

II

*Ю. Кремлев*

\*

**ОЧЕРКИ  
ПО ЭСТЕТИКЕ  
МУЗЫКИ**





II  
К-79

Ю. Кремлев

**ОЧЕРКИ  
ПО ЭСТЕТИКЕ  
МУЗЫКИ**

Издание второе,  
дополненное

Ташкент. Гос. муз. училище  
им. Хамиди  
Инв. № 41176

Inv. № 3952  
Axborot Resurs Markazi

Всесоюзное издательство  
«КОМПОЗИТОР»  
Москва — 1972

II | 3952  
К-79 | Кремлев Ю.  
Очерки по эстетике  
музыки  
М.: 1972



### ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга в своей основе является вторым изданием работы автора «Очерки по вопросам музыкальной эстетики» (М., 1957). В новой редакции сохранены круг затрагиваемых проблем, а равно и структура книги. Однако ряд разделов развит и дополнен материалами и аргументациями, взятыми по преимуществу из брошюр и статей автора, посвященных вопросам музыкальной эстетики и вышедших в свет после 1957 года. К тому же усовершенствован ряд формулировок.

Предлагаемые очерки отнюдь не ставят своей целью всестороннее освещение проблем музыкальной эстетики. Так, например, категории эпоса, драмы, лирики, возвышенного, трагического, комического и т. д. применительно к музыке тут или вовсе или почти не затрагиваются.

Вместе с тем, избранный жанр свободно построенных очерков не исключает общей тематической их согласованности. Главная тема — пути отражения действительности в музыке. От простейшей музыкальной интонации (отражающей интонацию реальную) к музыкальному образу, как высшей ступени музыкального искусства, — такова последовательность изложения в данной работе. Эта высшая ступень затронута в последней (шестой) части книги, но именно только затронута (а не проанализирована во всех ее связях, проявлениях и опосредованиях), поскольку характеристикой обстоятельности и условий возникновения музыкального образа «маршрут» исследования заканчивается, обзор становления музыки как искусства завершается.

В связи с преимущественным интересом к факторам и процессам отражения действительности музыкой ав-



тор уделяет особое внимание выяснению различных сторон как специфичности, особенности, так и неспецифичности, всеобщности музыкального мышления. Именно в данном плане построен раздел общеэстетических проблем, являющихся одновременно и проблемами музыки. Именно с целью оттенить своеобразие музыки проводится сопоставление ее с другими искусствами.

По убеждению автора, указанный круг вопросов сохраняет чрезвычайную теоретическую и практическую действенность в связи с насущными задачами советской музыки и советского музыкознания. Ведь у нас много писали и пишут о музыкальных образах как таковых, но еще мало занимаются изучением реальных, конкретно-чувственных связей музыки с жизнью. А это не может не способствовать сохранению неясных или попросту ложных представлений о существе музыкального искусства, ряда предрассудков музыкальной эстетики.

Борьба с ними — наша общая задача.

## Часть I.

### НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

#### 1.

Как и все остальные отрасли человеческой (практической и теоретической) деятельности, искусство в его целом способствует познанию, освоению и изменению мира.

Искусство — общественное явление, одна из форм общественного сознания. Объектом его является действительность в целом, осознаваемая и претворяемая общественным человеком.

Ф. Энгельс писал: «Всю историю надо изучать заново, надо исследовать в деталях условия существования различных общественных формаций, прежде чем пытаться вывести из них соответствующие им политические, частноправовые, эстетические, философские, религиозные и т. п. воззрения»<sup>1</sup>.

В бесклассовом обществе искусство бесклассово, в классовом носит классовый характер. Классовое господство накладывает свою печать на все виды общественной идеологии, в том числе и на искусство.

«Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу. Господст-

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» в двух томах, т. I. М., 1967, стр. 90.



вующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений, как выраженные в виде мыслей господствующие материальные отношения; следовательно, это — выражение тех отношений, которые и делают один этот класс господствующим, это, следовательно, мысли его господства»<sup>1</sup>.

Отсюда не вытекает, однако, что содержание идеологии вообще и искусства в частности исчерпывается тенденциями той или иной классовой ограниченности.

Во-первых, «всякий новый класс, который ставит себя на место класса, господствовавшего до него, уже для достижения своей цели вынужден представить свой интерес как общий интерес всех членов общества, т. е., выражаясь абстрактно, придать своим мыслям форму всеобщности, изобразить их как единственно разумные, общезначимые. Класс, совершающий революцию, — уже по одному тому, что он противостоит другому классу, — с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества; он фигурирует в виде всей массы общества в противовес единственному господствующему классу»<sup>2</sup>.

Во-вторых, искусство, как и всякая идеология, постоянно оказывается в классовом обществе ареной классовой борьбы. Борьба эта идет не только между противоположными направлениями искусства, но и внутри этих направлений.

Лишь в крайнем, до предела обостренном антагонизме революции и реакции непримиримые противоположности предстают как бы оголенными, в чистом виде. Во множестве промежуточных явлений борьба дает себя знать преобладанием того или иного начала, но не полным отсутствием начала противоположного. В прогрессивном искусстве зачастую заметны консервативные или даже реакционные элементы. В консервативном или даже реакционном искусстве могут проглядывать отдельные, более или менее заметные черты прогрессивного мировоззрения.

Однако наличие противоречий — порою очень глубоких — не приводит и не может привести к мирному сосуществованию противоположных идеологий, не долж-

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 99—100; см. также стр. 102.

<sup>2</sup> Там же, стр. 101.

но побуждать нас к сближению и приравниванию их. Поэтому мы в огромном числе случаев все же способны произвести решающую оценку и называем прогрессивное искусство — прогрессивным, а реакционное — реакционным. Когда же сколько-нибудь категорическая оценка затруднительна — перед нами встают явления отнюдь не мирного сожительства, но острой внутренней борьбы идеологических начал.

Являясь одной из форм единого общественного сознания, искусство, вместе с тем, специфично. Специфичность искусства — в присущей всем подлинно художественным произведениям чувственной наглядности, образности, способности их давать нам те или иные конкретные представления о мире.

Заимствуя гегелевское понимание искусства как образного, чувственно наглядного мышления, но переосмысливая это понимание материалистически, В. Г. Белинский (в статье «Идея искусства», 1841) верно подчеркнул, что художественное творчество, с одной стороны, неотрывно от деятельности человеческого сознания, а с другой стороны, выражает эту деятельность не отвлеченными понятиями, но конкретными представлениями.

Путь воздействия любого искусства идет через внешние, чувственно воспринимаемые формы отражаемых им явлений действительности (то есть видимое, слышимое в действительности должно быть соответственно видимым, слышимым в искусстве). Исключение составляет литература (проза и поэзия), пользующаяся словами (по терминологии И. П. Павлова, — «второй сигнальной системой», то есть не сигналами чувств, а «сигналами сигналов»). Но об этом подробнее мы скажем ниже.

В экономическо-философских рукописях 1844 года К. Маркс охарактеризовал процесс исторического формирования человеческих чувств как основу развития художественной деятельности, основу становления искусства. Характеристика Маркса — образец диалектико-материалистического понимания единства субъекта и объекта, а также единства созерцательности и действительности в произведениях искусства, где фундаментом всегда служит объективная, не зависящая от сознания действительность, но где, вместе с тем, эта действитель-



ность всегда очеловечена, дана в плане представлений, восприятий, переживаний, целей, нужд и задач общественного человека.

Маркс пишет, что «человек не теряет самого себя в своем предмете лишь в том случае, если этот предмет становится для него *человеческим* предметом, или опредмеченным человеком. Это возможно лишь тогда, когда этот предмет становится для него *общественным* предметом, сам он становится для себя общественным существом, а общество становится для него сущностью в данном предмете.

Поэтому, с одной стороны, по мере того как предметная действительность повсюду в обществе становится для человека действительностью человеческих сущностных сил, человеческой действительностью и, следовательно, действительностью его *собственных* сущностных сил, все *предметы* становятся для него *опредмечиванием* самого себя, утверждением и осуществлением его индивидуальности, его предметами, а это значит, что предмет становится *им самим*»<sup>1</sup>.

Прямое отношение к искусству имеют последующие слова Маркса о том, что «не только в мышлении, но и *всеми* чувствами человек утверждает себя в предметном мире»<sup>2</sup>.

И тут же Маркс показывает не одну лишь объективную сторону искусства (образное, чувственно-наглядное отражение действительности), но и его субъективную сторону (неразрывную связь с исторически развивающимися потребностями человека): «Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха самая прекрасная музыка *лишена* смысла, она для него не является предметом, потому что мой предмет может быть только утверждением одной из моих сущностных сил, т. е. он может существовать для меня только так, как существует для себя моя сущностная сила в качестве субъективной способности, потому что смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается *мое* чувство. Вот почему *чувства* общественного человека

суть *иные* чувства, чем чувства необщественного человека. Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы»<sup>1</sup>.

Весьма существенно, что область человеческой чувственности, без которой немыслимо никакое искусство, Маркс неразрывно связывает с предметностью внешнего мира: «Не только пять внешних чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), — одним словом, *человеческое* чувство, человечность чувств, — возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. *Образование* пяти внешних чувств — это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории»<sup>2</sup>.

Далее Маркс показывает и специфические черты художественного восприятия, которое, будучи неразрывно связанным с предметным миром и, следовательно, кровно заинтересованным в нем, чуждо, однако, непосредственного материального интереса, поднимается над грубой практической потребностью: «*Чувство*, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь *ограниченным* смыслом. Для изголодавшегося человека не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи: она могла бы с таким же успехом иметь самую грубую форму, и невозможно сказать, чем отличается это поглощение пищи от поглощения ее *животным*. Удрученный заботами, нуждающийся человек невосприимчив даже к самому прекрасному зрелищу; торговец минералами видит только меркантильную стоимость, а не красоту и не своеобразную природу минерала; у него нет минералогического чувства. Таким образом, необходимо опредмечение человеческой сущности — как в теоретическом, так и в практическом отношении, — что-

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 126—127.

<sup>2</sup> Там же, стр. 127.

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.



бы, с одной стороны, очеловечить чувства человека, а с другой стороны, создать *человеческое чувство*, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»<sup>1</sup>.

Итак, Маркс материалистически обосновывает понятие прекрасного, отделяя его от грубой практической потребности, но прочно связывая со всем процессом становления духовной деятельности общественного человека, идущего по пути познания, освоения и изменения, преобразования объективной действительности, внешнего мира.

Для Маркса, в отличие от эстетиков-идеалистов, богатство человеческого мышления и человеческого переживания, богатство художественного творчества есть не результат деятельности человеческого сознания как такового, но результат отражения им богатства реальных отношений, качеств, явлений, красок и форм действительности. Естественно, что Маркс, опять-таки в отличие от эстетиков-идеалистов, утверждает объективные основы красоты. По словам Маркса: «Практическое созидание *предметного мира, переработка* неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательного родового существа, т. е. такого существа, которое относится к роду как к своей собственной сущности, или к самому себе как к родовому существу. Животное, правда, тоже производит. Оно строит себе гнездо или жилище, как это делают пчела, бобр, муравей и т. д. Но животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит, даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее; животное производит только самого себя, тогда как человек воспроизводит всю природу; продукт животного непосредственным образом связан с его физическим организмом, тогда как человек свободно противостоит своему продукту. Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 127—128.

он принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты»<sup>1</sup>.

Велико значение этого положения Маркса для эстетики. Сила человека опять-таки подчеркивается не в противопоставлении его духовному миру реального, а в единении с ним. Одновременно Маркс лаконично, но превосходно намечает диалектическое понимание красоты, как воспринимаемой лишь человеком (для животного красоты нет), но существующей в своих основах помимо человеческого сознания (законы красоты).

Нет нужды, конечно, доказывать, что в цитированных отрывках Маркс далек от тех эстетиков, которые полагали суть искусства исключительно в чувствах (откуда возник и сам термин «эстетика») <sup>2</sup>. Говоря о художественной деятельности, Маркс не отрывает чувства от мышления и от всей человеческой практики в целом, но лишь подчеркивает чувственность, чувственное восприятие и воздействие как основу художественных образов.

И это безусловно справедливо. Много позднее, в письме к М. Каутской (1885) Ф. Энгельс, заявив себя убежденным сторонником тенденциозной художественной литературы, в то же время отметил, что «тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...» <sup>3</sup>.

В письме Энгельса к М. Гаркнесс (1888) мы находим даже следующую известную формулировку: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства»<sup>4</sup>.

Следует еще раз подчеркнуть, что Ф. Энгельс вполне понимает и высоко ценит роль идейной тенденциозности художественных произведений. Он лишь стремится отделить чисто художественный способ выражения идеи от художественно-публицистического. Последний, разумеется, имеет свое право на существование, свою ценность, но не должен быть смешиваем с искусством как таковым.

<sup>1</sup> Там же, стр. 141—142.

