть политически индифферентным, он может даже выступать против политического истолкования его творчества. Но важно не то, что он думает, и не то, чего он хочет. Важно то, какие общественные последствия имеет его творчество.

Таким образом, соотнесение общечеловеческого и конкретно-социального в искусстве вообще и в музыкальном искусстве в частности оказывается сложным и неоднозначным. С одной стороны, общечеловеческие идеалы не могут быть выражены в искусстве иначе, как в конкретной социальной форме. С другой стороны, между двумя этими полюсами существуют заметные противоречия, выражающиеся в противоположной устремленности к относительной независимости искусства от общественных и политических движений, к чистой художественности или, в противовес этому, в стремлении ангажировать музыкальное искусство, сделать его непосредственным орудием общественной борьбы.

Примечания:

- (1) В. А. Кувакин. Философия Вл. Соловьева. - М.: Знание, 1988. - С. 44.
- (2) Современная западная философия. Словарь. - М.: Политиздат, 1991, с. 9.
- (3) Цит. по: Н. О. Лосский. История русской философии. - М.: Советский писатель, 1981, с. 131. А вот несколько иное изложение этой мысли в переводе Г. А. Рачинского с французского оригинала: «Ни один народ не может жить в себе, чрез себя и для себя, жизнь каждого народа представляет лишь определенное участие в общей жизни человечества» (Вл. Соловьев. Русская идея. Собр. соч., том 11. - Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1969, стр. 91).
- (4) Г. И. Куницын. Общечеловеческое в литературе. - М.: Сов. Писатель, 1980. - С. 6, 7, 12.
- (5) См.: В. Кувакин, с. 44.
- (6) Р. Барт. Избранные работы, с. 279-280.
- (7) См.: Ж. Тьерсо. Песни и празднества Французской революции. - М., 1933.
- (8) См.: М. Друскин. Русская революционная песня. - М., 1954; С. Дрейден. Музыка - революции. - М., 1981.
- (9) См.: Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. - М.: Музыка, 1989, с. 161.
- (10) Е. Овчинников. Джаз как явление музыкального искусства. К истории вопроса. - М., 1984, с. 59.
- (11) Е. Овчинников. Рок-музыка. История. Стили. - М., 1985, с. 27.
- (12) Характеристика рок-музыки в интересующем нас аспекте дана по указанной брошюре Е. Овчинникова. См. также: Е. Орлова. Политизация некоторых направлений рок-музыки за рубежом. - М., 1985. - (Культура и искусство за рубежом. Серия: Музыка. Экспресс-информ.; Вып. 1).
- (13) Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. - М.: П. Юргенсон, 1895, с. 107.
- (14) Р. Вагнер. Избранные работы. М.: Искусство, 1978, с. 132.

- (15) Schneider F. Schoenberg und die "Politische Musik" // Beitrage zur Musikwissenschaft, 1978, № 1, S. 25.
- (16) Там же.
- (17) Цит. по: Д. Житомирский и др., 1989, с. 170-171. Оригинал: Henze N. W. Musik und Politik: Schriften und Gespraechе 1955-1975. - Muenchen, 1976, S. 243.
- (18) История зарубежной литературы XX века. - М.: Учпедгиз, 1963, с. 311.
- (19) F. Schneider, S. 25.
- (20) Д. Житомирский и др., с. 154.
- (21) Там же, с. 177.
- (22) Там же, с. 31.
- (23) Там же, с. 180.
- (24) Там же, с. 171.
- (25) Проблему выразительных средств, призванных раскрыть новое художественное содержание в интересующем нас аспекте, обсуждал в своем докладе на V пленуме правления Союза композиторов СССР Б. Ярустовский (Советская музыка, 1972, № 7, с. 2-23). Вслед за Н. Шахназаровой, статью которой он цитирует, Б. Я. полагает, что "все проблемы, в том числе и технологические, становятся основой для обобщений социологических и идеологических".
- (26) Ш. Герман. Коммунистическая партийность и художественность // Проблемы эстетики и эстетического воспитания. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 6. - М., 1967, с. 61-62.
- (27) F. Schneider, S. 24.
- (28) Там же, с. 25.

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОЗНАНИЕ

Курс лекций для студентов-музыковедов

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Раздел 9. О типологии музыкальных культур

Рассмотрение вопроса о противопоставлении общечеловеческого и конкретно-социального начал в области музыкальной культуры подводит к другому, не менее важному и значительно более сложному вопросу о типологии музыкальных культур.

На протяжении своего исторического развития в различных регионах земного шара музыкальная культура выработала разнообразные формы существования, пережила различные стадии. Весьма многообразны факторы, определяющие то или иное состояние культуры, многообразны параметры, по которым следует ее рассматривать. Ситуация усложняется тем, что в определенное историческое время, в рамках целостной национальной или региональной культуры могут существовать относительно самостоятельные культурные пласты, отличающиеся специфическими чертами, особым образом функционирующие в обществе, обслуживающие те или иные общественные слои. Это обуславливает необходимость типологии музыкальных культур, но такой типологии,

которая учитывала бы различные стороны музыкальной культуры и многообразие ее параметров. К аспектам, по которым может быть проведена типологизация музыкальных культур, следует отнести социальную базу, на которой они развиваются, их внутреннюю монолитность или многоэлементность, содержательное и языковое своеобразие, сферы и характер функционирования (в частности коммуникативные условия), динамику развития и, наконец, широту географического распространения.

Тип культуры определяется, прежде всего, качественным состоянием общества, характером общественного производства, уровнем развития человеческого мышления, всей той социальной базой, на которой данная культура развивается. "Вопрос о качественном состоянии общества - это, может быть, в первую очередь, вопрос о социальном типе человека", – пишет исследователь (1), и следовательно – о типе культуры. Ясно, что в условиях общинной жизнедеятельности, которой свойственны приоритет коллективистского начала или его равновесие с началом личностным, будут характерны одни формы культуры и соответствующие им способы ее функционирования. Для общества, расчлененного на классы с особым укладом жизни каждого из них, будут характерны иные формы культуры и особые формы соотношения ее слоев. Именно в силу этого различаются культура аристократическая (в частности придворная), культура сельская или городская. Во многих отношениях различаются культура церковная (шире - имеющая религиозную направленность) и культура светская и пр.

Особый вопрос – соотношение общественно-экономической формации и типа культуры. В социологии на этот счет существуют разные мнения. Марксистская наука придерживается той точки зрения, что культура обусловлена способом производства и классовой структурой общества, но оказывает обратное воздействие на экономический базис. Для идеалистически ориентированных представлений о жизни общества характерен приоритет культурных установлений и ценностей, рассмотрение их как определяющих компонентов социального развития. Но все серьезные исследователи склонны, во всяком случае, видеть зависимость и взаимодействие материально-экономической и культурно-идеологической сторон жизни общества. Типология культур и периодизация культурного развития (если иметь в виду Европу) в основных чертах совпадает с формационными рамками.

Одним из существенных различий в сфере культуры является различие канонических и динамически развивающихся культур. Канонические культуры связаны с традиционным жизненным укладом, с относительно мало меняющимися на протяжении длительных исторических периодов условиями существования, с большой ролью коллективистского, внеличного сознания. На протяжении жизни многих поколений в них сохраняются установившиеся обряды, действуют определенные своды правил, системы порождающих моделей, регулирующие художественное творчество. Культура динамического типа характерна для интенсивно развивающегося, глубоко дифференцированного общества, в котором активно функционирует личностное индивидуальное сознание. Речь, в сущности, идет о "сельском" (в широком смысле) и городском типах культур, связанных с двумя основными типами организации социальной жизни. Специфику традиционных форм культуры определило тысячелетнее господство аграрной экономики и соответствующих ей форм общественной жизни. "В силу малых размеров и значительной замкнутости сельской общины ... человек постоянно находился в непосредственном общении с односельчанами (2), с сельским "миром", под его надзором... В этих условиях главное в механизме социального управления его поведением – внешний контроль, ориентация на неизменное повторение сложившихся образцов поведения, на сохранение его фиксированного места в строго иерархизированной социальной структуре. Этот жизненный уклад отразился в традиционных культурах. На фундаменте сельских отношений "воздвигнуты все человеческие цивилизации, созданы культурные и нравственные ценности непреходящего общественного значения" (3).

Культурный мир традиционного крестьянства отличался особыми свойствами. Он принципиально не был похож на книжную городскую культуру. "Это чувственный мир, где реально только то, что можно потрогать рукой или окинуть взором", – пишет другой исследователь. "Здесь привыкли мыслить не отвлеченными понятиями, но образами окружающих предметов и явлений. < > Всякое слово здесь привязано к конкретному "этому" или "тому"; как средство коммуникации, оно чуждается "пустого" пространства и всегда ищет живого, конкретного собеседника" (4).

Такой тип социальных отношений, соответствующие им уклад жизни и культура существовали до относительно недавнего прошлого. "Во Франции и Германии бурное разложение традиционного сельского уклада началось в последней трети XIX века, в странах южной и восточной Европы – несколько позже; во всех европейских странах оно практически закончилось примерно в 60-х годах нашего века" (5). Отсюда вытекает, что вопрос о традиционных культурах имеет не только историческое, но и вполне актуальное значение. Традиционными пластами культуры являются фольклор, в значительной мере культовое искусство. Традиционными культурами остаются многие национальные культуры, например, культуры стран Африки, классическое искусство стран Востока (6).