<sup>2</sup> «Эстетизм» по-древнегречески — ощущение, чувство.

<sup>3</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 5.

<sup>4</sup> Там же, стр. 7.



Заметим, что еще Белинский ясно различал эти оба способа выражения идеи — тот, при котором идея целиком переходит в образ, и тот, при котором идея в ее внеобразных формах прибавляется к образу или сосуществует с ним. Так, в письме Белинского к Герцену от 6 апреля 1846 года (в связи с романом последнего «Кто виноват?») примечательно положение, что «у художественных натур ум (то есть способность к отвлеченному мышлению. — Ю. К.) уходит в талант, в творческую фантазию»<sup>1</sup>.

Итак, образность является неотъемлемым, специфическим качеством искусства, без образности искусство немислимо.

## 2.

Поскольку искусство отражает, воплощает, как бы воссоздает действительность, встает вопрос о ценностном соотношении искусства и действительности. В решении этого вопроса, как и в решении множества других вопросов, всегда давала и ныне дает себя знать исконная борьба материализма и идеализма.

Закономерна попытка идеалистов разных эпох и народов считать искусство стоящим выше действительности. Даже в тех случаях, когда идеализм вынужденно и компромиссно признает наличие объективной действительности, он подчиняет ее сознанию, утверждает гегемонию духа над материей. Тем самым искусство, как результат деятельности человеческого духа, художественного творчества неминуемо объявляется стоящим выше материального («низменного») мира. Все различия идеалистических направлений эстетики сводятся в данном плане к степени, к мере этого «возвышения» искусства. Ведь можно признать за действительностью известную роль в формировании художественных образов, а можно умалить эту роль до минимума, до провозглашения самодовлеющего характера художественной деятельности.

Если так поступает идеализм, то не менее естественна противоположная попытка механистического (или не свободного от механистических ошибок) материализма считать искусство безусловно и во всем стоящим ниже

действительности. В понимании искусства подобным материализмом оно оказывается только бледной копией, вторичным, посредственным отражением действительности, реального мира.

Таким образом, если идеализм, стремясь утвердить абстрактную действительность идеи, преувеличивает значение субъекта искусства вплоть до растворения в нем объекта, то недиалектический материализм недооценивает значение этого субъекта — в силу присущего данному материализму созерцательного характера гносеологии.

Указанная антитеза трактовки искусства в прошлом очень существенна, и прежде всего потому, что она не оставалась в недрах эстетических трактатов, но постоянно переходила в художественную практику и формировала наиболее распространенные взгляды на эту практику, на сущность и задачи искусства.

Применительно к эпохе капитализма такую антитезу можно особенно ясно определить как антитезу романтической восторженности и практической трезвости. Согласно первому воззрению, искусство творит особый мир и уводит в него от пошлой прозы действительности. Согласно второму воззрению, роль искусства вообще не очень-то значительна — оно не поднимается над уровнем забавы, развлечения, улады и никак не может быть сопоставлено с «серьезными» делами, то есть прежде всего с наукой, с полезной жизненной практикой, хозяйственной и прочей аналогичной деятельностью.

По словам К. Маркса, «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»<sup>1</sup>. Эта глубокая идея ярко подтверждает себя именно в снисходительно-насмешливом отношении ко всяким художествам со стороны «трезвых практиков».

Можно ли избежать односторонности при сопоставлении искусства с жизнью? Да, можно. Диалектико-материалистическая эстетика, учитывающая и первичность реального мира, и интересы, права, задачи человека, позволяет избежать однобоких взглядов на искусство, как стоящее для нас якобы выше или ниже действительности.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. III. М., 1948, стр. 904.

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 175.



В плане полноты и силы чувственного воплощения внешнего мира искусство, конечно, стоит бесконечно выше действительности. Никакая картина не в состоянии воспроизвести подлинное богатство реальных красок и их оттенков, никакой скульптуре недоступно действительное многообразие пластических форм, никакие соната или симфония не могут охватить и передать полностью и сложность жизненных звукообразов.

К тому же, мы знаем, например, что искусства, основанные на зрительных восприятиях, не передают звуков, а искусства, основанные на слуховых восприятиях, не передают цветов, что так называемые изобразительные искусства не способны воспроизвести движение. Правда, в наиболее многосоставных синтетических искусствах (особенно в театре и кино) удается сочетать факторы целого ряда искусств, сделать их воздействие совокупным. Но если подобное сочетание освобождает от чувственной (зрительной, слуховой) односторонности, присущей изолированным искусствам, если оно избавляет изобразительные искусства от их застылости, неподвижности, то все же те или иные несовершенства, слабости передачи действительности, собственные отдельным искусствам, сохраняются и в синтезе искусств. Поскольку, например, живопись бледно, неполно воспроизводит реальные краски,— эти бледность, неполнота останутся таковыми и в случае использования живописи в качестве сочлена синтетического искусства (например, в театре). Наконец, даже наиболее синтетические виды существующего искусства остаются весьма далекими от полного воспроизведения всех сторон реального мира. В этом мире человек утверждает при посредстве всех имеющихся у него чувств как более или менее активный участник совершающегося. Напротив, даже наиболее синтетические виды искусства не дают возможности воспринимать их всеми чувствами, а тем более становиться соучастником происходящего. Ведь даже когда, например, при некоторых театральных постановках актеры выбегают со сцены в зрительный зал, средостение между ними и публикой сохраняется.

Воздействие искусства прежде всего идейно, а не материально, основное в искусстве идея, а не материал. Не следует, конечно, упускать из вида, что любое искусство немислимо без материальной основы и что во

искусстве такая материальная основа имеется. Нельзя представить живопись без холста, картона, бумаги, дерева, бронзы, стекла, нельзя представить скульптуру без мрамора и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры<sup>1</sup>. Развивая мысль Маркса, можно указать на то, что фактор «подобное подобным» нередко играет роль в искусстве. Он, скажем, имеет место в «изобразительных» искусствах. Один из возможных примеров — использование охры или умбры (красок, называемых «землями», — по их происхождению) для живописного изображения земляной поверхности. Другой пример — использование мрамора для изображения мраморной скамьи в скульптуре. Роль фактора «подобное подобным» особенно заметна в искусствах «выразительных». Пример — передача в человеческом пении (посредством человеческого голоса) речевых интонаций или междометий. Тем не менее, указанный фактор отнюдь не является в искусствах сколько-нибудь постоянным, а тем более решающим. Мрамор и дерево скульптуры изображают живое тело, краски минерального происхождения живописуют растительность, звуки музыкальных инструментов воплощают интонации человеческого голоса.

Таким образом, материал того или иного искусства не может рассматриваться в качестве предметной основы воспроизведения природы. Этот материал в искусстве одухотворен, он переходит из сферы чисто материальной предметности в сферу художественных идей. Чувствительная чувственность во всем ее многообразии (зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса), но лишь сигнальная чувственность, служащая ограниченным чувственным фактором именно данного искусства (видимости, слышимости). Предмет в живописи похож на действительный предмет только зримо, предмет в музыке похож на действительный предмет только слышимо. Невозможно, скажем, ощутить осязанием бархатистость тканей, изображенных на картине, или теплоту, подат-

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 67.



ливость человеческого тела, высеченного из мрамора. Миф о Пигмалионе и Галатее с подлинной философской глубиной передал все подобные «несовершенства» искусства, невозможность заменить искусством реальность.

Механистический материализм видел в «идеальности» искусства только его слабую сторону, подчеркивал, что, подражая природе, искусство никогда, даже в отдаленной степени, не может приблизиться к силе и полноте ее воздействия.

Напротив, диалектический материализм усматривает в «идеальности» искусства основу не только его слабых, по сравнению с действительностью, но и его сильных сторон.

Всегда учитывая примат чувственного, не следует, однако, отождествлять чувственное с идейным, не следует игнорировать важнейший факт, что границы чувств еще не служат границами для идей. «Если бы человек имел больше чувств, открыл ли бы он больше вещей в мире? Нет», — замечает В. И. Ленин на полях конспекта книги Л. Фейербаха «Лекции о сущности религии»<sup>1</sup>. И вслед за этим мы находим слова Ленина: «важно против агностицизма»<sup>2</sup>.

В том же конспекте Ленин сокращенно излагает мысль Фейербаха словами: «Искусство не требует признания его произведений за действительность»<sup>3</sup>. Для нас эти слова имеют, разумеется, гораздо более глубокий смысл, чем для Фейербаха с односторонностями его антропологизма. Мы видим в этих словах утверждение не отвлеченной человечности искусства, но его идейно-социального содержания.

Именно идейность позволяет искусству подниматься над чувственным копированием действительности, становиться условным в лучшем значении этого слова. Ис-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, издание пятое, т. 29, стр. 51—52 (в дальнейшем ссылки на это издание).

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 52.

<sup>3</sup> Там же, стр. 53. У Фейербаха читаем: «...искусство не выдает свои создания за нечто другое, чем они есть на самом деле, то есть другое, чем создания искусства... Искусство не заставляет меня считать данный пейзаж за действительную местность, данное изображение человека — за действительного человека...» (Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. II, М., 1955, стр. 693).

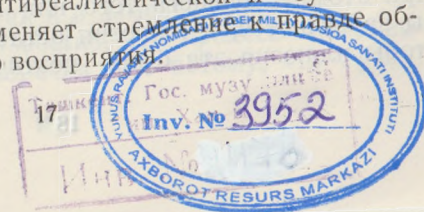
искусство сплошь и рядом пользуется условными образными формами отражения и воплощения реальности. В качестве примеров и в дополнение к сказанному выше можно привести, что живописец изображает объемный мир на плоском полотне, что композитор отражает действительность при посредстве мелодии, гармонии, ритмов, темпов, подчиненных особому, интонационно-логическому строю музыкального искусства, что драматург и постановщик пользуются иллюзией декораций, вмещают порою в непродолжительное театральное представление события многих лет и десятилетий.

Все подобные виды условности идут не во вред, а на пользу искусству. Они позволяют ему, сохраняя совокупность представлений материального мира, вместе с тем оторваться от непосредственной материальности этого мира, превратить материальное в идеальное, в результате чего материальная субстанция образа перестает соответствовать материальной субстанции прообраза. Эта материальная субстанция образа оказывается лишь условным носителем его идеального содержания.

При этом следует, однако, твердо помнить, что есть условность и условность. Есть условность, содействующая углублению произведений искусства, но есть и условность, обедняющая, подрывающая содержание этих произведений. Первый и второй виды условности не отделены друг от друга абсолютно, поскольку второй тип условности может развиваться лишь на основе первого, на основе идеальности художественных образов. Но тенденции двух типов условности все же являются в конечном итоге противоположными.

Условность ценна тогда, когда следование ей неразрывно сочетается со стремлением к правдивости художественных образов. Скажем, реалистический пейзаж леса или поля на полотне абсолютно отличен материально от реального леса или поля (и в этом его условность); однако он дает представление о действительности, не только пережитое художником, но и достоверное, являющееся общезначимым синтезом объективного и субъективного.

Напротив, условность утрачивает в искусстве свою ценность, становится антиреалистической и субъективистской, когда она подменяет стремление к правде образа произволом личного восприятия.





Значит ли это, однако, что объективное и субъективное начала должны находиться в искусстве в математическом равновесии? Нет, не значит. Можно лишь утверждать, что чрезмерная гипертрофия одного из них разрушает художественный синтез, ведет к односторонности. В тех же случаях, когда усиленное развитие одного из начал происходит в пределах разумного чувства меры, синтез не разрушается. Искусство, которое мы особенно охотно называем экспрессивным, всегда прибегает к известной (именно известной, но не крайней) утрировке. Так, например, композитор, стремясь сильнее выразить ту или иную эмоцию, может несколько преувеличить ее акценты по сравнению с жизненными эмоциональными прообразами. Так, живописец в аналогичном случае может прибегнуть к некоторому нарушению реальных пропорций изображаемого — увеличить глаза человека, вытянуть его руки или ноги, усилить контрасты маленького и большого, светлого и темного. Признаком соблюдения чувства меры во всех подобных случаях служит то, что утрировка еще не воспринимается как таковая и выступает в формах эмоциональных, но кажущихся естественными (нарушения можно установить скорее анализом, чем восприятием). Только в особых родах искусства — карикатуре, гротеске и т. п. — резкое (порою резчайшее) нарушение реальных соотношений закономерно. Но это потому, что данные жанры искусства ведь и ставят своей прямой задачей односторонность, неестественность, выпячивание какой-либо черты (или черт) за счет маскировки, подавления или устранения других. В родах же искусства, не претендующих на сознательную однобокость, подобное резкое нарушение приводит лишь к утрате правдоподобия и к ущемлению познавательной стороны за счет экспрессивной. Синтез художественных средств, художественных факторов терпит при этом самый серьезный ущерб.

Никогда не следует забывать, что подлинное правдоподобие в искусстве невозможно без иллюзий. Искусство сильнее всего действует тогда, когда оно способно переносить нас в задуманную автором обстановку, делать нас как бы свидетелями изображаемого и выражаемого. При этом условности того или иного искусства словно бы забываются, а иллюзия остается. Вся задача в том, чтобы иллюзия эта была поэтичной и способствовала

пониманию существа художественного образа, а не отвлекала от него. В том же случае, когда иллюзия отсутствует, когда нет сходства художественного и реального (сходства в восприятии, а не в материальной субстанции) — произведение искусства не может обладать полной силой эмоционально-познавательного воздействия.

В лучших, прогрессивнейших произведениях искусства синтез объективного и субъективного не является результатом механического равновесия и закономерно дает некоторые преобладания того или иного начала — однако, в пределах чувства меры, не позволяющего прийти к разрушению синтеза. Синтез разрушается тогда, когда искусство начинает односторонне развивать чисто познавательную или чисто эмоциональную сторону. Гипертрофия субъективности, личного произвола является той почвой, на которой расцветают наиболее пагубные виды художественной условности, превращающие искусство из орудия познания и понимания жизни в орудие затуманивания и затемнения общественного сознания. История модернизма в искусстве пестрит примерами подобных условностей — будь то искажения природы, культ уродств в живописи и скульптуре, формализм в трактовке музыкальных интонаций, отрицание правдоподобия и естественности в театральных постановках.

Возвращаясь к вопросу о сравнительной ценности искусства и действительности, мы должны подчеркнуть, что, являясь продуктом идейной деятельности общественного человека, искусство не только прочно связано с его повседневной жизненной практикой и потребностями его чувств, но и поднимается над ними. Оно способно обобщать восприятия действительности, отражать и выражать ее типические черты. Тем самым искусство оказывается для человека стоящим выше непосредственных данных действительности. Оно выступает в качестве орудия познания и оценки реального мира, оказывается и орудием его изменения, преобразования человеком, движущей силой превращения идеального в реальное.

### 3.

Необходимо всегда учитывать действенную роль искусства как в познании, так и в изменении жизни.

Сперва о познании. Известно, что процесс познания сложен, извилист, противоречив уже потому, что сущ-



ность вещей никогда не дается познающему сразу, но должна быть открыта, обнаружена, найдена путем преодоления всех облекающих ее и часто обманчивых качеств явления. Сущность является не как готовый результат, а как скрытое зерно, которое следует освободить от его оболочек. Научное мышление, доходя до сущности, минует преходящие формы ее явлений. Художественное мышление по самой своей образной природе должно сохранять форму явления.

Но, разумеется, явление в искусстве — совсем не то, что явление в реальной жизни. Явление в искусстве должно носить обобщающий характер, так как именно сквозь явление тут просвечивает сущность изображаемого и выражаемого. Ведь живопись научает нас лучше видеть реальное, музыка — лучше слышать его. И это, конечно, потому, что искусство в качестве деятельности человеческого сознания, человеческого мышления, способно усиливать, подчеркивать, оттенять те порою малозаметные, но существенные факторы реальности, мимо которых проходят глаз или ухо<sup>1</sup> рядового человека (нехудожника, немусыканта). Но, восприняв эти факторы при посредстве живописи или музыки, рядовой зритель или слушатель начинает замечать их и в самой действительности. Как много дают, например, правдивые живописные портреты для понимания характера и духовного мира изображенных на них лиц! Как помогают постигать краски природы «открытия» живописцев (скажем, в схватывании ими цветности теней, игры рефлексом)! Как углубляется осознание нами народной и национальной психологии при посредстве истинно правдивой, проникнутой фольклорными интонациями музыки! Всякое подлинное искусство обостряет восприимчивость к явлениям жизни, облегчает путь к познанию их сущности.

Отметим попутно и особую роль кажимости в искусстве. Явление, а тем более кажимость в итоге науч-

<sup>1</sup> Мы имеем в виду, конечно, глаз или ухо в познавательном, а не в физиологическом смысле. Ведь можно смотреть или слушать, но не видеть и не слышать, можно видеть или слышать, но не осознавать.

ного познания всецело подчинены сущности, данной в виде научной абстракции. Иначе обстоит дело в искусстве, поскольку, оперируя образом, явлением, искусство должно учитывать и кажимость, как элемент образа.

Общеизвестно, например, что в живописи тот или иной предмет должен быть изображен таким, каким он реально воспринимается в определенных условиях. Представим себе, например, горный пейзаж, простирающийся вдаль. Даже если мы знаем, что физические качества отдаленных гор, их цвет, плотность и т. д. тождественны с таковыми же качествами гор ближних, для нашего зрительного восприятия горы дальние совершенно отличны от гор ближних и по рисунку и по колориту. Эти «ступени» горного пейзажа, кстати сказать, поэтично и кратко охарактеризовал А. А. Фет в своем стихотворении «Горное ущелье»:

За лесом лес и за горами горы,  
За темными лилово-голубые,  
И если долго к ним прикинут взоры,  
За бледным рядом выступят другие...

Живописец обязан именно так изобразить их на картине, чтобы зритель поверил пейзажу. Именно через кажимость зритель постигает правдивость изображенного, движется к познанию его сущности<sup>1</sup>. Попытка же обойти кажимость нарушила бы правдивость пейзажа.

Хорошими примерами явлений кажимости в музыке могут служить многочисленные образы приближений и удалений (звуков шествия, голоса, ветра и т. п.). Сила звука может быть неизменной, но она кажется нарастающей или убывающей в зависимости от уменьшения или увеличения расстояния между объектом и слушателем.

<sup>1</sup> Не менее очевидна роль кажимости в таких, например, явлениях живописного пейзажа, как передача крайних контрастов светотеней (вспомним, скажем, «Березовую рощу» А. И. Куинджи или «Купанье коня» В. А. Серова). В яркий солнечный день рядом с ослепительными облаками, бликами воды и т. п. остальные части пейзажа кажутся по контрасту особенно темными (так называемый «пограничный» эффект), хотя, конечно, эти части весьма светлы. И, наоборот, в лунную ночь снег кажется белым, хотя он чрезвычайно тмен в силу слабого освещения.



В «Философских тетрадах» В. И. Ленин отмечает, что «объективна и кажимость, ибо в ней есть одна из сторон объективного мира», что «кажущееся есть сущность в одном ее определении, в одной из ее сторон, в одном из ее моментов»<sup>1</sup>. Действительно, если взять хотя бы только что приведенные примеры, мы увидим, что изменение цвета гор на расстоянии, явления пограничного эффекта, усиление и ослабление звуков, издаваемых приближающимися или удаляющимися их источниками и т. д. — объясняются не произволом субъективных восприятий, а законами материального мира, находящими свое отражение и выражение в восприятии.

Именно поэтому кажимость в искусстве только тогда приближает нас к сущности, когда она сама выступает как результат многосторонних наблюдений и обобщений, как кажимость типическая, а не случайная.

Роль кажимости в искусстве была характерно выявлена импрессионизмом. При посредстве особой утонченности и обостренности восприятий как таковых импрессионизм показал многообразие кажимости (это имело место и в живописи, и в скульптуре, и в музыке, и в литературе, и в других искусствах). Кажимость в последовательно развитом импрессионизме оказалась господствующей. Так, скажем, в поздний период своего творчества Клод Моне, занятый живописью кувшинок и глициний, подчас совершенно растворял предметность в мерцаниях световых оттенков и переходов. Так, Дебюсси в музыке балета «Игры» слепил партию из множества звуковых бликов и искорок. Импрессионизм доводил до крайности образную непосредственность, присутствующую искусству, утрировал и абсолютизировал ее.

Напротив, реалистическое искусство, постоянно пользуясь явлением и кажимостью, обобщает, организует их путем мышления, дает в субъективном объективное и придает художественным произведениям активную познавательную роль.

Истинное, прогрессивное искусство никогда не порывает ни с познавательным, ни с эмоциональным факторами, оно настойчиво добивается единства их. Разумеется, коренные задачи такого искусства могут быть различными. Произведения искусства вправе преследо-

вать и грандиозные, и очень скромные цели. Но во всех случаях они сохраняют истинность и естественность лишь при том условии, если не будут разрывать эмоциональный и познавательный факторы, не будут пытаться культивировать их в отдельности.

Именно такой разрыв постоянно дает себя знать в искусстве, стремящемся взять за основу или голую эмоцию, или рассудочное конструирование. Поскольку эмоция — первенствующий фактор искусства, «чисто эмоциональные» стили оказываются все же живее «чисто рассудочных». Но и они весьма неполноценны своей односторонностью.

Активная роль искусства не ограничивается (как мы уже отмечали) тем, что оно способствует познанию жизни. Познание — лишь необходимый этап на пути к практической деятельности, к изменению реального мира. Еще Н. Г. Чернышевский совершенно справедливо выдвигал перед искусством высшую задачу — служить приговором о явлениях жизни, вторгаться в жизнь и направлять ее развитие. Мы часто и правильно говорим о моральной, воспитательной роли искусства, которая очень значительна. Художественные образы зовут, влекут к симпатии или антипатии, к любви или ненависти своими обобщениями. Целенаправленная эмоциональность искусства, как выражение его идейности, опять-таки ставит искусство выше непосредственных данных жизни, придает ему силы, способные побуждать человечество к преобразованию мира.

Идейность следует считать неотъемлемой и внеисторической категорией искусства<sup>1</sup>. С тех пор, как существует, и до тех пор, пока будет существовать искусство, оно всегда так или иначе связано с идейной деятельностью человека, так или иначе выражает идеи. При этом обязательное качество искусства — образность — обуславливает в нем единство изобразительного и выразительного.

Изобразительное и выразительное в искусстве нераздельны, поскольку идея, эмоция тут всегда облечены в образ, а образ никогда не является пассивной, внечеловеческой копией феноменов внешнего мира.

Эстетики, вольно или невольно стремящиеся отор-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 89 и 119.

<sup>1</sup> О так называемом «безыдейном искусстве» см. ниже.



вать выразительное от изобразительного, совершают нередко наивную ошибку, попросту относя все, связанное с человеческими переживаниями, к области выразительного в искусстве, а все, связанное с внешним миром, к области изобразительного. Нетрудно убедиться, насколько ложно такое механическое разделение.

Бесспорно, что чем больше в искусстве эмоциональных начал, тем оно «выразительнее», и, напротив, чем больше в нем созерцательных начал, тем оно «изобразительнее». Но эти различия относительны, а не абсолютны. Поскольку искусство отражает действительность в образах, чувственно наглядно, оно не может не изображать. Поскольку же искусство есть результат деятельности человека и связано с его духовным миром, оно не может не выражать.

Различие выразительного и изобразительного велико, но, вместе с тем, единство их нерушимо — и не только в искусстве, но и в самой жизни. Перед нами частное проявление диалектического единства внутреннего и внешнего. Сперва о различиях выразительности и изобразительности, затем об их единстве.

Различия эти бросаются в глаза и достаточно указать хотя бы наиболее заметные из них. Выразительность идет от внутреннего к внешнему, изобразительность — от внешнего к внутреннему; выразительность активна — она создает, изобразительность пассивна — она только организует и формует; выразительность субъективна, изобразительность объективна; выразительность наиболее присуща человеку и наименее неживой природе, изобразительность способна равно воплощать все предметы и явления мира (если они воспринимаются органами чувств человека).

Итак, будучи глубоко и принципиально различными, выразительность и изобразительность, вместе с тем, неразрывны. В основе этой неразрывности лежит тот простой факт, что ничто внутреннее не может проявить себя, быть обнаружено, не став внешним, и ничто внешнее не может не иметь внутренних основ, причин, стимулов. Ничто невозможно выразить не изображая и нет ничего изображенного, что не обладало бы той или иной выразительностью (мы имеем в виду все время изображение в человеческой деятельности, а не механическое репродуцирование).

В. Брюсов в одной из своих статей очень хорошо опередил неразрывную связь выразительности и изобразительности в искусстве. Он писал, что «эволюция поэзии состоит в непрестанном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль». А ниже, в том же абзаце, Брюсов писал о «явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем»<sup>1</sup>. Брюсов имел в виду литературу, искусство слова, где понятие изобразительности зачастую носит метафорический характер. Естественно, что его рассуждения еще более применимы к искусствам прямого, не прибегающего к понятиям образного воздействия.

Выразительность проявляет себя в изображении, изобразительность служит задачам выражения — именно так следует ставить вопрос о соотношении выразительности и изобразительности в искусстве.

Любопытно и показательно, что если мы обратимся к словоупотреблению, то обнаружим ряд переходов понятий выразительности и изобразительности. Переходы эти обусловлены главным образом тем, что явление или предмет могут рассматриваться с той или другой своей стороны.