Другой тип культуры представлен городом. Испокон веков город был средоточием ремесла и торговли, науки и искусства, выступал как административный, военный и религиозный центр. Носителями городской культуры в разные исторические эпохи были ремесленники, торговцы, позже – рабочий люд и "разночинная интеллигенция". Каждый из этих слоев вносил особый вклад в становление и развитие культуры, по-своему выражал себя музыкально. В эпоху средневековья "западноевропейский вольный город ... на определенном этапе развития явился бродилом новых отношений, источником разложения феодализма" (7). В противовес как бы застывшей, подчиняющейся природным ритмам культуре деревни, в которой не было явно выраженного социального расслоения, городская жизнь отличалась значительно большим разнообразием. Каждый слой городского населения вырабатывал свой стиль жизни, для каждого из них были характерны особые формы поведения и проведения досуга, особые формы музицирования. Про городскую жизнь можно сказать, что она потенциально, а затем и реально, "поликультурна", поскольку, несмотря на постоянные взаимовлияния и взаимопроникновение, различные пласты городской культуры имеют свое лицо и свое особое содержание.

Городская культура явилась источником становления индивидуализированной человеческой личности. Даже во времена средневековья, когда "корпоративность общественной жизни ... препятствовала развитию человеческой индивидуальности, ... подчиняя сознание единицы коллективному сознанию группы, ... именно в городах в наибольшей мере получила развитие человеческая личность, конкретная средневековая индивидуальность, отличавшаяся ... целостностью и органической слитностью со своей общественной средой" ... (8) Последующая победа товарного хозяйства уничтожила систему межличных связей и стимулировала обособление индивида как социально и культурно самостоятельной общественной единицы. Происходило это прежде всего в городе, и поэтому именно здесь развивались новые формы культуры, отразившие внутреннее богатство развившейся человеческой индивидуальности. Город аккумулирует и преобразует традиционные формы культуры (ритуал, игру, празднество), которые укореняются в городской культуре, преобразуются в ней в соответствии с новыми условиями бытования. Жизнь в городе необычайно расширяет и дифференцирует социальное пространство, в котором живет человек, это, в свою очередь, приводит к усложнению внутреннего мира личности, к развитию ее самосознания и саморефлексии, к углублению нравственных и эмоциональных переживаний (9).

Специфическими чертами отличается культура современных крупных городов. Именно здесь концентрируется экономический и культурный потенциал общества, вырабатывается специфический образ жизни, особое социальное поведение человека. Город предоставляет человеку возможность широкого общения, что ведет к усилению личностных контактов и способствует его всестороннему развитию. Город формирует особый социально-психологический тип личности, сочетающей в себе сознание собственной индивидуальности, чувство человеческого достоинства и своеобразную систему ценностей с принятием иных взглядов на мир, с уважением к иным мнениям. В современном крупном городе формируется культура социального и художественного диалога.

Город является центром производства культуры, тем местом, где формируются высшие образцы материальной и духовной деятельности. В городе концентрируется интеллектуальная и художественная элита общества, выделяются и кристаллизуются уникальные элементы культуры.

Глубокая дифференцированность социальных процессов, связей и контактов жителей современного города реализуется в богатстве его культуры, включающей в себя самые разнообразные пласты и элементы. Вместе с тем город способствует усилению интегративных процессов в жизни общества. Городская культура выступает как единое и неразрывное, хотя и дифференцированное целое. Этому способствуют функционирование специфических социокультурных институтов, развитая система связи и массовой коммуникации, широкая сеть культурного обслуживания населения. Все сказанное является условием и причиной интенсивного, динамичного развития культуры современного города. Происходит непрерывное преобразование и обогащение культурной среды. В городе постоянно появляются все новые и новые элементы культуры.

Процессы, происходящие в современной городской культуре в целом, характеризуют и музыкальную жизнь города с разнообразием и многоплановостью ее элементов, с активной ролью выдающихся творцов художественных ценностей, с формированием уникальных образцов музыкального искусства. Атмосфера современных крупных городов является той средой, в которой происходит кристаллизация лучших образцов композиторского и исполнительского творчества. В городе сосредоточена и основная масса культурных потребителей творчества – музыкальные слушатели.

Современная музыкальная городская среда характеризуется чрезвычайно широким диапазоном составляющих ее явлений – от высших образцов академического музыкального искусства, представленного филармоническими концертами и оперными спектаклями, до "низовой" музыкальной культуры "бардов" – исполнителей так называемой "авторской песни", до культуры современного ресторана и кабаре, до широко распространенной "массовой музыкальной культуры", представленной различного рода представлениями и мощной индустрией звукозаписи. Если мы добавим к этому такие явления, как фольклорные хоры, ансамбли и оркестры, церковную музыкальную культуру, широкий межнациональный (в частности межконтинентальный) обмен художественными ценностями, то получим более или менее полную картину музыкальной жизни большого современного города. В его художественном "тигле" переплавляются самые разнообразные стили и направления, динамично протекают интенсивные художественные процессы.

* * *

Для типологии музыкальных культур важным является вопрос о сферах функционирования музыки, о выполнении ею тех или иных функций в общественной жизни. Принципиальное значение имеет разграничение прикладной музыки,

выполняющей внешние по отношению к ней функции, и музыки, приобретающей функциональную самостоятельность, играющей непосредственно художественную роль.

На протяжении истории музыка выполняла разные функции. На определенном историческом этапе она была тесно связана с магией, выступала в качестве одного из существенных элементов магического действия. Способность музыки воздействовать на человека побуждала людей использовать ее с целью воздействия на внешний мир. Важную роль играет музыка и в других обрядах, выступая своеобразным средством возвышения обрядового действия, придания ему большей значимости, выразительности, выделенности из повседневной жизни. Вместе с тем музыка способна вписываться в быт, служить одним из элементов человеческого общежития. В традиционных культурах обрядовые и бытовые функции музыки в известной степени переплетаются, поскольку сам обряд нередко является элементом обыденной жизни. В современной жизни бытовая музыка теряет связь с обрядом и играет самостоятельную роль.

Существенно различаются церковная и светская музыкальная культуры. Эти ветви культуры выполняют разные функции в жизни людей, воплощают во многом различное идейное и художественное содержание. Каждая из них опирается на особую систему жанров и форм. В светской и духовной культурах по разному соотносятся индивидуальное и межличностное начала, по разному понимается художественная традиция и в силу этого различным образом осуществляются процессы исторического наследования и развития культуры. К этому нужно добавить, что сама природа церковной музыки обуславливает сохранение ею прикладного характера.

Становлению музыки как самостоятельного вида художественной деятельности предшествует ее длительное существование в рамках разного рода синкретических образований. На первых порах это бытовой или идеологический синкретизм, непосредственно включенный в жизнь и выполняющий некоторую внехудожественную функцию. На следующем этапе музыка входит в синкретические комплексы, выполняющие собственно художественные функции. Примером такого развития является древнегреческая трагедия, которая первоначально являлась общегосударственным праздником, сочетавшим в себе черты политической церемонии, богослужения и живого произведения искусства, включала в себя в качестве художественных компонентов архитектуру, пластику, танец, музыку и поэзию. А к эпохе Аристотеля искусство получает относительную автономию, аффекты страха и сострадания "наличествует в трагедии уже не непосредственно, а в качестве второго "измерения" той действительности представления, которая создается подражанием" (10). Новый статус получает в этом художественном действии и музыка.

Такого рода стадии в развитии музыкального искусства с полным основанием могут быть определены как типологически различные, поскольку каждая из них характеризуется особым соотношением музыки с немзыкальными и даже внехудожественными элементами.

Новым шагом в развитии музыкального искусства (если иметь в виду историю музыки в Европе) стало формирование вокальной музыки как относительно самостоятельного вида художественной деятельности. В вокальной музыке (особенно на ранних стадиях ее существования) сохраняется элемент синкретизма, выражающийся в том, что основное идейно-смысловое содержание выражается словом, а музыка придает слову дополнительную выразительность и делает высказывание эстетически привлекательным. Лишь со временем специфическое музыкальное содержание приобретает в рамках вокальной музыки такое значение, которое позволяет говорить о музыке как самостоятельном виде искусства. Но еще долгое время оно следует за словом, подчиняется слову (или иным немзыкальным факторам – театральному действию,

церковной службе) в организации своей формы. О музыкальной культуре, произведения которой опираются на слово и в рамках которой еще не достигнута организация, не требующая внешних по отношению к музыке факторов, также можно говорить как об особом типе музыкальной культуры.

Новый тип музыкальной культуры возникает с формированием и развитием инструментальной музыки. Ее возникновение знаменует не только становление собственно музыкальных жанров и форм, но, прежде всего, выработку развитой музыкально-семантической системы, постепенное становление самостоятельной музыкальной логики. При этом сохраняются и существуют старые формы музыки, включающие в себя театральные, словесные или какие-либо иные немusические компоненты. Но теперь они не диктуют музыке свои законы, а участвуют вместе с нею в формировании синтетического художественного языка, многофакторной логики построения произведения.

Еще одним фактором, определяющим типологические различия музыкальных культур, является способ хранения и передачи информации, что определяет различия в способах функционирования музыкальных культур. В этом плане следует, прежде всего, различать устные и письменные культуры. Их специфика не ограничивается чисто внешним различием. Каждый из этих типов музыкальной культуры характеризуется своим видом коммуникации, особым способом сохранения музыкальных явлений, особыми формами художественных традиций.

Устные музыкальные культуры отличает вариантность воспроизведения музыки, в них существенна роль импровизационности в процессе исполнения. Изустная передача музыки предполагает особое развитие музыкальных способностей: исполнители обязательно должны иметь богатую, сильно развитую память. Это связано с твердой опорой на традицию, существенной ролью канона в образном строе и структуре художественных явлений. Бесписьменность является одним из факторов, сдерживающих проявление индивидуального начала в культуре. Поэтому устные музыкальные культуры, как правило, не знают авторства. В процессе музыкальной коммуникации преобладает непосредственное личностное общение. Здесь не существует музыкального произведения как однозначно фиксированного художественного текста. Его место пока еще занимает "исполнительский вариант". А это предполагает синтетический тип музыканта, сочетающего в одном лице сочинителя и исполнителя, поэта и музыканта.