Мы, например, постоянно говорим, что на лице того или иного человека выразились злость, доброта, улыбка. Но можно и с не меньшим правом говорить, что на лице изобразились злость, доброта, улыбка. Так, скажем, М. Горький писал: «Лица наборщиков изображали и плохо скрытое удовольствие, и испуг, и любопытство» («Озорник»).

Факты нас убеждают, что выразительность и изобразительность нерасторжимо связаны не только с содержанием предметов, явлений, процессов жизни и искусства, но и между собою. Если выразительность определяет внутреннюю, исходную сторону содержания, то изобразительность — внешнюю, конечную его сторону.

Идейность искусства постоянно имеет дело как с выразительностью, так и с изобразительностью. Однако

<sup>1</sup> В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. II. М., 1955, стр. 183, 184.



изобразительное или выразительное начало (при условии сохранения единства изобразительности и выразительности) может в том или ином искусстве преобладать, в силу чего возникают искусства по преимуществу «изобразительные» или по преимуществу «выразительные».

4.

Как результат обостренной, антагонистической идейной борьбы в классовом обществе рождается партийность искусства. В отличие от идейности, партийность искусства является исторической категорией, имеющей в истории человечества свое начало и свой конец.

Естественно, что партийность немыслима в условиях первобытного бесклассового общества. Напротив, с возникновением борьбы классов складываются условия для появления и развития партийности идеологии, в том числе и партийности искусства. «Строгая партийность,— писал В. И. Ленин,— есть спутник и результат высокоразвитой классовой борьбы»<sup>1</sup>.

Чрезвычайное развитие классовой борьбы в условиях эпохи социалистической революции привело к особому утверждению принципа партийности.

«Беспартийность,— указывает Ленин,— есть равнодушие к борьбе партий. Но это равнодушие не равняется нейтралитету, воздержанию от борьбы, ибо в классовой борьбе не может быть нейтральных... Равнодушие есть молчаливая поддержка того, кто силен, того, кто господствует»<sup>2</sup>. И далее: «Беспартийность есть идея буржуазная. Партийность есть идея социалистическая»<sup>3</sup>.

По словам Ленина: «В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой,—социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 133.

<sup>2</sup> Там же, стр. 137.

<sup>3</sup> Там же, стр. 138.

<sup>4</sup> Там же, стр. 100.

Необходимо при этом видеть коренное отличие марксистско-ленинской партийности от всех других ранее существовавших и ныне существующих видов партийности. Коммунистическая партия есть партия, впервые в истории человечества утверждающая последовательное единство цели и истины, политической идеи и науки. Если буржуазная партийность (нередко прикрывающаяся мнимой «беспартийностью») противодействует закономерному ходу исторического развития, то коммунистическая партийность содействует историческому прогрессу.

Уже в 1894 году В. И. Ленин особенно подчеркнул этот неопровержимый факт. По словам Ленина, марксистский материализм «включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»<sup>1</sup>. Вместе с тем, материалист «последовательнее объективиста и глубже, полнее проводит свой объективизм»<sup>2</sup>. Диалектический материализм, будучи учением, утверждающим философскую истину, является одновременно и учением насквозь партийным.

Поскольку партийность — спутник и результат «высокоразвитой классовой борьбы», неизбежен конец партийности в итоге полной ликвидации классов, а следовательно, и классовой борьбы.

В СССР — социалистическом государстве, покончившем с существованием враждебных классов внутри страны, диалектико-материалистическое мировоззрение в его целом и в частях (а равно и вытекающие из этого мировоззрения нормы практической и теоретической деятельности) становится во все большей мере достоянием не только Коммунистической партии, но и всего советского народа.

Однако и в нынешних условиях партийность советского искусства сохраняет полный смысл в борьбе с враждебной идеологией сохранившихся в мире капиталистических государств и с отдельными рецидивами буржуазной идеологии в СССР и других социалистиче-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 419.

<sup>2</sup> Там же, стр. 418. Ленин критикует буржуазный объективизм П. Струве, не идущий далее констатации фактов.



ских странах. Как известно, борьба социалистической и буржуазной идеологий во всем мире за последние годы не только не затухла, но чрезвычайно обострилась.

Вместе с тем, можно с полной уверенностью сказать, что коммунистическая партийность по сути дела все очевиднее расходится со смысловым корнем слова (от латинского *pars* — часть). Взгляды марксистско-ленинской партии становятся все менее частными и все более общими не только в СССР, но и за его пределами, проникая в сознание трудящихся масс всего мира. Именно поэтому всемирная окончательная победа социализма и коммунизма неизбежно приведет к отмиранию партийности искусства. Но для того, чтобы это время пришло, сейчас социалистическому искусству во всем мире необходимо всячески укреплять партийную непримиримость ко всем проявлениям чуждой буржуазной идеологии.

Разумеется, говоря о партийности искусства и литературы, никогда не следует понимать ее вульгарно. От такого понимания предостерегал еще В. И. Ленин, писавший: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата»<sup>1</sup>.

Не допускает вульгарных толкований и вопрос о мере партийности различных, удаленных от непосредственных задач политики жанров и отраслей искусства.

Можно ли, например, говорить о партийности картины, изображающей букет цветов, или о партийности какого-либо «нейтрального» по сюжету орнамента? В прямом смысле, конечно, нельзя. Однако у нас вовсе нет оснований отвергать в искусстве то, что не служит непосредственно партийным целям. Опосредованно же им служит все, что утверждает прогрессивное и гармоничное развитие человеческой культуры. В косвенном смысле каждая, даже самая отвлеченная и мнимо

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 101.

«аполитичная» область искусства неминуемо в той или иной мере поверяется требованиями партийности, требованиями политики Коммунистической партии в плане выступающих в этой области идей, тенденций, эмоционального тона претворения действительности. При посредстве мировоззрения и мировосприятия, воплощенных в художественных образах, любая отрасль искусства (будь то натюрморт или арабеска) воздействует на сознание и эмоциональный строй воспринимающих ее людей и, в конечном счете, служит социально-идейным целям. Общеизвестно, что натюрморт может выражать и полноту и ущербность восприятия жизни, что архитектурное сооружение может своим видом производить радостное или тягостное, подавляющее впечатление.

В связи со всем сказанным следует различать мнимое и действительное содержание понятий «чистого искусства», «искусства для искусства» и «безыдейного искусства».

Понятия «чистого искусства» и «искусства для искусства» (раньше был распространен еще термин — «абсолютное искусство») являются полемическими заострениями попыток оторвать искусство от жизни — не только от обыденных практических интересов и потребностей, но и от задач идейной общественной борьбы.

Строго говоря, «чистое искусство» или «искусство для искусства» практически невозможны.

Эти понятия еще имеют некоторый смысл, если отмечают отсутствие материально-денежной или честолюбивой заинтересованности производящего художника. Некоторый — потому, что возможность существования абсолютно незаинтересованного производителя художественных ценностей по меньшей мере сомнительна. В действительности отсутствие материального интереса или честолюбия у художника обычно свидетельствует о его разладе с данным общественным строем или общественной группировкой, а вовсе не о том, что данный художник абсолютно равнодушен к признанию или непризнанию его творческой деятельности человеческим обществом. Итак, в указанном смысле понятия «чистого искусства» или «искусства для искусства» лишь до некоторой степени оправдывают себя.

Но совершенно несостоятельными оказываются эти полемические понятия, когда они прилагаются не к об-



стоятельствам потребления искусства, а к самому содержанию его. Человек, занимающийся «чистым искусством», очевидно, не должен иметь никаких практических или даже теоретических связей с жизнью. Ясно, что такой человек, равно как и порождаемое им «чистое искусство», суть фикция. Далее, человек, занимающийся «искусством для искусства», вряд ли отличается от Петрушки (из «Мертвых душ» Гоголя), которому, как известно, «нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит» (т. I, гл. 2). Если подобные Петрушке любители «искусства для искусства» и существуют, то их, конечно, следует причислить к разряду забавных маньяков, но никак не к разряду художественных деятелей.

Итак, несостоятельность понятий «чистого искусства» и «искусства для искусства» очевидна. Реальное (и, в конечном счете, классовое) содержание этих полемических понятий сводится, как правило, к противопоставлению искусству, открыто и последовательно пропагандирующему определенные общественные идеи, искусства, враждебного этим идеям (и пытающегося скрыть свою враждебность мнимой нетенденциозностью) или стоящего в стороне от пропагандируемых идей.

Таким образом, и пресловутое «чистое искусство» или «искусство для искусства» не может обойтись без идей, без связей с жизнью, с обществом, с его волнениями, тревогами и радостями. Сторонники «чистого искусства» или «искусства для искусства» наивно полагают, например, что написать тематическую картину — значит быть тенденциозным художником, а написать этюд яблок, лежащих на скатерти, — значит практиковать «искусство для искусства». На самом деле, как уже говорилось, наиболее «аполитичный» из натюрмортов связан с мировоззрением художника, а через мировоззрение — с обществом, его идеологией, борьбой классов, политической. Разница (и, конечно, большая, но не абсолютная разница!) между подобным натюрмортом и тематической картиной в том, что связи последней с историческими задачами эпохи суть связи прямые, наглядные, легко ощутимые, тогда как соответствующие связи натюрморта отдалены и гораздо менее ощутимы. Тем не

менее, если мировоззрение, выраженное художником в «тематическом» натюрморте, прогрессивно, жизненно, ценно — этот натюрморт войдет в круг общественно-полезной художественной продукции.

Опасность, вредность полемических и ложных понятий «чистого искусства» и «искусства для искусства» чрезвычайно возрастает в переломные эпохи общественного развития, когда все силы прогрессивного искусства должны быть направлены на разрешение задач революционной ломки и переустройства общества.

В противоположность полемическим понятиям «чистого искусства» и «искусства для искусства», заостренным против открыто тенденциозных направлений, понятие «безыдейного искусства» в применении его прогрессивными деятелями обратным образом полемически заострено против художественных направлений, которые пытаются скрыть свою идейную тенденцию или вообще уйти от таковой. Любопытно, кстати сказать, что термин «безыдейность» нередко применял в отношении критикомой музыки еще Ц. А. Кюи.

Строго говоря, безыдейное искусство невозможно, поскольку искусство как таковое является одним из видов идейной деятельности человека. Самое посредственное, самое аполитичное, самое формалистическое из произведений искусства все же выражает какие-либо идеи. Поэтому действительный смысл понятия «безыдейности» не в отрицании наличия всяких, каких-либо идей, а в указании на то, что данное художественное произведение или данное направление искусства бедно идеями, что идеи его ничтожны или реакционны, враждебны целям и задачам передового искусства.

Как уже говорилось, искусство в своем историческом развитии, подобно всем другим областям идеологии, определяется развитием производственных отношений и сменами экономических формаций.

«Согласно материалистическому пониманию истории, — писал Ф. Энгельс, — в историческом процессе определяющим моментом в конечном счете является производство и воспроизводство действительной жизни»<sup>1</sup>.

Изучение общественного бытия служит основой и контролем анализа общественного сознания, выступающего в различных идеологических формах.

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 87.



Поэтому К. Маркс, говоря о великих исторических переворотах, отмечал: «При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, естественно-научной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче — от идеологических форм, в которых люди осознают этот конфликт и борются за его разрешение. Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями»<sup>1</sup>.

Зависимость искусства от материально-экономических основ общества К. Маркс наглядно охарактеризовал словами: «Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого [искусства], возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? Куда уж Вулкану против Роберта и К°, Юпитеру против громоотвода и Гермесу против Crédit Mobilier!.. Что случилось бы с Фамой при наличии Принтингхаус-сквер?»<sup>2</sup>.

Однако не следует думать, что между уровнем развития экономики и уровнем развития искусства существует прямая связь. Напротив, история свидетельствует сплошь и рядом об отсутствии подобной непосредственной связи. «Относительно искусства известно, — писал К. Маркс, — что определенные периоды его расцвета находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации»<sup>3</sup>. Сам по себе абстрактно взятый фактор развития материально-производственных возможностей об-

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 79.

<sup>2</sup> Там же, стр. 121. Фама — богиня молвы. Crédit Mobilier — французский банк. Принтингхаус-сквер — типография газеты «Таймс» в Лондоне.

<sup>3</sup> Там же, стр. 120.

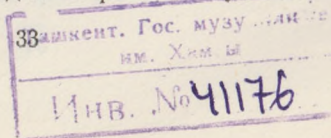
щества, конечно, не может мешать прогрессу искусства, а напротив, должен ему содействовать. Но в истории классового общества, как мы знаем, развитие материально-производственного фактора никогда не протекало равномерно и не оказывалось подлинно демократической основой для свободного расцвета идеологических форм человеческой деятельности. Капитализм, приведя к высшему, возможному в условиях классового общества развитию производительных сил, вместе с тем, оказался враждебным прогрессу искусства, подавил этот прогресс господством своекорыстно-материальных, денежных отношений. Лишь в условиях социализма, и особенно, коммунизма создаются реальные предпосылки для уничтожения антагонистического противоречия между материальным и духовным развитием человеческого общества, возникают основы такой культуры, при которой полнота овладения материальным миром получает наиболее демократический, всенародный смысл и тем самым обуславливает полноту и богатство выражения материального мира в искусстве.

5.

Говоря об условиях исторического развития искусства, нельзя не затронуть и важнейшего обстоятельства относительной самостоятельности этого развития. В данном смысле искусство ведет себя так же, как и другие виды идеологии.

Марксизм-ленинизм всегда подчеркивал относительную самостоятельность развития идеологии. Диалектико-материалистическое понимание идеологии требует, с одной стороны, анализа обусловленности ее всеми окружающими социальными факторами и, в конечном счете, экономикой. Но, с другой стороны, необходимо при изучении идеологии видеть ход ее развития не как сумму отдельных, разрозненных, независимых ростков на социальной почве, а как процесс «саморазвития», находящегося в неразрывной связи с «саморазвитием» всех других сторон действительности. В противном случае любая идеология не имела бы вовсе истории (а следовательно, не имела бы истории и определяющая ее развитие социальная основа).

Мысль об относительной самостоятельности развития идеологии была превосходно выражена уже Энгельс-





сом — в четвертой главе «Людвига Фейербаха»: «...раз возникнув, всякая идеология развивается в связи со всей совокупностью существующих представлений, подвергая их дальнейшей переработке. Иначе она не была бы идеологией, то есть не имела бы дела с мыслями как с самостоятельными сущностями, которые обладают независимым развитием и подчиняются только своим собственным законам»<sup>1</sup>.

Соответственную мысль, еще более развитую, мы находим у В. И. Ленина. В своей замечательной статье «К вопросу о диалектике» Ленин пишет применительно ко всем сторонам действительности: «Условие познания всех процессов мира в их *«самодвижении»*, в их спонтаннейшем развитии, в их живой жизни, есть познание их как единства противоположностей»<sup>2</sup>. Слово «самодвижение» взято Лениным в кавычки — конечно, для того, чтобы исключить возможность понимания его в метафизическом смысле, то есть как самодвижения, вполне изолированного от других процессов (такое изолированное самодвижение невозможно, поскольку всякое движение подразумевает отношения и многосторонние связи, ту или иную детерминированность, то или иное соподчинение). Но, вместе с тем, Ленин выделяет слово «самодвижение» курсивом, чтобы подчеркнуть относительную самостоятельность развития любого процесса действительности.

Учет «самодвижения» искусства совершенно необходим и в плане понимания его исторического развития, и в целях художественной политики.

Нельзя, например, понять историю норм и типов живописной композиции, или историю сонатной формы в музыке, не учитывая факторов относительно-самостоятельного развития художественного мышления.

С другой стороны, невозможно решающим, окончательным образом воздействовать на развитие искусства мероприятиями, находящимися вне искусства как такового.

Ясно, что если бы развитие экономики и политики, развитие общественного строя в целом автоматически

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе, т. 21, стр. 313.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 317.

обеспечивали соответственное развитие того или иного искусства, решения партии по вопросам искусства не понадобились бы. Но ясно также, что основополагающее значение целого в конце концов дает себя знать.

Тут мы видим и силу «самодвижения» идеологии, и ограниченность, относительность этой силы. Коль скоро «самодвижение» искусства начинает расходиться с требованиями жизни, с требованиями общества, — жизнь, общество раньше или позже вторгаются в область искусства и, устанавливая соответствие его логики логике развития действительности, приближают искусство к реальным задачам.

Ни «абсолютное самодвижение», ни противоположная ему «абсолютная подчиненность» идеологии не дают положительных результатов. Напротив, относительная самостоятельность идеологии, самобытная жизнь ее, как ветви единого ствола, питающего все ветви плодородными соками, — законна и необходима. В последовательном реалистическом искусстве всегда наличествует единство «самодвижения» и «содвижения» (непосредственного отклика на действительность).

Правильное понимание единства «самодвижения» и «содвижения» искусства имеет первостепенное значение как для художественного творчества, так и для искусствоведения.

Именно тут, кстати сказать, коренятся условия решения важнейшей проблемы традиций и новаторства в искусстве.

Один полюс — эпигонство как попытка жить исключительно старыми запасами и, следовательно, остановить ход истории, другой полюс — лженоваторство как попытка сломать историческую преемственность и превратить историю искусства в цепь совершенно изолированных, одиноких «револьверных выстрелов» (пользуемся термином Плеханова).

Только сочетание новаторства с традициями дает правильное, прогрессивное решение вопроса.

Нередкой ошибкой искусствоведов и ныне является построение истории искусства (на больших и малых отрезках) как последовательного чередования фактов, течений, направлений, стилей и т. д.

Так называемый вульгарный социологизм был только крайней формой подобного конструирования истории



искусства и художественной критики, при котором критерий оценки искусства целиком выводился из внехудожественных данных. И вот донныне (хотя «следовательский», «разоблачающий» метод вульгарного социологизма давно оставлен, равно как и присущая ему бесцеремонная прямолинейность выводов) в искусствознании еще сохранились тенденции простого накладывания истории искусств на историю общества, — притом даже не в виде непрерывной ленты, а кусками, обрывками, затем кое-как скрепляемыми и сохраняющими многочисленные пробелы. В результате — отвлеченность внешних исторических схем, в которых мы не обнаруживаем развивающейся жизни самого искусства.

Как, однако, сформулировать задачу материалистического понимания «самодвижения» искусств в непрерывной борьбе и единстве противоположностей?

Рассматривая исторически любой вопрос искусства, любой отрезок, отрасль, сторону художественного мышления в данную эпоху, в данной стране, у данного художника или в данном произведении, мы должны находить и показывать присущие им движущие противоречивые силы, которые, во-первых, являются силами, тесно связанными со всеми конкретно-историческими условиями породившей их действительности, а во-вторых, выступают одновременно, как силы способной к относительно самостоятельному развитию идеологии.

И речь тут идет не о какой-либо, даже очень большой сумме примеров, а о всеобщем законе развития и познания искусства. Не кто иной, как В. И. Ленин, настойчиво призывает к *«диалектической»* обработке истории человеческой мысли, науки и техники<sup>1</sup>, к созданию истории мысли «с точки зрения развития и применения общих понятий и категорий логики...»<sup>2</sup>. По мысли Ленина<sup>3</sup>, в подлинно научном, диалектико-материалистическом исследовании индукция и дедукция, движение от частного к общему и от общего к частному, реально, эмпирически осязаемое развитие действительности и научно установленные закономерности этого развития должны совпадать.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 131.

<sup>2</sup> Там же, стр. 159.

<sup>3</sup> Там же, стр. 131.

Творческие и теоретические решения важнейшей, определяющей проблемы художественного реализма невозможны вне единства индукции и дедукции.

Известна элементарная истина материализма, согласно которой человек, даже при всем своем желании, не может уйти в мышлении от действительности. Самые странные и произвольные, самые причудливые порождения человеческой фантазии во всех областях человеческого мышления всегда так или иначе связаны с действительностью. В этом смысле и связь любых образов искусства с прообразами реального мира постоянна, безусловна. Но от подобной связи еще очень далеко до реализма, как обобщенного, типизированного отражения действительности.

Выше мы говорили о неспособности искусства воспроизводить действительность во всей ее конкретной непосредственности и полноте. Эту слабость искусства не понимал и не понимает натурализм. Стремясь повторить, «удвоить» действительность средствами искусства, натурализм не достигает своей цели и только унижает художественное мышление, выхолащивая его идейное содержание.

В своем классическом определении художественного реализма Энгельс акцентирует идейность, способность реалистического искусства изучать, анализировать и обобщать данные реального мира человеческим мышлением. «На мой взгляд, — писал Энгельс М. Гаркнесс, — реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>1</sup>.

Нельзя, конечно, не учитывать, что процитированная знаменитая формулировка Энгельса непосредственно относится к искусству слова — литературе. Нам представляются, однако, несостоятельными имевшие и имеющие место попытки более или менее решительно ограничить эту формулировку сферой литературных образов.

Безусловно, прозаик или поэт, описывая облик и поведение своих героев, а также окружающую их среду, пользуясь словесным выражением художественных образов, способен с наибольшей наглядностью и

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 6—7.



четкостью, присущими понятиям вообще, сформулировать типические черты как характеров, так и обстоятельств. Но не ясно ли вместе с тем, что типические качества как героев, так и среды могут выступать и выступают в реалистических произведениях живописи и музыки?

Этапы развития реализма особенно ясно проявились в истории отношений реалистического искусства, реалистического художественного мышления к важнейшим задачам познания и изменения, переустройства жизни. Сформировавшаяся и обострившаяся в XIX веке антитеза реализма и романтизма указывала на расхождение, на разрыв этих задач. В реализме углублялся процесс познания жизни, процесс ее всестороннего анализа и типизирующего синтеза. Однако реализм в условиях буржуазного общества нередко оказывался бесперспективным в своих выводах, лишь констатирующим положение вещей.

Правда, высшая форма досоциалистического реализма — критический реализм — поднимался над констатацией, доходил до осуждения общественного зла; но и он не видел ясных, отчетливых путей к коренному преобразованию общественной действительности.

Поэтому за реализмом постоянно шла тень романтизма, тень иллюзорного разрешения противоречий. Романтизм реакционный тянул вспять, в воспоминания, романтизм прогрессивный и революционный заглядывал в будущее; но все виды романтизма пытались так или иначе подменить царство материи царством духа, материальное рабство духовной свободой.

Только эстетика социалистического реализма способна разрешить противоречия действительности и мечты, присущие старому искусству, превратить эти противоречия из антагонистических в созидательные. Реализм становится действительным, так как преследует цели переустройства мира на благо человечества. Романтизм, сохраняя все свое неотъемлемое значение мечты, тем не менее, становится реальным, так как выдвигает выполнимые, порожденные самим развитием действительности задачи.

Романтике искусства будущего безусловно удастся осуществить еще более тесное и полное, еще более последовательное слияние мечты с жизнью — на основе

совершенствования этики и эстетики социалистического общества, на основе растущей возможности делать мечты осуществимыми.

Процесс развития социалистического реализма сложен и труден. Его успехи не являются сами собой, а завоевываются в борьбе за преодоление односторонностей старого искусства. Формы социалистического реализма отличаются разнообразием, однако всем им присуще принципиальное сочетание и слияние правдивого отражения действительности с идеями сознательного, целеустремленного и планомерного строительства нового общества.

Революционный принцип социалистического реализма требует особого внимания художника к процессу развития жизни, то есть не только к ее наличным данностям, но и, прежде всего, к тому, что в ней умирает и что нарождается, что идет к гибели и что движется к развитию и процветанию. Такова необходимая задача революционного искусства.

Важнейшей и неотъемлемой качественной особенностью социалистической культуры является ориентация на будущее. В будущее мы постоянно обращаем наши взгляды, но не с робкими надеждами, тягостными сомнениями или чувством неизвестности, а с уверенностью проектировщиков и строителей. Без этого продуманно-научного и, вместе с тем, очень страстного, темпераментного предвидения будущего не было бы социализма. Приглядываясь к самым различным сторонам советской жизни (и, шире, жизни социалистических стран вообще), мы замечаем, что вся она устремлена вперед, постоянно оценивает настоящее как некую ступень, которую надо перешагнуть, данность, над которой следует возвыситься, чтобы двинуться дальше.

Односторонняя трактовка типического лишь как личного, в данный момент преобладающего — грешит пассивной созерцательностью. Искусство, обобщающее только то, что господствует в данное время, не способно вести вперед и неизбежно становится искусством застоя, бесперспективности. С другой стороны, односторонняя трактовка типического лишь как того, что нарождается, — грешит преждевременным отлетом в желанное будущее. Искусство, обобщающее только то, что возникает и что желанно, неизбежно ведет к слащавой



идеализации реальности. Подлинно правдивое революционное искусство обязано показывать борьбу противоположных сил, обнаруживать как неизбежность победы прогрессивного, неодолимого, так и наличные силы консервативного, реакционного, стареющего и уходящего в прошлое.

Отметим далее, что эстетика социалистического реализма характеризуется важнейшим, принципиальным и последовательным стремлением к единству труда и познания. Было бы, конечно, грубой ошибкой отрицать или умалять наличие подобного стремления в искусстве прошлого. Ведь само искусство родилось в процессе труда и, прежде всего, в процессе совершенствования руки, как продукта труда, являющегося одновременно его орудием<sup>1</sup>. Естественно поэтому, что искусство прошлого нередко обращалось к труду как к объекту художественных образов. Однако социальное извращение сущности труда в классовом обществе сплошь и рядом отрывало искусство от трудовых процессов, переводило его в сферу чистого созерцания или отвлеченной фантазии. В условиях социализма, в связи с общепольным характером социалистического труда, создаются предпосылки коренного изменения роли труда в художественных образах, предпосылки решительного слияния трудового с прекрасным. Если превращение труда в наслаждение — дело коммунистического будущего, то уже при социализме труд становится необходимой моральной основой, потребностью жизни. Советское искусство прославляет творческий созидательный труд, выступающий как целенаправленное единство мышления и практики.