Устная культура характеризуется также особыми условиями восприятия художественного текста. Помимо обращенности "к слуху", важен момент коллективности восприятия: музыкант-сказитель обращался к группе людей, а не к единичному слушателю. Кроме того, следует учитывать, что музыкально-поэтические произведения чаще всего были знакомы слушателю, были всеобщим достоянием. Речь идет не о восприятии нового, а о прослеживании уже знакомого текста. Его содержание не столько воспринималось, сколько актуализировалось в сознании слушателя, приобретая индивидуализированный облик в исполнении конкретного певца-сказителя.

Письменные музыкальные культуры характеризуются относительно меньшей вариантностью исполнения, в них в известной степени ограничивается импровизационность. Письменные культуры оказываются значительно более динамичными, интенсивно развивающимися. В рамках письменной культуры возможно авторство музыки, формируется феномен музыкального произведения. Происходит разделение композиторского и исполнительского творчества, возникает искусство интерпретации. Тем самым усложняется процесс музыкальной коммуникации. С одной стороны, он включает в себя больше звеньев, с другой - становится опосредованным: композитор и слушатель, как правило, не вступают в непосредственный контакт.

Письменная культура меняет условия творчества. На смену импровизируемым музыкальным текстам приходит музыкальное произведение. Запись музыки дает возможность длительно работать над ним, отделять его. Это позволяет совершенствовать композиторскую технику, а с нею – и самое музыкальное мышление. В истории европейской культуры запись музыки способствовала формированию гармонического многоголосия. Авторский характер текста, его хотя бы относительная индивидуализация изменяют характер восприятия музыки, требуют от слушателя большей познавательной активности. Письменная культура допускает анализ конкретного музыкального произведения, а, следовательно, является стимулом к развитию теории музыки, к теоретическому опосредованию музыкальной деятельности (в частности процесса сочинения музыки). В рамках письменной музыкальной культуры меняются формы обучения музыке, способы передачи и развития музыкального мастерства. Наконец, музыкальная письменность приводит к сохранению музыкальных произведений, что делает культуру не канонической, а исторической. Появляется возможность такой формы художественного прогресса, как накопление художественных ценностей.

На природу музыкальной культуры воздействует тип письменности. Невменное (знаменное) музыкальное письмо ориентировано на относительно большую роль памяти в певческой практике: функция невм сводится к оживлению в памяти известных певцу музыкальных попевок – основных элементов музыкальной речи. А это приводит к обобщенности музыкального мышления, к его опоре на выработанный традицией интонационный фонд. Напротив, нотная система, фиксирующая каждый отдельный звук, в меньшей мере ориентирована на сохранение в памяти целостных и относительно неизменных элементов музыкальной речи, допускает относительную свободу музыкального изобретения. Наконец, современные приемы музыкальной нотации отражают и, с другой стороны, стимулируют алеаторический, рассчитанный на вероятностные допуски способ исполнения закодированных в знаках звуковых структур.

Реальная практика музицирования в разные исторические эпохи совмещала изустные и письменные формы передачи музыкальной информации. Так в Средние века ученое искусство опиралось на различные формы музыкальной письменности и развивало ее. А стихия народной музыки развивалась на основе изустной передачи артистических навыков и фонда художественных текстов. Сложный сплав изустных и письменных форм передачи музыкальной информации представляет собой современная культура, в которой не только народные и массовые жанры, но и серьезная академическая музыка не обходятся без изустной передачи традиций, музыкальных знаний и навыков, не чужды той или иной степени импровизационности.

На механизмы функционирования музыки в последнее столетие все большее влияние оказывают интенсивно развивающиеся средства звукозаписи – сначала механической, затем магнитной. Широкое распространение грампластинок и магнитофонных кассет, интенсивное радио- и телевидение создали совершенно новую звуковую среду, новые способы удовлетворения потребностей любителей музыки. В этих условиях иначе ведут себя все участники музыкальной коммуникации – композитор, исполнитель, слушатель. Современные электронные средства способны интенсивно воздействовать на процессы музыкального творчества, могут существенно влиять на формы восприятия музыки. Вновь стала возможной бесписьменная форма музыкального творчества: композитор способен фиксировать музыкальный текст (произведение) в непосредственно звуковой форме. Появление звукозаписи и технических средств трансляции музыки привело к появлению новых музыкальных специальностей – редактора, звукорежиссера. Оно оказало заметное влияние на музыкально-педагогический процесс, воздействовало на экономические аспекты функционирования музыкальной культуры, породив массовый музыкальный рынок.

* * *

Существенной для типологии музыкальных культур является характерная для них структура музыкальной деятельности. Первоначальные формы музицирования (в известной мере сохраняющиеся в современном бытовании фольклора) отличаются, как правило, тем, что все носители данной культуры являются одновременно и создателями, и исполнителями, и слушателями музыки, – иначе говоря, активными участниками обряда или какого-либо другого связанного с музыкой процесса. Со временем из народной среды выделяются умелые певцы, затейники, сказители, корифеи, способные в силу накопленного опыта, природного таланта или семейных традиций лучше других исполнять и хранить в своей памяти произведения народного творчества. С этого начинается процесс разделения исходно единой триады – композитор, исполнитель, слушатель. Активно музицирующим исполнителям, совмещающим с этой ролью функции хранителя и преобразователя народной традиции, противостоит относительно пассивная слушательская масса, хотя и способная принять участие в исполнении музыки, но играющая в нем второстепенную, "подпевающую" роль. В рамках народной культуры умелые певцы и сказители могут оставаться обычными членами крестьянской или другой трудовой общины, то есть сохранять свой исходный социальный статус. Но возможна также их профессионализация, превращение в особую социальную прослойку. Рождается народное профессиональное искусство, например, скоморошество. Такая форма музыкальной коммуникации (противопоставление профессионального певца-сочинителя и слушателя-зрителя) является, вероятно, наиболее распространенной в истории музыкальной культуры. Даже музыкальный профессионализм Средневековья и Нового времени, в основном, опирался на эту схему: сочинение и исполнение музыки осуществлялось одними и теми же лицами. Правда, речь в данном случае идет о мастерах, капельмейстерах и пр. Рядовые музыканты (участники ансамблей, хоров и – позже – оркестров) могли выполнять чисто исполнительские функции. Только в конце XVIII – начале XIX века происходит разделение композиторского и исполнительского труда. С одной стороны, появляются музыканты, основное жизненное предназначение которых – сочинение музыки. С другой стороны, рождается искусство интерпретации. К середине XIX века окончательно сложилась характерная для современного этапа развития музыкальной культуры функциональная триада музыкальной деятельности: композитор – исполнитель – слушатель.

Сказанное не означает, что каждая из этих функций обязательно персонифицируется в различных личностях. Нередки случаи, когда композиторы выступают в роли исполнителя (особенно часто они играют собственные произведения), а исполнители предпринимают композиторские опыты. Все они, конечно, остаются и слушателями музыки. Тем не менее, очерченное расчленение музыкальной коммуникации на три основные функциональные этапа и соответствующее ему структурирование музыкальной деятельности является определяющим для современной музыкальной культуры.

Становление современного типа музыкальной жизни, совершившееся на протяжении XIX века, привело к возникновению новых музыкальных "амплуа". Во второй половине прошлого века обособляется функция дирижера, что было вызвано усложнением оркестрового письма и исполнительства. Новые музыкальные специальности, как мы уже отметили, появляются в XX веке в связи с развитием радиовещания и звукозаписи. Если мы вспомним о музыкантах-педагогах, музыковедах, лекторах и критиках, то тем самым составим относительно полную картину специализаций в современной музыкальной культуре. Все эти музыканты-профессионалы призваны удовлетворять эстетические потребности многочисленных групп слушателей.

К сказанному следует добавить, что наряду с профессиональным музицированием едва ли не всегда существовало и существует музыкальное любительство, прежде всего исполнительское, а также композиторское. Оно является формой удовлетворения потребности музыкально одаренных людей в активной творческой деятельности. Любительство не меняет, а лишь дополняет и несколько усложняет функциональную структуру музыкальной деятельности, характерную для современной культуры. А сама эта структура, исторически меняющаяся, развивающаяся и усложняющаяся, является одним из признаков, определяющих типологические особенности музыкальной культуры.

* * *

Ранее мы писали, что письменная культура способствует развитию теории музыки и опосредованию ею практической деятельности. Это также является одной из культурологических характеристик музыкального искусства. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

В первобытных формах искусства и фольклоре нет опосредования музыкальной деятельности какими бы то ни было теоретическими положениями (если не считать мифологических воззрений) и фиксируемыми в слове технологическими указаниями. Процесс художественного творчества и передача традиций совершается в непосредственных практических формах, без осмысления структурных закономерностей музыки. Но уже древний мир создает достаточно развитые музыкально-теоретические системы. Так музыкальная теория античности включала в себя философское осмысление природы музыки, ее роли в общественной жизни и в воспитании юношества, а также развитое учение о высотных и ритмических структурах музыки. Правда, остается открытым вопрос о том, в какой мере положения древнегреческой теории музыки отражались на реальной музыкальной практике. Но несомненно, что они могли быть использованы при сочинении музыки и обучении музыкальному исполнительству, сказывались на формировании программ обучения молодежи.