6.

Мы уже говорили выше о принципиальном и глубоко плодотворном значении художественных традиций, художественного наследия, — как богатейших фондов дальнейшего развития искусства. Это значение несомненно, но понимание его сущности принадлежит к числу труднейших проблем эстетики.

<sup>1</sup> См. об этом: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 128—129.

Как и все на свете, искусство (даже в высших своих образцах) не вечно. Но оно долговечно даже в прямом смысле слова — поскольку выдающиеся произведения искусства живут и продолжают оказывать художественное воздействие на протяжении многих веков. Наблюдая длительную историческую жизнь произведений искусства, можно заметить, что в этих произведениях нечто отмирает сравнительно скоро, а нечто остается жить и, более того, обновляется с каждой новой эпохой, получает, так сказать, вторую, третью, четвертую и т. д. жизнь.

Проблема долговечности искусства была, как известно, затронута К. Марксом. Говоря о материально-экономических основах древнегреческого искусства и эпоса, Маркс отмечает: «Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом».

Последующие рассуждения Маркса таковы: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?»<sup>1</sup>

Доводы Маркса несколько эскизны, незавершенны, но, тем не менее, смысл их значителен. Нельзя попутно не отметить, что за 18 лет до Маркса В. Г. Белинский в статье «Русская народная поэзия» (1841) выступил с аналогичным объяснением причин воздействия народной поэзии и музыки на искушенного образованием человека. «Возраст мужества, — писал Белинский, — выше младенчества — нет спора; но отчего же звуки нашего

<sup>1</sup> Там же, стр. 121—122.



детства, его воспоминания даже и в старости потрясают все струны нашего сердца радостью и грустью, и вокруг поникшей головы нашей вызывают светлых духов любви и блаженства?.. Оттого, что младенчество есть необходимый и разумный период нашего существования, который бывает только раз в жизни и больше не возвращается...»<sup>1</sup>.

Конечно, между аргументами Белинского и Маркса нет полного соответствия. Белинский ставит вопрос, так сказать, филогенетически, в плане развития художественного восприятия личности. Маркс рассматривает вопрос по преимуществу онтогенетически, в плане развития художественных восприятий человечества на протяжении длительного периода истории. Но именно поэтому рассуждения Белинского и Маркса как бы дополняют друг друга. И тот и другой касаются важнейшей проблемы диалектики преходящего и непреходящего в искусстве.

У Маркса особенно ясно выдвинут тезис о том, что долговечное в искусстве есть результат долговечного в переживаниях, в духовной жизни человека («разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность?»). Эта идея не развита Марксом, но общее направление ее совершенно очевидно.

Если бы развитие общества и общественных идеологий протекало равномерно, непротиворечиво, путем постепенного накопления знаний и обогащения эмоциональной жизни людей, то долговечность искусства надо было бы объяснять так. На известной ступени общественного развития возникает такая-то совокупность художественных образов. Эти образы правдиво отражают и выражают действительность. В дальнейшем действительность развивается, в ней исчезают некоторые старые и появляются некоторые новые стороны, но фонд ее прежних сторон в значительной или даже в решающей степени сохраняется. Вместе с тем, приходит возможность отразить и выразить действительность полнее, чем раньше.

В случае такого непротиворечивого развития обще-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Сочинения в четырех томах, т. II. СПб. 1896, стр. 318.

ства, старое искусство, отразившее правдиво, но сравнительно неполно стороны действительности, конечно, сохраняло бы известное значение рядом с более новым искусством, отразившим действительность полнее. Но очевидно также, что в таком случае новое искусство всегда было бы выше и глубже старого.

На самом деле развитие общества и общественной идеологии происходило на основе острой борьбы противоречий, среди которых основными и определяющими были классовые противоречия. Результатом этой борьбы противоречий явился тот факт, что искусство более поздних эпох неоднократно оказывалось стоящим ниже, чем искусство более ранних эпох (отсюда и слова Маркса о «норме и недосыгаемом образце» древних греков). Неравномерность развития искусства приводила также к тому, что различные эпохи, что та или иная ветвь могла заглохнуть, увянуть, а затем воскреснуть к жизни, получить дальнейший рост лишь по истечении долгого времени<sup>1</sup>.

Итак, факт крайне неравномерного развития искусства в прошлом несомненен. Однако из этого факта нельзя делать ложный вывод об отсутствии художественного прогресса в истории классового общества. Классовые противоречия до крайности извращали течение данного прогресса, но в итоге они его не отменили. Даже в условиях капитализма искусство не погибло. Буржуазное общество поработило и подавило искусство, но в творчестве передовых художников оно сохранило силы, импульсы, искания, творческие задатки, для того чтобы воспрянуть вместе с революцией и устремиться к великим целям социализма и коммунизма.

Таким образом, говоря о развитии искусства в старом обществе, следует всегда иметь в виду единые и противоборствующие тенденции — классовой борьбы, с одной стороны, и становления художественной правды — с другой. Противоречивый ход истории создает в некоторые эпохи особенно неблагоприятные условия

<sup>1</sup> Конкретные причины многочисленных частных случаев неравномерного развития ветвей искусства доныне очень слабо изучены. Ясно, однако, что тот или иной результат всегда объясняется общим состоянием жизни и идеологии.



для развития искусства. Но корабль искусства все же плывет вперед, к «новым берегам».

В чем же, однако, существо непреходящего, долговечного в искусстве, способности искусства переживать границы исторических периодов и общественно-экономических формаций?

Нельзя, прежде всего, не учесть важнейшего фактора исторической преемственности идеологии.

Общеизвестно, что борьба за разумное, справедливое общество, борьба за социализм началась в недрах классового общества уже много веков тому назад. Общеизвестно, что идеология этой борьбы, чрезвычайно далекая вначале от научного социализма, содержала в себе, тем не менее, его потенциальные зачатки в количестве, которое все более возрастало (качественно изменяясь) по мере приближения к эпохе борьбы пролетариата за освобождение всего человеческого общества.

Общеизвестно, далее, что ни одно крупное движение истории не обходилось без прямого участия народных масс. И хотя в условиях классового общества постоянно побеждал не народ, но те или иные эксплуататорские классы, пользовавшиеся силами и революционной энергией народа,— след этой революционной энергии неизбежно оставался в современной идеологии, включая и искусство.

Общеизвестно еще, что представители того или иного класса, движущегося к власти, сплошь и рядом считали условия освобождения своего класса условиями освобождения всего человечества — и потому создавали идеологические иллюзии всечеловеческой освободительной борьбы.

Общеизвестно, наконец, что с формированием наций в них стали развиваться две противоборствующие — прогрессивная и реакционная, демократическая и буржуазная культуры.

«В каждой национальной культуре,— писал В. И. Ленин,— есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная)— притом

не в виде только «элементов», а в виде господствующей культуры»<sup>1</sup>.

Идеи демократизма, освободительной борьбы, утверждения прав человека на жизнь и свободу способны в произведениях искусства переживать века и вдохновлять новых борцов.

Но все же критерий политической прогрессивности, будучи очень важным, не объясняет многого в явлениях долговечности искусства.

Как мы уже говорили выше, искусство всегда — так или иначе, прямо или косвенно — связано с идеологией, а в условиях классового общества с классовой борьбой.

Но связь эта противоречива, сложна и не поддается элементарному, грубо прямолинейному анализу.

Пагубен всякий отрыв от конкретных, насущных исторических и социальных задач переустройства общества, решению которых служат все силы человеческой деятельности, в том числе и искусство. Но опасно и другое: фетишизация временных, преходящих целей, как целей постоянных, утрата далекой перспективы.

Всякая исключительная концентрация идей, делающая их разящими подобно острiu, вместе с тем неизбежно приводит к обеднению представленного этими идеями жизненного многообразия. Такое обеднение должно быть затем восполнено для достижения нового уровня художественного богатства, целостного охвата жизни во всех ее сторонах.

Нельзя ведь забывать, что прогрессивные, революционные политические взгляды и воплощающие их действия суть лишь средства, условия осуществления определенных общественных задач, реальное содержание которых бесконечно шире содержания данных политических взглядов (так, например, реальное жизненное содержание социализма бесконечно шире содержания борьбы за социализм).

Поэтому произведение искусства, сводящееся к выражению политических взглядов, может быть очень ценным, полезным в известный момент истории, но затем его ценность станет «пройденным этапом», если в нем, наряду с верной политической тенденцией, нет глу-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 120—121.



бины и широты воплощения непреходящих сторон и качеств жизни. Ценнейшие произведения искусства суть те, в которых прогрессивные политические идеи сочетаются с глубиной и широтой жизненной образности, с далекими перспективами в будущее.

Глубина и широта жизненной образности — настолько важное качество искусства, что оно способно даже в ряде случаев преодолевать ложную или неполноценную идейно-политическую тенденцию. Прогрессивные политические идеи лишь венчают собою совокупность прогрессивных, правдивых представлений о действительности. Эти последние могут не иметь достойного их венца и все же обосновывать собою крупные, даже крупнейшие достижения искусства в условиях классового общества. Припомним, что именно такое расхождение реализма и политических взглядов имел в виду Энгельс, — характеризуя Бальзака, и Ленин, — характеризуя Льва Толстого.

Сравним, например, художественное творчество Л. Н. Толстого и художественное творчество Н. Г. Чернышевского. Чернышевский был, по сравнению с Толстым, неизмеримо более передовым мыслителем; и это ясно чувствуется не только в его научно-философских, но и в его художественных произведениях. Но художественный уровень произведений Л. Н. Толстого гораздо выше, чем художественный уровень произведений Н. Г. Чернышевского, поскольку жизнь во всех ее проявлениях, психология человека воплощена Толстым шире, глубже, многостороннее, обобщеннее. Толстой не способен заменить передовой, кристально ясной мысли Чернышевского, но и Чернышевский не заменяет образной силы Толстого.

Даже у писателей, творчество которых сильно затронуто реакционными идеями, мы склонны ценить образную силу, правдивость воплощения многих или отдельных сторон жизни. Таково, например, наше отношение к Ф. М. Достоевскому и И. А. Бунину<sup>1</sup>.

Само собой разумеется, что подобные противоречия, постоянные в условиях классового общества, теряют свой смысл в условиях социализма. Социализм призы-

<sup>1</sup> Попытки пользования чисто политическими критериями при оценке искусства приводят к вульгарному социологизму.

вает к действительному единству мировоззрения и творческого метода, политических и художественных взглядов (см. выше о партийности). При социализме, когда человеческое общество овладевает процессом истории и сознательно, планомерно движет его вперед, — становится невозможным возникновение художественных ценностей, чуждых такого единства.

Но, повторяем, помимо противоречий художественного и мировоззренческого, образного и идейного, имеется еще важнейшее обстоятельство несводимости содержания художественного произведения к политической идее, сохраняющее свой смысл в любых общественных условиях.

Это обстоятельство, кстати сказать, было метко сформулировано на конкретном примере Г. В. Плехановым.

В работе «Искусство и общественная жизнь» (1912) Плеханов, ссылаясь на мысль И. С. Тургенева о том, что «Венера Милосская несомненное принципов 1789 года», показал, как ложность антиисторических доводов Тургенева, так и ту относительную правильность его слов, которая вытекает из факта большей исторической и классовой широты норм женской красоты по сравнению с нормами буржуазной революции.

«Венера Милосская, — писал Плеханов, — «несомненно» привлекательна лишь для некоторой части людей белой расы. Для этой части этой расы она в самом деле несомненное принципов 1789 года. Но по какой причине? Только потому, что принципы эти выражают такие отношения, которые соответствуют лишь известной фазе в развитии белой расы, — времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодальным, — а Венера Милосская есть такой идеал женской наружности, который соответствует многим фазам того же развития. Многим, — но не всем»<sup>1</sup>.

Венера Милосская — лишь один пример из цепи постоянных закономерностей искусства.

Если бы содержание каждого произведения искуст-

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов Искусство и литература. М., 1948, стр. 233. Силу идейного воздействия красоты (как раз в связи с Венерой Милосской) выразительно показал Г. И. Успенский (рассказ «Выпрямля»).



ва исчерпывалось вложенными в него политическими идеями, то каждое произведение искусства могло бы удовлетворять художественные потребности лишь круга политических единомышленников автора.

На деле это не так. Великие произведения искусства постоянно способны доставлять художественное наслаждение людям различных политических взглядов<sup>1</sup>. Так, музыка Чайковского или Шопена может привлекать и трогать и демократа, и аристократа, и буржуа, и рабочего. Спора нет, именно представители прогрессивной культуры (при прочих равных условиях) поймут эту музыку наиболее глубоко и всесторонне. Доказательство мы видим в критерии советской художественной культуры, которая поняла и осветила художественную классику гораздо полнее, принципиальнее, чем она была понята и освещена ранее. Тем не менее, нельзя отрицать, что творчество Чайковского или Шопена, Тургенева или Бальзака, Репина или Делакруа может доставлять подлинное художественное наслаждение людям не только прогрессивных, но и отсталых, консервативных, а в ряде случаев — реакционных политических взглядов. В чем же дело?

Дело в чертах, элементах, факторах общечеловеческого содержания искусства, в том, что искусство содержит в себе объединяющего, зовущего к гуманистической целостности, к братству и родству людей. Именно эти тенденции искусства были пронизательно отмечены В. И. Лениным при его беседе с М. Горьким. Восхищаясь «Appassionat'ой» Бетховена как музыкой, вызывающей чувство гордости («вот какие чудеса могут делать люди!»), Ленин, по воспоминаниям Горького, прибавил: «Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам,

<sup>1</sup> Общеизвестна, например, оценка знаменитой картины И. Е. Репина «Бурлаки на Волге» как народно-демократического и даже бунтарского произведения. Между тем, эта картина очень нравилась заядлому реакционеру вел. кн. Владимиру Александровичу и была им приобретена (см.: И. Е. Репин. Далекое близкое. М.—Л., 1949, стр. 287—290).

бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми»<sup>1</sup>.

Носит ли общечеловечность искусства биологические черты? Ни в коем случае. Искусство выражает относительно устойчивые нормы человеческих социально-этических и социально-эстетических отношений, связанных с принципами добра, красоты и гуманизма в целом. Поэтому, когда реакционность достигает крайнего развития и полностью уничтожает даже данные нормы (так произошло в крайних проявлениях идеологии мирового фашизма), — эта реакционность делается последовательно и до конца враждебной всякому искусству, всякой культуре. Полюсы прогресса (в социализме) и реакции (в фашизме) становятся при этом абсолютными.

Следовательно, в итоге, содержательность, прогрессивность, ценность произведений искусства, несмотря на несводимость их к политическим идеям, все-таки всегда оказываются связанными с задачами борьбы за лучшее устройство и переустройство мира, а эту борьбу неизменно венчают передовые политические идеи.

Диалектика классово преходящего и человечески непреходящего в искусстве ярко оттеняется переосмыслением прогрессивных произведений искусства последующими эпохами.

Вспомним хотя бы знаменитую критику Д. И. Писаревым пушкинского «Евгения Онегина»<sup>2</sup>. Писарев с блестящим талантом публициста «разоблачил» и осудил в пушкинском романе его преходящие исторические и классовые черты. Но Писарев прошел мимо его непреходящих ценностей. Недаром современные советские читатели и читательницы восхищаются «Евгением Онегиным» и сочувствуют любимой героине Пушкина — Татьяне Лариной; они отбрасывают ушедшие в прошлое и совершенно чуждые современности обстоятельства классового быта пушкинских героев (в том числе Татьяны) и глубоко сопереживают бессмертные гуманные начала постоянства, скромности, простоты, выраженные образом Татьяны.

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Издание третье, дополненное. М., 1967, стр. 645.

<sup>2</sup> См. его статью: «Пушкин и Белинский. «Евгений Онегин» (Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. III. М., 1956.)



И тут мы возвращаемся к проблеме долговечности искусства. В конце концов, решающей основой для выяснения причин этой долговечности является учение классиков марксизма об абсолютной и относительной истине, которое показывает, как путем достижения ряда относительных истин человечество уже в условиях классового общества (историю его Маркс называл пред- историей человечества) движется к абсолютной истине.

Искусство как один из видов человеческого мышления имеет к данному учению прямое отношение. Причина долговечности искусства в выработке им непреходящих эстетических и этических ценностей. Образы искусства оказываются долговечными в той мере, в какой, преодолевая социально-классовую ограниченность, они правдиво отражают развитие человеческого мышления и эмоциональной жизни людей, отражают долговечное в самой действительности.

Ясно, что жить может только то, что имеет еще корни в жизни, что не утратило еще связей с жизнью. Если произведение искусства, возникшее несколько сотен лет тому назад, продолжает привлекать и увлекать — значит, выражаемые им эмоции, идеи сохраняют реальное значение. В данном плане поразительны устойчивость и постоянство основных жизненных форм таких эмоций и таких эмоциональных и моральных качеств, как любовь, ненависть, коварство, жестокость, скупость, великодушие, ревность, гордость, чванство, скромность, доброта, злобность и т. д., и т. п. Сколь бы не менялись общественные формы и условия существования человечества, основы эмоционального строя и эмоциональных проявлений людей остаются во многом неизблемыми, присущими представителям многих поколений и эпох.

Художнику, которому удалось ярко, обобщающе воплотить характерные черты человеческих эмоций, уже обеспечено длительное внимание со стороны потомков. А если при этом художник вскрывает реальные, жизненные основы эмоций и их конфликтов, если он показывает всю сложность эмоциональных контрастов, если он приближается к мудрому постижению законов жизни, — его творчество получает значение великого, оно становится долговечным. Естественно при этом, что в условиях глубоко противоречивого классового общества

возможна выработка художественных истин, лишенных единства жизненной и политической прогрессивности; напротив, в условиях социалистической культуры, чуждой антагонистических противоречий, такое единство становится законом.

## 7.

Культура классового общества, постоянно стеснявшая развитие человеческого содержания искусства, стесняла также развитие ряда высших форм народности искусства. На пути такого развития в классовом обществе встало неравенство распределения культурных благ.

Отсюда ряд острых противоречий в развитии народности искусства. Громадные эстетические и этические силы, таящиеся в народе, — и невозможность всесторонне развить, всесторонне выразить их из-за отсутствия благоприятных условий гражданского и политического народовластия. Узурпация эксплуататорскими классами народных талантов с целью создания своего искусства (яркий пример — усадебное строительство силами крепостных архитекторов, скульпторов, живописцев). Сплетение в классовом искусстве народных и антинародных начал и т. д.

К. Маркс превосходно сформулировал взаимозависимость искусства и публики: «Предмет искусства — нечто подобное происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»<sup>1</sup>.

Народное искусство прошлого, стесненное классовым гнетом и материальными невзгодами, было постоянно лишено возможности широкого развития. Тем не менее, народное искусство и в таких тяжелых условиях проявило свои неисчислимые силы, свою способность быть неизменной основой всякого прогрессивного художественного направления. Народное выступало в творчестве гениальных художников прошлого, преодолевая исторически сложившиеся формы классового разделения труда.

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 129.



Замечательно проницательна формулировка, данная К. Марксом и Ф. Энгельсом в «Немецкой идеологии»: «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе есть следствие разделения труда»<sup>1</sup>. Этими словами была впервые научно определена природа художественного гения. Действительно, условия классового общества были таковы, что художественная одаренность масс получала свое подлинное выражение только в творчестве великих художников, цепной огромных усилий преодолевавших социальные препятствия, но зачастую и погибавших в борьбе с ними. Между тем, Маркс и Энгельс, развивая идеи материалистов-просветителей, глубоко правильно отметили теоретическую и практическую возможность всеобщего развития художественной одаренности. «Если бы даже при известных общественных отношениях каждый индивид был отличным живописцем, то это вовсе не исключало бы возможности, чтобы каждый был также и оригинальным живописцем...»<sup>2</sup>.

Прочитываемые выводы основоположников марксизма имеют великую теоретическую ценность. Во-первых, они продолжают и научно развивают правильные мысли Гельвеция и других материалистов о том, что даровитость — вовсе не удел немногих, а свойство человеческой организации, человеческой нервной системы вообще, — причем возможность оригинальности дарований отнюдь не ограничивается узким кругом «избранных», но практически бесконечна<sup>3</sup>. Во-вторых — и это особенно важно — К. Маркс и Ф. Энгельс связывают явление даровитости с социальными условиями, совершенно справедливо рассматривая крайнее неравенство дарований как результат социального неравенства. Тем самым основоположники марксизма предрекают

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 230.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Согласно определению Гельвеция, гений всеобщ, но обстоятельности, способствующие его развитию, очень редки («Об уме», речь третья, глава тридцатая. См. также «О человеке», раздел третий, глава вторая).

Почти сто лет спустя Н. Г. Чернышевский (в «Очерках гоголевского периода русской литературы», статья IV) определил гений как «ум, развившийся совершенно здоровым образом», то есть так, как человеческому уму всегда следовало бы развиваться.

путь к всестороннему развитию дарований масс людей при социалистическом и коммунистическом строе.

И действительно, преодоление пропасти между даровитыми людьми и так называемыми посредственностями — одна из великих задач коммунизма. Огонь творчества должен быть зажжен в каждом из строителей коммунистического общества. И нельзя не видеть, что в условиях советской социалистической культуры уже многое сделано в данном направлении: во всех областях художественного творчества активность широких масс все время растет. Это — подлинное, последовательное развитие народности искусства, которая получает при социализме и коммунизме свое настоящее значение.

«Искусство, — говорил В. И. Ленин, — принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»<sup>1</sup>.

Нельзя не видеть, что с категорией народности, с характером и степенью развития народности искусства неразрывно связана его доходчивость.

История искусства полна споров на тему о том, должно ли искусство ориентироваться на вкусы широких слушателей, быть доходчивым<sup>2</sup>, или оно должно ориентироваться на вкусы избранного культурного меньшинства. Причина споров понятна, поскольку положительно разрешить данную проблему в условиях классового общества было невозможно. Невозможно потому, что на пути ее разрешения стояли: во-первых, идейное взаимоотношение различных слоев общества, разъединенных классовым антагонизмом, и, во-вторых, — огромное культурное неравенство, вызванное системой классового угнетения и классового господства.

В. Г. Белинский, сформулировав некогда свое знаменитое положение о народности и «простонародности»

<sup>1</sup> Воспоминания Клары Цеткин о Ленине («В. И. Ленин о литературе и искусстве». Цит. изд., стр. 663).

<sup>2</sup> В понятие доходчивости произведений искусства обязательно входит эмоционально-непосредственное воздействие на широкие массы людей, получающих идейно-эстетическое удовлетворение от этого воздействия.



(см. статью «Ничто о ничем», 1836), фактически подчеркнул реальную дистанцию между темными, мучительными сторонами народной жизни и теми высшими началами народности, которые по условиям времени могли получать наиболее полное развитие только в произведениях тяготеющих к народу представителей обеспеченных классов.

В дальнейшем, всячески стремясь преодолеть косность публики и художественную отсталость масс, русские демократы также отнюдь не отрывали «профессионального» от народного и пламенно мечтали об исчезновении социальной и культурной пропасти между ними. Понятие народности связывалось ими с уровнем высших ступеней человеческой культуры.

Напротив, эстетика модернистского искусства разрушила старое демократическое понимание народности. Она оторвала художника-творца от массы, возвела его на «пьедестал» ницшеанского индивидуализма, объявила сверхчеловеком, недостижимым и недоступным для простых смертных. Под народным стали подразумевать примитивное, вульгарное, созданное на потребу серой массы обывателей, под профессиональным — то, что доступно лишь немногим избранным. Разумеется, это закономерно приводило к отрицанию принципа доходчивости, к утверждению «недоходчивости» как высшего эстетического критерия.

Кстати сказать, эстетическая проблема доходчивости имеет много сторон, а истинная доходчивость требует наличия многих факторов — и постоянных и случайных (включая факторы национальные, социальные, возрастные, факторы темперамента, предрасположения и т. д., и т. п.).

Характерное диалектическое противоречие принципа доходчивости в том, что требования художника и требования публики оказываются, в сущности, противоположными. Для того чтобы с максимальной легкостью воспринимать различные произведения искусства, публика должна принимать в расчет возможности их максимального разнообразия. Напротив, художник, преследующий задачи доходчивости искусства, должен ориентироваться так или иначе на единообразие художественных восприятий. Он должен создавать та-

кие произведения, которые имеют шансы быть легко воспринятыми большим числом людей.

Искусство существует для масс, а не массы для искусства — это бесспорно. Но искусство обязано развивать массы, а не пассивно идти вслед за их склонностями. Народ движет историю, осуществляет прогресс общества, совершает революции. Но народом руководят люди, поднявшиеся над повседневностью народной жизни. Их необоримая сила в том, что они исходят из коренных потребностей народа, из великих народных побуждений, но, вместе с тем, сообразуют свою деятельность с высшими достижениями культуры, выработанными в условиях классового общества. Оторвься эти руководители от народа, и их сила катастрофически упадет. Но следуй они не великим задачам народного движения, а рядовым, повседневным потребностям народной массы, и они не смогут руководить, вести вперед. Единство народности и высочайшей культуры неотъемлемо присуще истинно прогрессивной и революционной политике. Оно же специфически выступает и в тенденциях истинно прогрессивного искусства. Поднимать и развивать народную культуру можно только исходя из коренных начал и требований этой культуры, но не вопреки им.