Вопрос о воздействии теории на музыкальную практику стоит и в отношении средневековой науки. Музыка понималась в эту эпоху, прежде всего, как наука. Приоритет знания над умением отражает приоритет божественного, вечного по отношению к земному, преходящему (такого рода подход проявился уже у Боэция, положившего начало средневековой теории музыки, и просматривается на протяжении всей эпохи). Но были в средневековом музыкознании и иные тенденции, направленные на отражение новых музыкальных реальностей и отвечавшие запросам музыкальной практики. Гвидо д'Ареццо (первая половина XI века) предпринимает реформу нотного письма, разрабатывает теорию сольмизации. Многие исследователи обращаются к конкретным вопросам музыкальной организации (лады, многоголосие, ритм), утверждая характерные для их времени музыкально-эстетические нормы, рассматривая проблемы композиторской техники. Значение теории музыки для творчества и педагогики становится очевидным.

Эта тенденция укрепляется в эпоху Возрождения, которая отмечена стремлением к человеческой многосторонности, к цельности деятельности, к единству теории и практики. В это время музыка начинает изучаться не только как наука, но и как искусство. Теория активно вмешивается в художественный процесс. Она играет существенную роль в подготовке такого революционного сдвига в истории музыки, как возникновение оперы. Активно разрабатываются вопросы гармонии (Дж. Царлино), музыкального строя (В. Галилей) и других сторон музыкальной организации. Положения теории музыки не просто отражают, но обосновывают и утверждают новые нормы письма, оказывают существенное воздействие на музыкальную педагогику.

Еще более прагматический характер приобретает теория музыки в Новое время (XVII - XVIII вв.). В русле научного движения эпохи она опирается на практику и обосновывает ее. Даже такая, казалось бы, отвлеченно-эстетическая дисциплина как "теория аффектов" (равно как и примыкающая к ней музыкальная риторика) была направлена на практику и выдвигала нормативные рекомендации по использованию различного рода выразительных приемов и построению музыкального произведения. Не меньшее значение имела просветительская идея подражания искусству природе, которая через ряд опосредований выходила на музыкальную практику и борьбу художественных направлений. Что же касается многочисленных пособий для инструментального, вокального и музыкально-теоретического – то есть композиторского – обучения, то они (будучи не просто сводом рецептов, а своеобразным обобщением художественной практики) имели в качестве своей цели становление и совершенствование профессионального мастерства музыкантов.

XIX и XX века не внесли принципиальных изменений в соотношение музыкальной теории и практики. Актуальным остается примат практической деятельности и активная роль теории в развитии музыкальной культуры.

При сохранении традиционного взгляда на теорию как на нечто вторичное, отражающее композиторскую практику, в музыкальной культуре XX века стало очень заметно смещение акцента с констатирующей функции теории на регламентирующую. Это проявилось, в первую очередь, в сфере авангардистского искусства, в тех его направлениях, которые были связаны с утратой непосредственности художественного творчества и утверждением рационалистических методов композиции. Особенно обнаженно проявляется данная тенденция в период становления нового метода, когда творчество выступает как своего рода практический эксперимент, нацеленный на освоение теоретически сформулированных принципов. Так было с Шёнбергом, строго придерживавшимся правил атонального додекафонного письма в 20-30-е годы и допустившим их сочетание с приемами тональной музыки в более поздних произведениях, так было с композиторами структуралистского направления (Булес, Штокхаузен и др.), ригористически следовавшими сформулированным композиционным ограничениям на начальном этапе развития этого направления и поступившимися чистотой рационалистических принципов в период "постструктурализма" (11).

Сложившая к настоящему времени развитая система музыкознания способствует, с одной стороны, все более углубленному, сущностному пониманию самых разнообразных сторон музыкальной действительности, закономерностей музыкального языка и формы, а с другой стороны – выходу теории музыки на новые предметные области.

Все более действенную роль играет история музыки, не ограничивающаяся эмпирическим описанием событий и анализом явлений художественного творчества, но возвышающаяся до понимания закономерностей развития музыкальной культуры. Исследователи открывают для музыкальной практики забытые и едва ли не утраченные пласты музыкального творчества (например, древнерусскую музыку), способствуют адекватному исполнительскому прочтению произведений, всегда остававшихся в "актуальном слое культуры". Своей деятельностью они отвечают одному из основных принципов современной культуры – ее историзму.

Мощное развитие получила в XX веке (особенно в нашей стране) наука о музыкальном исполнительстве. Наряду с обсуждением технологических и методических проблем она решает вопросы, касающиеся природы исполнительского искусства, исполнительского мышления и творчества.

Интенсивное развитие в XX веке получила музыкальная психология. Новый этап в ее развитии был открыт работами Э. Курта (1886-1946), показавшего "специфику ее предмета, связанного с изучением музыки как феномена культуры, функционирующего в сознании человека" (12). Такая трактовка этой отрасли знания приводит к пониманию того, что "в музыкознании нет ни одной проблемы, которая не была бы связана с психологией" (13). Особое значение (в частности в трудах отечественных авторов) приобрели исследования, посвященные вопросам музыкального восприятия и творчества, обучения и воспитания. Их выход на творческую практику, на педагогический процесс, на организацию пропаганды музыкального искусства очевиден и лишний раз свидетельствует о той роли, которую играет наука в современной музыкальной культуре.

Наконец, исследуя закономерности протекания музыкальной жизни (14), целостного процесса музыкальной коммуникации (15), музыковедение приближается к той черте, которая может определить возможность подлинно научного управления развитием музыкальной культурой – такого управления, которое не навязывало бы населению групповых вкусов и оценок, а способствовало духовному обогащению людей и утверждению подлинных человеческих и художественных ценностей.

Таким образом, современная музыкальная культура отличается высоким уровнем опосредования едва ли не всех форм музыкальной деятельности данными науки, что (наряду с другими факторами) обуславливает возможность ее перехода в новое качественное состояние.

ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Сколь бы существенной для типологии музыкальных культур не была их соотнесенность с состоянием общества, с характером его развития, со сферами применения музыки и формами ее функционирования, зерном типологии музыкального искусства все же являются его содержательные признаки. А они-то как раз и определяются жизненными функциями музыкального искусства и характером психической жизни человека в данном обществе. Дать культурологическую типологию содержательной стороны музыкального искусства, учитывающую все стороны образности, крайне затруднительно, если не невозможно. Многообразие человеческой жизни в различных регионах земного шара в различные исторические периоды ставит тому существенные преграды. Рассмотрение столь неохватного материала возможно только в конкретно-историческом плане, с учетом хронологического, этнографического и социального аспектов.

С точки зрения культурно-исторических различий можно выделить тесную взаимосвязь музыки и ее образно-психологического содержания с повседневным бытом и магическими обращениями к природе в первобытном обществе; чувственно-конкретный и мифологически ориентированный мир музыкального искусства древности; обращенную к христианским ценностям и трансцендентальным идеям символику средневекового искусства; проявления гуманистических тенденций и гармоничное равновесие духовного и чувственного начал в музыке эпохи Возрождения; реалистические и вместе с тем рационалистические устремления классицистского искусства; поворот к индивидуальному миру личности в музыке романтизма; отражение разнообразия и конфликтной динамики жизни в музыкальном творчестве XX века.

Понятно, что приведенные общекультурные характеристики музыкальной художественной образности не могут претендовать даже на роль краткого конспекта. Это всего лишь условные знаки, с помощью которых можно бросить беглый обобщающий взгляд на прошедшие века музыкальной культуры. В дополнение к этим общекультурным

характеристикам можно указать на некоторые смысловые оппозиции, позволяющие несколько приблизиться к типологии музыкальной образности. Одна из них связана с противопоставлением коллективистских и индивидуально-личностных черт в содержании музыкального искусства. Эта оппозиция, безусловно, может претендовать на роль культурологической: преимущественное выражение того или иного начала, мера их проявления и характер соотношения нередко определяют художественный строй не только отдельных произведений, но и целых пластов музыкальной культуры. Если мы сравним, например, революционную массовую песню и камерную инструментальную музыку России начала XX века, то отчетливо увидим их общекультурные, социологические, а также образно-психологические отличия.

Другое направление конкретизации музыкальной образности – ее национальная определенность. Подобно тому, как многомерно и многофакторно определение национального характера вообще, многомерным и многофакторным оказывается его отображение и закрепление средствами музыкального искусства.

Известно, что характер – это двуликое единство внутренней психологической конституции человека и системы его внешнего поведения. Это и его духовное состояние, и специфические выразительные движения, по которым другие люди могут судить о динамике внутренней жизни человека. В характере отражается отношение человека к окружающей действительности, к другим людям. Становление характера происходит, с одной стороны, под влиянием природных личностных предпосылок (формально-динамические особенности поведения – темперамент) и, с другой стороны, под влиянием той среды, в которой живет человек. Существенное воздействие, в частности, оказывает природная, социальная и культурная среда.

В характере органически сочетаются индивидуально-личностное и социально-типическое. Особое место в характере занимает его национальная составляющая, что позволяет говорить о таком явлении, как национальный характер. Представителям каждой нации присущи, конечно, самые различные психологические черты: любой человек – это особый мир, неповторимая индивидуальность. Тем не менее, каждый этнос имеет некоторые отличающие его психические характеристики. Психологи обрисовывают модели средней (базисной) личности того или иного народа, оказывающей заметное влияние на формирующиеся в данном обществе социальные институты. Проводятся сравнительные исследования типов национальных характеров (М. Мид, Р. Ф. Бенедикт).

Важнейшей формой проявления национального характера является культура народа. Складываясь под воздействием национального характера, культура оказывает затем существенное воздействие на психологическую конституцию людей данной нации, на систему поведения, присущую тем или иным социальным группам. Национальный характер и национальная культура соотносятся между собой как содержание и форма. "Характер общественного сознания определяется набором ключевых для этой культуры понятий и их интерпретаций", – писал американский философ А. Лавджой (16). Но культура – не только совокупность понятий, она включает в себя многообразные языки иного рода. Не в меньшей, а, может быть, в большей мере отражается национальный характер в искусстве, где наряду с понятийным аппаратом задействованы средства выразительности, фиксирующие и раскрывающие подсознательные духовные движения. Функционируя в обществе, канализируя типичное для нации психологическое содержание, искусство (своими наиболее общественно значимыми формами) закрепляет национальный характер, воздействует на него и способствует его развитию. Поэтому искусство (в частности музыкальное) дает богатейший материал для анализа национального характера и выявления его наиболее типичных черт.

Так, слушая классическую музыку, мы отмечаем эмоциональную широту и разлив лирического чувства у русских, страстность и горячность южан, сдержанность северян. Мы ограничиваемся, естественно, самыми общими и очевидными определениями. Чтение всякой сколько-нибудь серьезной музыковедческой литературы, посвященной рассмотрению музыки той или иной национальной культуры (не говоря уже о слушании самой музыки), дает богатые сведения о сложном и многогранном характере каждого народа.

Музыкальному раскрытию поддаются многие черты национального характера, связанные с переживаниями и имеющие достаточно четкий эмоциональный тонус. Музыка способна выражать как душевное постоянство, так и склонность к резкой смене настроений, размеренность поведения и импульсивность, тончайшие оттенки и переходы активности и пассивности, статики и динамики. Все отмеченные черты присущи, конечно, представителям каждой нации. Но их сплав и возникающее на этой основе качество всегда своеобразны и неповторимы. Они-то – при устойчивом проявлении в творчестве музыкантов определенной нации – и могут быть квалифицированы как проявление национального характера. Чуткие музыканты всегда слышат это. Вспомним, например, слова Яворского о "повелительной непреложности действия", проявляющейся в немецкой музыке, и как бы противостоящей ей славянской интонации, которая "дает ощущение, а не действие, ласку, а не повеление" (17).

Наряду с глубинными признаками, органически спаянными с особенностями психологии и способа мышления данной нации, в структуру национальных признаков музыкального искусства входят и внешние характеристические черты, связанные, например, с особенностями языка. Они могут быть выявлены также звуковой имитацией типов телесного движения, в частности ритма (танец), и собственно музыкальными, интонационными средствами. Национальную интонацию, в сущности, надо рассматривать как специфическую форму выразительного движения.

Добавим, что национальный характер не есть нечто постоянное и неизменное. Он претерпевает исторические изменения, отражая сложную социальную жизнь нации, испытывает влияния иных культур. Роль музыки в данном процессе весьма существенна. Достаточно вспомнить о взаимодействии различных национальных составляющих в современной массовой музыкальной культуре.

Третий ракурс типологии музыкального содержания связан с внутренними социальными различиями в рамках той или иной культуры. Крестьянские и аристократические, буржуазные и пролетарские компоненты любой музыкальной культуры отличаются и своей идейной ориентацией, и образно-психологическим содержанием. Различная степень простоты или утонченности, чувственности или интеллектуальности, различный строй эмоциональных переживаний, раскрываемых в музыке, – все это имеет не только жанрово-ситуативные и идейно-художественные основания, но и социальные корни, отражает духовный мир различных социальных слоев, уровень их культурного развития.

Таким образом, типология музыкального содержания крайне многомерна, типы музыкальной образности могут рассматриваться под разными углами зрения, что и понятно: ведь музыкальное искусство проникает во все поры жизни, и потому оно столь же сложно, как и сама жизнь.

Но есть еще один аспект типологии музыкальной образности, не связанный непосредственно с внемузыкальными факторами, а определяемый уровнем развития самого музыкального искусства. Речь идет о соотношении жизненной конкретности и художественного обобщения в структуре музыкального содержания. Общая направленность исторического развития в этом отношении выявляется вполне

однозначно: музыкальное искусство развивается по пути преодоления непосредственной жизненной конкретности и постепенного формирования все более обобщенных, в некотором смысле абстрактных музыкальных образов. Данный процесс связан с изменением способов воплощения музыкального содержания, с особенностями музыкального языка, но не со стороны физических характеристик звучания (этот аспект вторичен), а с точки зрения типологии музыкальных смыслов и соответствующих им типов материальной фиксации художественного содержания. Для типологии музыкального содержания и, следовательно, типологии музыкальной культуры этот аспект крайне важен и в большой исторической перспективе/ретроспективе он может рассматриваться как определяющий.

При всем разнообразии смыслов и конкретного образного содержания, раскрываемых звуковыми средствами, принципиально они могут быть трех видов. Первый связан со смысловой интерпретацией непосредственных жизненных звучаний или звучаний, воспроизводящих звуковой мир действительности, то есть с тем, что обычно определяется как звукоподражание и – в более расширенном виде – звуковая изобразительность. Во всех этих случаях речь идет о воспроизведении признаков конкретных жизненных вещей, жизненной предметности, о пробуждении в сознании их образов.

Музыкальное содержание такого типа характерно, прежде всего, для предмузыкальных явлений, сохраняющихся, тем не менее, в традиционных культурах, в частности в фольклоре. Для них характерны музыкальное слышание, придание особого художественно-эстетического смысла природным и бытовым звукам (шуму леса, журчанию ручья, завыванию ветра). С этим связано возникновение в сознании людей разного рода фантастических существ, богов, населяющих окружающий мир. Но сводить такого рода художественное слышание к религиозным представлениям не следует: в нем проявляется эстетическое чувство человека, направленное на природный мир в его звуковой форме. Шум леса и подобные ему по функции звучания являются для человека не только признаками вещей, с которыми они связаны, не только символами невидимого фантастического мира, но также непосредственными объектами эстетического наслаждения, чем определяется принципиальная принадлежность этого рода звучаний к музыке: ведь признаком последней являются не те или иные звуковые формы, а их способность удовлетворять эстетическое чувство человека.

Аналогичную роль в культуре играют и другие звучания: голоса животных (лай собак, прирученных человеком; пение птиц, которым порою отводится роль музыкальных учителей человека). Не исключено, что истоки "музыкальных звучаний" связаны с трудовыми процессами – доением коровы, щелкающими ударами кнута, стуком топора, звоном косы и пр. С последними в музыкальную сферу входят ритмы работы, формируется ритмическое чувство человека (18). Параллельно идет процесс эстетизации речи, придание ей напевности, ритмичности, звукового согласия (ассонансы, рифмы), приобретение природными и бытовыми предметами функций музыкальных инструментов (так, например, тесно связаны с бытовыми предметами ударные инструменты (19)).

Омузыкаливание предметного мира, окружающего человека, – первый и решающий шаг формирования музыкального искусства. Принципиально близко к этому этапу формирования музыкальности стоит воспроизведение природных и бытовых звучаний. Их характеризуют довольно сложные в высотном и ритмическом отношении звуковые структуры, но типологически они являются ранними формами музицирования, поскольку в них сохраняется вещественная конкретность внемusicalных звучаний, отражающих предметный, узко-эмпирический характер мышления(20).

Другой тип музыкальной образности, обнимающий многие века музыкальной истории, внутренне развивающийся и преображающийся, но сохраняющий свои принципиальные

характеристики, – это музыкальная образность синкретических идейно-художественных единств, в рамках которых музыка интерпретировала слово, жест и танец, входила в магию, обряд, театральное действие. В этих синкретических по своей природе художественных явлениях художественное содержание также было синкретичным. Оно представляло собой сплав предметного, идейного и эмоционального компонентов. В единстве объективной и субъективной сторон художественного образа акцент делался на объективном содержании. В этом содержательном комплексе музыка выступала не в роли эмоционального комментария к некоторому немusикальному содержанию, но, прежде всего, в качестве специфического толкователя, интерпретатора текста, действия и жеста. Она не столько раскрывала эмоцию, сколько обрисовывала характер, ситуацию, нерасчленимо спаянную с ней идею. Эмоция как переживание в этом типе музыкальной образности не была вычленена из первоначального художественно-психологического единства. С определенной долей допущения можно говорить о принципиальной эпичности такого рода смысла, о его крене в сторону реального. Примеры тому – античный музыкальный этос (в относительно близком переводе – характер), средневековая молитва, в которой немислимо было расчленение словесного и музыкального компонентов, традиционный фольклор и многое другое, вплоть до современной бардовской песни, музыкальное содержание которой (при возможной своеобразности) всегда вторично и представляет интерес лишь в сплетении со словесным текстом, несущим основную идейно-художественную нагрузку (21). Другая функция музыки в этих нерасчленимых художественных комплексах – быть организатором художественного или ритуального текста, ориентировать его на восприятие зрителя-слушателя.

В рамках музыкальной культуры, характеризующейся такими исходно интегрированными смыслами, формирование музыкального языка осуществляется на основе этой синкретики. Музыка как бы берет на себя функцию целого, говорит о том целом, в которое она входит. Являясь признаком целого, она оказывается и его знаком. Потому права В. Конен (хотя ее соображения относятся к эпохе, когда рассматриваемые принципы уже подвергались исторической ревизии), утверждающая, что формирование выразительных приемов и способов построения музыкального произведения в искусстве XVII-XVIII веков совершалось, прежде всего, в опере, на основе взаимодействия слова, музыки и театрального действия, что "... в высоко абстрагированном виде структурные и формообразующие черты венской классической симфонии ... отразили театральную и драматическую сущность оперы" (22). Правы и исследователи фольклора, пишущие о музыкальной "семасиологии" народной песенности, о характерной для нее устойчивой семантике и чрезвычайно прочных ассоциациях, не уступающих смысловой словесной семантике, что позволяет «"читать" основные содержательные категории народной музыки» (23), вырабатываемые в содружестве слова, музыки и включающего их в себя обряда. Нельзя только абсолютизировать этот тип формирования музыкального языка. Сохраняя в известной мере свою актуальность, он (если брать его в чистом виде) не только принадлежит ушедшей эпохе, но и знаменует собой уже преодоленный тип музыкальной образности.

Утверждение самостоятельности музыкального искусства, формирование инструментализма, а затем и классической системы музыкального мышления означали изменение природы музыкального смысла, его внутренних структурных характеристик, освобождение от неременной спаянности с немusикальным предметным содержанием. Это влекло за собой изменение музыкального переживания как такового. Впервые в истории музыки возникает возможность художественного запечатления эмоции как таковой, осуществляемого на основе чувственно-эстетической реакции на музыкальный материал, звуковую форму и лежащую в основе звукового образа структуру. Решающую роль в музыке начинают играть знаки-импульсы, которые (если иметь в виду их "чистую",

абстрактную форму) ничего не изображают, ничего не обозначают, ни на что не намекают. Механизм их воздействия состоит в возбуждении в человеке определенных эмоций, переживаний, состояний. Знаки-импульсы не имеют предметных обозначаемых, не отражают объективного предметного содержания. И все же есть основание считать их знаками, поскольку их возникновение и функционирование в музыкальном искусстве связаны с коммуникативной интенцией, то есть с сознательным использованием чувственно переживаемых звуковых образов в коммуникативных целях (24).

Начало такого рода музыкальной образности обычно связывают с возникновением инструментализма. Но оно было не причиной, а следствием глубинных процессов, происходивших в искусстве того исторического периода. Именно к этому времени – конец XVI – XVII в. – музыка достигла той степени развития, которая позволила ей не столько "оторваться", сколько "возвыситься" над текстом и другими внешними по отношению к ней художественными элементами, входившими в синкретические, по существу, формы искусства. Симптомом возникновения нового качества в музыке стало рождение "завоевавшей весь мир новой итальянской музыкальной практики, душой которой была мелодия. Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой" (25). Заметим, что итальянская кантилена возникла как бы вопреки определенным тенденциям, характерным для музыкального искусства того периода. Появление ее генетически связано с оперой, то есть с тем жанром, в рамках которого (во всяком случае теоретически) утверждалось единство слова и музыки. И как бы вопреки этому (но в глубине – закономерно: через формирование гомофонии, тонального письма) формируется кантиленная мелодика – феномен, стоящий над словом, выражающий его обобщенно, субъективно, лирично. Тот факт, что музыка оказалась способной говорить "сама по себе", и привел к возникновению инструментализма.

Этот исторический поворот далеко выходит за рамки музыкального искусства. Он становится важным актом в развитии художественной культуры в целом, поскольку знаменует собой достижение искусством такой степени развития, которая дает возможность переживания и художественной фиксации эмоции как самостоятельного психологического явления, хотя и связанного с определенным "предметным носителем", но интересного, прежде всего, своей отвлеченностью, "абстрактностью", погруженностью во внутренний мир человека. С формированием инструментальной музыки (а позже – абстрактных пластических, но уже "не изобразительных" искусств) в культуре возникли условия для раскрытия и культивирования внутренних состояний человека, не ориентированных и однозначно не связанных с каким-либо предметным содержанием. Функцию такого предметного содержания берет на себя само художественное произведение, художественный текст, не отсылающий слушателя, зрителя, а позже и читателя к иной, внехудожественной реальности, но формируемый по ее универсальным законам. Заметим, что музыка оказалась первым искусством (не считая, может быть, архитектуры), которое вышло на такой уровень развития. Только к XX веку аналогичные условия созрели в области пластических искусств, в поэзии (В. Хлебников). Здесь, как видим, не сработал закон относительного отставания музыки в ее историческом развитии от других видов искусства.

Это новое качество культуры только теперь начинает осознаваться представителями эстетической науки и далеко еще не завладело умами философов и культурологов, занимающихся более общими вопросами. А речь, по существу, идет о новой форме раскрытия внутреннего мира человека и, в силу этого, – о новой форме отражения действительности в сознании человека, о принципиально новой форме художественной реальности.

Процесс вхождения в музыку смыслов нового типа не был однозначным и прямолинейным. Рационалистические тенденции в мышлении XVII-XVIII веков, традиции музыкального искусства, еще недавно (в историческом измерении) связанного с текстом, с раскрытием его идеосмыслов, относительное преобладание обобщенных, еще недостаточно индивидуализированных музыкальных образов – все это выразилось в господствовавшей тогда в сознании музыкантов "теории аффектов", типизировавшей и даже кодифицировавшей душевные переживания. А. Кирхер (*Musurgia universalis...*, 1650), И. Г. Вальтер (*Musikalisches Lexikon...*, 1732) перечисляют по восемь аффектов, Ф. В. Марпург доводит их число до 27-ми – это не меняет сути дела. Теоретики не только обозначают раскрываемые музыкой аффекты, но и дают нормативные рекомендации по использованию тех или иных музыкальных средств для их раскрытия в музыке. Сходную роль играла связанная с теорией аффектов музыкальная риторика, проводившая прямые аналогии между ораторской и поэтической речью, с одной стороны, и музыкой, с другой стороны. Разработанные в рамках этой дисциплины риторические фигуры призваны были иллюстрировать понятия, обозначенные в названиях этих фигур, соответствующие им интонации речи (26).

Такого рода теоретические воззрения и соответствующая им музыкальная практика были распространены в период, когда музыка уже выработала самостоятельные, не зависящие от вербального языка средства выразительности. Это подтверждается практикой современного восприятия музыки той поры, не требующей знания ее внемузыкального идейно-образного содержания, а также высказываниями ряда музыкантов, работавших на рубеже XVII - XVIII веков. А. Веркмейстер (1645-1706) "не связывает выражения аффектов с поэзией, а, наоборот, подчеркивает известное превосходство музыки в сравнении с другими искусствами, заключающееся в том, что она может выражать то, чего мы не можем выразить словами" (27). И. Кунау (1660-1722) утверждал, что "музыка производит впечатление не подражанием, не изображением определенных чувств – она скорее заключает в себе самой свое чувственное содержание и не требует подражания". С. Маркус видит в этих словах Кунау "зародыш перехода от учения об аффектах к романтическому пониманию музыки" (28).

Тем не менее, значимость вербального подтекста для музыки XVII - первой половины XVIII века нельзя игнорировать. Музыкальный смысл все еще сохранял в себе издавна присущую ему связь с другими элементами синкретических художественных единств, в рамках которых он формировался. Даже в музыке И. С. Баха, в творчестве которого был достигнут высокий уровень имманентно-музыкального (и в силу этого эмоционально-конкретного) выражения и развития, весомую роль сохраняют риторические фигуры, за которыми стоит обобщенное художественное содержание, типизированный аффект, а порой и символически выраженная идея (29). Только с середины XVIII века музыка начинает пониматься как искусство, выражающее чувство. Вместе с тем она становится внутренне замкнутым автономным искусством, подчиняющимся собственно музыкальной логике, которая опирается на формообразующую гармонию и мотивно-тематическую работу. Карл Дальхаус полагает, что музыка достигла этого уровня развития к концу XVIII века (30).

Процессы преобразования музыкального смысла протекали и впоследствии. К эпохе венского классицизма сформировался не только специфически музыкальный тематизм, но и специфические типы музыкальной композиции, что в совокупности отражало дальнейшее движение музыки по пути завоевания имманентных способов развития. Не случайно именно в это время происходит становление симфонизма как типа музыкальной драматургии. Романтическое искусство противопоставило тяготевшим к объективности музыкальным образам классицизма индивидуализацию смыслов, их лирико-поэтическую конкретность, своеобразным противовесом чему была программность, словесно или

пластически конкретизирующая достигшую высокой степени художественной имманентности музыкальную выразительность. В этой связи по-своему симптоматична лейтмотивная система Р. Вагнера как специфическая, романтически индивидуализированная попытка возродить глубоко укоренившуюся в немецком искусстве риторическую традицию. Симптоматична и реакция Э. Ганслика на искусство его времени (прежде всего, на музыку Листа и Вагнера), не принимавшего не только внешних по отношению к музыке идей и представлений, но рьяно отстаивавшего тезисы о том, что музыка не выражает чувств, а красота музыкального произведения заключается в сочетаниях звуков, без отношения к какой-нибудь чуждой, внемузыкальной сфере мыслей" (31).

Музыка XX века характеризуется уже не индивидуализацией общего, а порождением индивидуальных смыслов в конкретном музыкальном произведении. Общее отступает на уровень закономерностей, условий восприятия, смысловых предпосылок. Оно представляет собой лишь закономерность формирования индивидуального смысла. Художественно-эмоциональная абстракция достигает в искусстве XX века нового уровня. Порождаются музыкальные смыслы, не имеющие непосредственных жизненных прототипов и аналогов, не только не связанные с какими-либо предметными представлениями (отсутствие ассоциативной базы), но порою не поддающиеся типологизации и вербальному обозначению – не говоря уж о вербальном выражении (А. Веберн). На уровне средств художественной выразительности это проявляется в формировании новой системы языка, а порою и его элементной базы.

Таким образом, в процессе становления и развития искусства менялось не только содержание данных конкретных смыслов (при неизменном понимании самого понятия "смысл"), происходили постоянные изменения природы, типологии музыкального смысла. А вместе с тем менялась природа того культурного феномена, который мы называем музыкой. Менялось содержание понятия "музыка" (32).

Чтобы понять суть данного процесса, следует еще раз, под новым углом зрения рассмотреть природу имманентной музыкальной выразительности. Она состоит в том, что специфическое художественное содержание выражается музыкальным звучанием, имеющим определенную организацию и конституирующимся в пространственно-временную форму. Эстетика XVIII-XIX веков придавала этой форме, прежде всего, эмоциональное значение. Но из этого не вытекает, что эмоциональность составляет квинтэссенцию музыкального содержания. Мы переживаем эмоцию как реакцию на чувственно данное и рационально организованное звучание. Но нет никаких оснований считать чувственный и рациональный компоненты музыки лишь средствами, призванными воплотить некоторое иное содержание. Они могут представлять для слушателя самостоятельный интерес, быть в известной мере самодостаточными. Тенденция культивирования утонченной чувственности обозначилась в музыке Дебюсси и достаточно последовательно развивалась на протяжении XX века (одна из заметных вех – сонористика). Не менее определенно заявила о себе линия музыкального конструктивизма, у истоков которого стояли А. Шёнберг и А. Веберн. Новые принципы организации звуковой ткани, музыкального времени и пространства знаменовали смещение акцентов с эмоционального содержания (во всяком случае, в его романтической форме) на самоценность музыкальной организации. Доминанта художественного переживания сместилась с эмоционального компонента в сторону специфического интеллектуального интереса. Такого рода музыка предполагает слушателя нового культурно-психологического типа, преодолевающего непосредственные эмоциональные переживания и удовлетворяющегося тонкой интеллектуальной игрой, которая сопровождает восприятие произведения. При всей новизне данного культурного феномена нельзя не вспомнить о его предтечах. К ним можно, в частности, отнести ряд поздних

произведений И. С. Баха, поражающих слушателя не столько силой эмоционального воздействия, сколько тонкой интеллектуальной работой. (Не случайно поворот Шёнберга от постромантической эмоциональности к рационализму додекафонных опусов связан с переосмыслением приемов полифонической техники.) В целом же творчество Баха представляется своеобразным конспектом истории европейской музыкальной культуры. Начав в русле барочной риторики, Бах утвердил в музыкальном искусстве законы имманентной музыкальной логики, раскрывающей эмоционально окрашенный процесс художественного переживания (этим и обусловлено огромное воздействие его искусства на всю последующую историю музыки), а завершил свой творческий путь провидением будущего музыкального интеллектуализма. Ни вторая половина XVIII века, ни эпоха романтизма не могли в должной мере "востребовать" эту музыку. Она и теперь еще ждет своего подлинного раскрытия.

Таким образом, типология содержания музыки с точки зрения конкретности/абстрактности художественного образа определяет принципиальные характеристики ее языка, если под последними иметь в виду способы языкового раскрытия художественного смысла, типологию музыкальных знаков с точки зрения их выразительных возможностей. Но музыка демонстрирует также необычайное многообразие материальных форм носителей музыкального смысла, что приобретает особое значение, поскольку в структуре музыкального переживания весьма важную роль играет чувственный компонент. Этим обуславливается необходимость рассмотреть (хотя бы коротко) типологию музыкальных культур по их внешним языковым формам.

В этом плане обращает на себя внимание преобладание в музыкальной культуре различных регионов мира ритмотембровой или мелодико-интонационной форм выразительности.

Известно, что для музыкальной культуры многих африканских народов характерна спаянность пения и танца, широкое применение ударных инструментов – барабанов, ксилофонов, литавр, различного рода шумовых (трещотки и пр.), формирование из них разнообразных ансамблей. Музыка многих регионов Африки отличается сложной ритмикой, в частности полиритмией. Большую роль играют "говорящие барабаны", с помощью которых можно передавать ту или иную информацию на расстояние. Музыка Западной Африки отличается малочисленностью струнных инструментов, которые относительно недавно были занесены туда кочевниками. В целом, в музыке Африки (по сравнению с европейской) относительный вес имеют тембровые и ритмические компоненты, хотя нельзя сбрасывать со счета многочисленные и разнообразные песенные жанры, бытующие у многих народов континента (33).

Музыкальная культура Европы в значительно большей степени ориентирована на песенные и вокально-декламационные формы выражения. Это связано, в частности, с европейскими церковными традициями, исключавшими применение танцевальных жанров в культовой музыке. Отсюда идет приоритет струнных и духовых (орган) музыкальных инструментов в европейской культуре, вторичная роль ударных инструментов, относительно недавняя активизация тембровой выразительности.

За этими внешними различиями стоят, конечно, более глубинные эстетически-смысловые ориентации. Так, весомая роль первичного тембрового компонента музыкальной выразительности можно интерпретировать как отражение приоритета чувственного начала в структуре музыкального переживания. Акцент на ритмической стороне музыкального языка, тесно связанной с движением, танцем, жестом, следует трактовать как проявление телесной активности, зависимость от нее музыкального компонента художественной выразительности. Наконец, приоритет песенно-интонационных элементов должен, вероятно, означать относительно большую зависимость музыки от

речи, от поэзии, от выражения эмоционального переживания. За всем этим стоят различные типы, различные стадии социального и художественного развития народов, различная направленность их эволюции, многообразные культурные взаимодействия.

Важную роль в языковой типологии музыкальных культур играет сопоставление монодической и многоголосной музыки. Первый тип характерен, например, для музыки исламской традиции, специфической формой второй является европейская музыка, до определенного исторического момента также бывшая одnogолосной (если иметь в виду профессиональную церковную культуру). Языковую типологию музыки можно углубить указанием на виды многоголосия, свойственные культурам различных стран мира (34), на характеризующие их ладовые структуры, на те или иные формы соотносительности мелодии и гармонии (опосредованность или непосредственность мелодических процессов гармоническими закономерностями), на преимущественное развитие вокальных (русская народная песенность) или инструментальных жанров, на относительное развитие (весомость) различных жанров (в последнем пункте мы вновь выходим на проблематику функций музыки в жизни общества) и т. д.

* * *

Рассматривая вопросы типологии музыкальной культуры с точки зрения разного рода параметров, мы описывали лишь некоторые аспекты, стороны и закономерности функционирования и развития музыкальной культуры. Между тем в живом историческом процессе все эти аспекты, стороны, закономерности реализуются в неразрывном диалектическом единстве, переплетаются, взаимодействуют, определяют друг друга. Их во многих случаях почти невозможно искусственно изолировать или выделить, чтобы подвергнуть рассмотрению "в чистом виде". Наконец, изучаемые явления и закономерности часто оказываются связанными с иными факторами, например, с факторами общеисторического развития общества, культуры, экономики, политики.

Поэтому, наряду с типологией, учитывающей отдельные частные признаки, необходима типология более общего плана, предполагающая деление понятия "музыкальная культура" с точки зрения реального музыкально-исторического процесса. Но и здесь нужно установить те "плоскости", по которым проводится различие.

В начале данного раздела, входя в проблему типологии музыкальных культур, мы наметили три аспекта культурной дифференциации. Прежде всего, типологически различаются культуры различных регионов земного шара. Другой аспект – качественное своеобразие культуры различных исторических эпох. И, наконец, расчленение культуры определенного исторического времени на субкультурные образования, существенно отличающиеся одно от другого как по содержательным и формально-языковым признакам, так и по способам своего функционирования.

Остановимся на каждом из этих аспектов. Во-первых, о региональных культурах. В течение многих веков в мире существовали достаточно изолированные цивилизации, развивавшиеся по своим собственным законам (35). Эти региональные цивилизации представляли собой крупномасштабные социокультурные общности, опиравшиеся на территориальные и, обычно, конфессиональные связи. Они формировались в результате длительного исторического развития на базе всеобъемлющих материальных и духовных внутренних сношений при относительной ограниченности и, во всяком случае, значительно меньшей интенсивности их контактов с другими регионами. Своеобразие условий, в которых жили люди, привело к формированию культур, заметно различающихся как по своему духовному строю, так и по внешним языковым формам. И в настоящее время сохраняется весьма заметная расчлененность постепенно становящейся мировой цивилизации на своеобразные в культурном отношении регионы и локусы. С

одной стороны – интенсивные экономические обмены, всеобщая связь и взаимозависимость, единое международное право, охват всего земного шара системой средств массовой коммуникации. С другой стороны – традиционные формы жизни, местные обычаи и верования, свои представления о красоте и особые нормы морали, стремление к сохранению своей идентичности.

Особенно ярко проявляются культурные различия Запада и Востока. Европейская культура (точнее говоря, культура европейского типа, "культура белой расы", как иногда ее называют), с одной стороны, и многие внеевропейские (азиатские, африканские и др.) культуры, с другой стороны, принципиально отличаются друг от друга по месту музыки в жизни общества, по способам ее функционирования, по образно-психологическому содержанию, по способам его материальной фиксации. Восточные культуры по существу не вышли за рамки прикладного использования музыки. Только в европейской культуре была выработана особая форма концертного исполнительства, когда собственно художественное начало оказывается господствующим, и музыкальное искусство уходит от непосредственной ангажированности жизненными реалиями. Даже такие восточные страны как Япония или Турция, которые вошли в современное культурное сообщество и играют существенную роль в мировой культурной жизни, сохраняют колоссальные культурные отличия от Европы. Не следует, вероятно, игнорировать и культурное своеобразие России, которая, при всей своей близости к европейской культуре, развивается по своим, не до конца понятным законам.

Различия между музыкальными культурами различных регионов мира не сводятся к каким-либо внешним признакам и особенностям функционирования, в них обнаруживается глубинное своеобразие мировоззрения и мироощущения. В культуре Востока преобладают субъективная ориентация, медитативность, переживание длящегося времени. Западная культура более действенна, она нацелена на внешний результат.

Что касается типологических отличий музыкальной культуры различных исторических периодов, то это вполне определенно проявилось в развитии европейской культуры – наиболее динамичной, изменчивой, интенсивно развивающейся. В истории европейской культуры могут быть выделены этапы, характеризующиеся различным функционированием музыки, различными типами ее содержания, особыми структурными признаками. Типологически различаются культура Древнего мира, культура Средневековья, культура Нового времени.

Выше уже были намечены эти различия, но только под определенным углом зрения – в плане содержания. Теперь мы даем более полную типологию, учитывающую различные аспекты функционирования музыки.

Культура Античности характеризуется, прежде всего, своей мифологической основой, неотчлененностью музыки от других форм художественной деятельности (поэзия, танец, театр), исключительно высокой ролью, которая придавалась музыке в воспитании человека.

Профессиональная музыка Средневековья развивалась под эгидой церкви, составляла часть теоцентристской культуры. Она выполняла прикладные и духовно-практические функции, в ней преобладало обобщенное коллективное начало, господствовал эстетический канон. Основами композиционной техники были полифоническое многоголосие и система модальных ладов. Музыка была преимущественно вокальной, подчинялась тексту, логике христианского обряда. Своеобразной типологической "модуляцией" средневековой культуры явилось ее движение от устных форм передачи музыкальной традиции через невменные способы приблизительной фиксации напевов к созданию развитой системы нотного письма, окончательно сложившейся к XVII веку.

Важнейшей тенденцией культуры в эпоху Возрождения стало формирование светских музыкальных жанров, гуманистическая направленность творчества, равновесие коллективного и индивидуального начал. Искусство этого времени проявляет интерес к танцевальным жанрам, постепенно формируется самостоятельная инструментальная музыка, утверждаются гомофонно-гармонический склад, трезвучная концепция вертикали. Новыми становятся условия бытования музыки: появляется демократическая публика, расцветает любительское музицирование. Зарождаются опера и балет.

Музыка Нового времени характеризуется явным перевесом светского начала, утверждением в искусстве человеческой индивидуальности. Возникают современные инструментальные жанры (концерт, соната, симфония), формируется самостоятельный музыкальный язык, новое, независимое от слова, культа или сценического действия музыкальное содержание, утверждаются имманентные закономерности построения музыкальной формы. Другие аспекты культурного развития этого периода – формирование общественной музыкальной жизни современного типа, европейских национальных культур, активно взаимодействующих между собой.

Что касается современного этапа развития музыкальной культуры, то он характеризуется все более интенсивным взаимодействием музыкальных культур различных регионов земного шара, ранее развивавшихся в определенной изоляции друг от друга, возможностью становления единой, хотя и расчлененной по региональным и национальным признакам мировой музыкальной культуры. Другим существенным признаком данного исторического этапа можно считать формирование культурного пространства, не ограниченного городскими или сельскими рамками. Это происходит за счет массового распространения культуры, за счет возможности неограниченного тиражирования аудио- и видеозаписей, а также их передачи на огромные расстояния. Если мы вспомним об интенсивно развивающейся инструментальной базе, об использовании электронных средств в создании и исполнении музыки, то у нас появятся основания предположить, что в настоящее время мы находимся на таком историческом этапе, когда происходит процесс перерождения традиционной музыкальной культуры в какую-то новую, еще неизвестную культуру будущего. Признаки рождающейся культуры надо еще изучать, но уже теперь ясно, что в новых условиях распространения информации музыкальное искусство будет функционировать и развиваться иначе, чем раньше. Уже сейчас мы видим, насколько изменилась музыкальная среда, насколько увеличился охват музыкой самых различных слоев населения. Ничего подобного не было несколько десятилетий назад, не говоря уже о более ранних этапах развития музыкальной культуры.

Одним из существенных аспектов развития современной музыкальной культуры является сложный процесс ее глобализации. Культура европейского типа, постоянно обогащаемая различными национальными и региональными "вливаниями" (африканские, азиатские, латиноамериканские элементы), получает все более широкое, общемировое распространение и понимается иногда как "универсальная" музыкальная культура. При этом национальные и региональные культуры сохраняют свое значение и также испытывают воздействие мировой музыкальной культуры. В неустойчивом и по-своему плодотворном равновесии универсального, регионального, национального и локального начал и будет, вероятно, развиваться музыкальная культура в обозримом будущем.

Третий аспект типологического различия музыкальных культур – внутрикультурный. В рамках единой национальной музыкальной культуры существуют различные субкультурные образования, которые не просто пересекаются, а дополняют, взаимодействуют и борются между собой. Так, например, музыкальная культура нашего времени включает в себя фольклор, академическую музыку, так называемую массовую культуру. Все эти культурные пласты типологически различны. Они обслуживают

различные социальные слои, по-разному функционируют в обществе, опираются на различные структуры музыкальной деятельности, отличаются один от другого по типу музыкального содержания и по языковым признакам. Совокупность этих субкультурных образований формирует структуру музыкальной культуры, соотношенную в своих основных характеристиках с социальной структурой в целом. Рассмотрению музыкальной культуры с этой точки зрения будет посвящен следующий раздел работы.

Примечания:

- (1) А. Вишневский. Состояние общества. Социальные регуляторы. Человек // Коммунист, 1989, № 4, с. 24.
- (2) Там же, с. 27.
- (3) Там же, с. 26-28.
- (4) Ю. Каграманов. Чужое и свое // Новый мир, 1995, № 6, с. 173.
- (5) Там же, с. 186.
- (6) Идею о разделении культур на традиционные и динамические поддерживают не все ученые. Так крупный французский социолог Ж. Баландые (род. 1920) выступает против деления обществ на "неподвижные", "неисторические" и исторические. Он полагает, что динамика, многомерность, противоречивость характерны для всех обществ, включая "традиционные" (Современная западная социология, с. 28).
- (7) Гуревич А. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984, с. 224.
- (8) Там же, с. 201, 222.
- (9) Вишневский А., 1989, с. 28.
- (10) Любимова Т. Категория трагического в эстетике. – М.: Знание, 1979, с. 6-8, 25.
- (11) Подробнее об этом см.: А. Соколов. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992, с. 53-63. Аналогичные творческие метаморфозы происходили и ранее. Они тоже были вызваны рационалистическим заострением избираемого композитором творческого метода и последующим смягчением его требований. М. П. Мусоргский на определенном этапе своего творчества "аналитически" утверждал приоритет слова, речевой интонации над мелодией (опера-декларация "Женитьба") и пришел к "синтетической" мелодии, творимой человеческим говором в период работы над "Хованщиной".
- (12) Л. Бочкарев. Музыкальная психология как прикладная отрасль науки // Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. Межвузовский сборник трудов. Вып 4. / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 1986, с. 9.
- (13) Там же, с. 20.

- (14) В. Фомин. Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1977.
- (15) А. Якупов. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. – М., 1994.
- (16) Современная западная социология, с.188.
- (17) Б. Яворский. А. Н. Скрябин // Музыка, 1915, № 220, с. 275.
- (18) См.: Бюхер К. Работа и ритм. – М., 1923.
- (19) И. Заруцкая. Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: дис. канд. искусствоведения / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998, с. 52-53.
- (20) Р. Грубер. История музыкальной культуры. Том I, ч. 1. - М.-Л.: Музгиз, 1941, с. 34, 38-42 и др. Такого рода элементы могут встретиться и в музыке более позднего времени, но там они выполняют другую функцию и вписываются в музыкальный текст иной природы.
- (21) Не случайно авторами такого рода песен являются, прежде всего, поэты.
- (22) В. Конен. "Театр и симфония", с. 278.
- (23) И. Земцовский И. И. Нужна ли музыкознанию семасиология // Советская музыка, 1972, № 1, с. 31-33.
- (24) Более подробное изложение высказанных здесь мыслей см. в статье: Бычков Ю. [Проблема смысла в музыке](#) // Конструкция и смысл в музыке. Сборник статей / РАМ им. Гнесиных. – М., 1999.
- (25) Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. - Л.: Музыка, 1971, с. 319.
- (26) См.: О. Захарова. Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII века: принципы, приемы. - М., 1983.
- (27) С. Маркус. История музыкальной эстетики. Том I. - М.: Музгиз, 1959, с. 44.
- (28) Там же.
- (29) См.: Сыроева А. Е. Программность эпохи барокко как проблема формообразования: Лекция по курсу "Анализ музыкальных произведений" / РАМ им. Гнесиных. - М., 1993, с. 28-34; Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. - Тамбов, 1993.
- (30) Dahlhaus C. Autonome Musik // Brockhaus Riemann Musiklexikon. Bd. 1. – Wiesbaden: F. A. Brockhaus; Mainz: B. Schott Soehne, 1978, S. 72.
- (31) Ганслик Э. О музыкально-прекрасном, с. 7-8 и др.
- (32) Не исключено, что XX век является началом нового, еще более глубокого преобразования системы музыкальной выразительности и стоящего за нею содержания. Уже на заре этой исторической эпохи в музыке отчетливо обозначился кризис романтической эмоциональности и обозначились пути формирования новых форм музыкальной образности, которые теперь, по прошествии определенного исторического срока, можно рассматривать не только в плане идейно-эстетических новаций, вызванных особенностями исторического момента, но также в плане имманентного развития музыки как особой формы художественной деятельности человека.

(33) В известной мере сходные характеристики имеет музыка некоторых регионов Азии, в частности Китая, где весьма активную роль играют ансамбли ударных инструментов и связанная с ними ритмическая полифония [см. Ф. Арзаманов. О некоторых особенностях многоголосия в Китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. – М.: Советский композитор, 1987, с. 249-250].

(34) См.: M. Schneider. Geschichte der Mehrstimmigkeit.

(35) См.: Э. Маркарян Э. О концепции локальных цивилизаций. - Ереван, 1962.