Народная культура всегда сильна, как средоточие простых, ясных, естественных, глубоко жизненных идей и эмоций, человеческих отношений, стремлений. Душевное здоровье, оптимизм, остающийся нерушимым даже на протяжении десятилетий и столетий тяжелейших испытаний, — суть постоянные качества народа. Эти качества, превосходно воплощенные в образах народного искусства, разумеется, могут и должны развиваться, углубляться, наполняться богатством и тонкостью оттенков в искусстве профессиональном. Но только не порывая с ясностью и простотой народности профессиональное искусство может остаться подлинно прогрессивным.

Доходчивость, разумеется, должна опираться на высокие, а не низкие, на глубокие, а не поверхностные идеи и чувства, на утверждение содержательности, а не бессодержательности человеческого духовного мира. Но без органического стремления к доходчивости искусство никогда не может и не сможет быть демократичным.



Величие классиков заключается как раз в том, что, основываясь на народной художественной культуре и сохраняя ее лучшие принципы (то есть, прежде всего, принципы мировоззрения), они обогащали ее всеми достижениями, выработанными художественной культурой образованных классов. Соответственны в новых исторических условиях задачи деятелей социалистической культуры.

Лишь социалистическое общество, ликвидируя постепенно противоположность между умственным и физическим трудом, между городом и деревней, между культурными и отсталыми слоями населения, создает надежные условия для последовательно прогрессивного решения проблемы доходчивости искусства, при котором не страдают ни качество произведений, ни потребность слушателя. Действительное, полное и совершенное осуществление доходчивости искусства рисуется нам на основе реального равенства в распределении и усвоении культурных благ, как один из многих великих результатов коммунизма. Последовательная народность, ликвидирующая в бесклассовом обществе разрыв между народными и профессиональными, «высшими» и «низшими» жанрами, приводит к последовательной доходчивости искусства на основе подъема, а не снижения культуры, осуществляет подлинное единство творца и потребителя художественных произведений.

В отличие от народности, которая, проходя различные исторические фазы противоречивого развития, получает в коммунистическом обществе полный и свободный расцвет, национальность искусства является исторической, преходящей категорией.

Буржуазные нации возникают в период становления капитализма.

Диалектика буржуазной нации состоит, между прочим, в том, что, несмотря на господство эксплуататорских классов, содержание прогрессивного национального движения тесно связано с участием в нем народных масс. Именно поэтому уже в условиях буржуазных наций происходит становление демократических национальных культур, перерастающих рамки буржуазного строя. Но эти демократические национальные культуры не могут получить при капитализме подлинного расцвета, поскольку господствующая буржуазия всегда разжи-

гает национальную рознь и использует национальное движение, национальную борьбу в своих корыстных классовых интересах.

Как уже говорилось, марксизм-ленинизм последовательно разоблачил и разоблачает идеи буржуазии о национальном единстве, указывая на невозможность такого единства двух национальных культур (прогрессивной и реакционной) в рамках классового общества. Буржуазному национализму противостоит пролетарский интернационализм.

Только социалистическая революция придает национальным культурам новое содержание, избавляет их от буржуазного национализма, дает возможность подлинного национального единства, органически сочетающегося с интернационализмом. Так возникает и оформляется новый тип наций — социалистические нации. На основе союза рабочего класса и трудового крестьянства происходит развитие культур, социалистических по содержанию и национальных по форме.

В то время как социализм наполняет понятие нации новым содержанием, империализм приводит или к обострению реакционного национализма, или к замене его космополитизмом, прикрывающим экспансионистские стремления отдельных крупных стран. Отсюда огромное прогрессивное значение развития социалистических наций, чуждых национальной вражды и национального гнета, обеспечивающих свободное, максимально самостоятельное и самобытное развитие творческих жизненных начал, заложенных в национальных культурах.

Это развитие обеспечивает в отдаленном будущем отмирание национальных культур, слияние их в одну общую мировую культуру, сочетающую в себе все культурные богатства отдельных наций.

«Целью социализма, — писал В. И. Ленин, — является не только уничтожение раздробленности человечества на мелкие государства и всякой обособленности наций, не только сближение наций, но и слияние их... Подобно тому, как человечество может прийти к уничтожению классов лишь через переходный период диктатуры угнетенного класса, подобно этому и к неизбежному слиянию наций человечество может прийти лишь через



переходный период полного освобождения всех угнетенных наций, то есть их свободы отделения»<sup>1</sup>.

Историческое развитие национальности различных родов, видов, отраслей искусства отражало и отражает историческое развитие нации, национальности вообще.

История искусства дает возможность наблюдать предварительное формирование национальных черт в докапиталистический период гражданской истории и развитие национальных направлений в период становления капитализма. В истории искусства ярко выступает борьба национальных направлений, дают себя знать тенденции национальной вражды и национального гнета, проявляется своеобразная диалектика патриотизма, идущего от народных низов, но приспособляемого господствующими классами к обслуживанию их потребностей и интересов.

В наше время искусство СССР является образцом выражения социалистических идей в национальных художественных формах. Дружба народов, составляющих единое социалистическое государство, служит предпосылкой сближения этих форм, их плодотворного взаимодействия.

Особенно важно подчеркнуть громадную важность полнокровного развития национальных социалистических художественных культур как антиподов мировой космополитствующей империалистической реакции.

Яркое и самобытное развитие прогрессивной национальной культуры всегда способствует тому, что эта культура получает интернациональное значение и признание. Но совершенно неспоримо и обратное — то, что полноценное развитие любой национальной культуры невозможно без широкого усвоения этой культурой интернационального опыта во всех областях человеческой деятельности. Нельзя не отметить, в частности, давнее и чрезвычайное богатство интернациональных связей русской культуры, русского искусства.

Попытки утвердить русскую национальность в искусстве путем обращения к ее старым, архаическим формам, путем воспроизведения этих форм, имеют, конечно, ограниченный смысл и приводят к стилизации. Вместе с тем, разумеется, не всякая прививка русскому ис-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 256.

кусству новых элементов оказывается органичной, не нарушающей его национальности. В ряде случаев ложное «обогащение» приводит к распаду национального характера художественных образов и к развитию в искусстве космополитических черт; это имеет место и в «низших» и в «высших» родах искусства. Каков же решающий критерий обогащения или разрушения национальности искусства?

Этот критерий не может быть привнесен извне, он лежит в существе, характере и действительных данных самого процесса исторического развития национальной культуры.

Ныне, как и всегда, подлинно национальным делается в искусстве только то, что входит в быт широких масс, становится прочно распространенным, срастается с художественной практикой повседневности.

Так, скажем, рабочая песня преодолевала и преодолевает национальные границы, но не разрушает, а обогащает национальные элементы искусства. В частности, через рабочую песню и ее интернациональные связи в русскую народную музыку входило и входит много интонаций зарубежной музыкальной культуры, переплавляющихся и получающих новое значение. Аналогично обогащение русской национальной музыки интонациями широкодоступных бытовых жанров зарубежного искусства (в частности, интонациями «легкой» музыки).

Но ясно, что во всех случаях попыток расширить национальное существо искусства умозрительно или нарочито, без опоры на реально развивающуюся практику массового художественного опыта, без понимания духа нации, национальной психологии, национальной потребности, — удача не может быть достигнута.

Архаизм и космополитизм — два результата незнания, непонимания или отрицания современной жизни народа и нации.

Громадные трудности воплощения национального начала в нынешних условиях чрезвычайного динамизма перекрещивающихся и сталкивающихся потоков художественного творчества становятся преодолимыми, когда художник сливается с широчайшим, но и своеобразным кругом потребностей, чаяний, идеалов своего народа.

Злодейским попыткам империалистов подавлять и



поработать нации советская культура противопоставляет бережное, любовное отношение к большим и малым национальным культурам, принцип равенства и независимости национальных культур.

Советский интернационализм покоится на самых прочных и нерушимых национальных основах — он одинаково отвергает как буржуазный национализм, так и буржуазный космополитизм со свойственной им обоим лицемерной маскировкой корыстных классовых интересов.

## 8.

Споры о сущности красивого и безобразного и о том, насколько то и другое необходимо для искусства, — очень часты и нередко относятся к числу споров, в которых нарочитое теоретизирование заслоняет сущность простых и общепонятных вещей.

Нередко прекрасное и красивое решительно противопоставляются друг другу как якобы различные категории эстетики. Но это — достаточно искусственное противопоставление, не учитывающее родства данных категорий. Особенно опасно при таком противопоставлении уклоняться в сторону старых идеалистических доктрин, рассматривающих красивое как нечто обыденное, сравнительно низменное, а прекрасное — как возвышенное, отрывающееся от реальной жизни.

На деле прекрасное и красивое относятся к одной области, к одной категории эстетики, хотя и не могут быть полностью приравнены друг к другу. Мы, например, различаем красоту и красивость; но ясно, что красивость всегда содержит в себе элементы красоты и является лишь неполным, ограниченным, узким, поверхностным ее проявлением. Что же касается злоупотребления понятием прекрасного как морального, то это приводит к подмене единства эстетики и этики их тождеством, то есть к упрощению проблемы<sup>1</sup>.

Несостоятельно также механическое противопоставление внешней и внутренней красоты. Согласно материалистическому учению, внутреннее выражается во внешнем; художественный образ воздействует через

<sup>1</sup> Как известно, отождествление прекрасного и нравственного имело место еще у Платона, который ввел понятие красоты в этику.

внешнее и миновать его никак не может. Красота человека или пейзажа на картине есть внешне выраженная красота. Красота человеческой речи, человеческого чувства в музыке есть внешне выраженная красота отражающих их звуков. Так, впрочем, и в жизни, а не только в искусстве (которое вообще никогда не следует отрывать от жизни). Например, любовь «с первого взгляда» (которая порою бывает и любовью «на всю жизнь») основана на покоряющей сразу силе внешнего впечатления. Конечно, если бы внешность, видимость вещей соответствовала их сущности — не надо было бы углубленного их познания, не надо было бы науки. Но внешнее не обязательно противоречит внутреннему и скорее согласуется с ним. Отсюда, конечно, и значительная роль, частая верность первых впечатлений вообще. А художественная образность, повторяем, вся основана на внешнем и через внешнее ведет к внутреннему.

Известно, что понятие красоты относительно: оно изменяется на протяжении истории, у разных народов, у разных классов и групп общества, у отдельных людей. Но, несмотря на все эти изменения, прочным в понятии красоты остается связанность его с силой, яркостью, разнообразием, а главное, гармоничностью и стройностью проявлений жизни.

Несмотря на всю относительность понятия красоты, нельзя (как мы уже отметили) считать его субъективной категорией. Конечно, каждый волен называть безобразное красивым или красивое безобразным — по личному капризу или в силу индивидуальных склонностей. Но действительное понятие красоты складывается только на основе господствующих взглядов прогрессивной, передовой части общества.

Что же касается «превращения» безобразного в красивое путем включения его в гармоническую систему тех или иных художественных образов, то это «превращение», конечно, условно и имеет свои границы.

Несомненно, что подлинно красивым, высшим выражением красоты в искусстве может быть лишь то, что красиво в жизни. Несомненно также, что одной из высших задач искусства (в том числе и одной из высших его воспитательных задач) является утверждение красивого, прекрасного, утверждение эстетического идеала — равно как одной из высших задач общественной и



личной жизни является борьба за гармоничность и стройность человеческих отношений.

Говоря о борьбе красивого с безобразным в художественном произведении, следует, конечно, помнить, что красивое является важнейшей категорией искусства: падение гегемонии красивого приводит к утрате искусством эстетического воспитательного значения. Безобразное входит в передовое, подлинно ценное искусство не на равных правах с красивым, а лишь как подчиненный момент, оттеняющий борьбу красоты за свое торжество. Это обстоятельство абсолютизировалось рядом идеалистических эстетиков, что приводило к односторонней доктрине искусства как царства одной лишь красоты, возвышающейся над всеми реальными антагонизмами и противоречиями жизни.

Противоположный взгляд метафизического материализма допускал иную крайность — пытался отрицать первостепенное, определяющее значение красоты в искусстве.

И та и другая доктрины односторонни — первая делает эстетический идеал сухой или слащавой схемой, вторая вовсе его отбрасывает.

Но только наличие ясного, гармонического эстетического идеала делает искусство подлинно красивым. В таком искусстве даже страдание связано с категорией прекрасного. Основой безобразия страдания в искусстве оказывается натурализм — как в его наиболее грубых («физиологических»), так и в его более тонких («психологических») формах. Напротив, красота страдания позволяет художественным образам утвердить идеи прекрасного даже в самых мрачных ситуациях и подняться над ограниченностью и косностью пессимистического искусства.

Вопрос о красоте в музыке (как и в других искусствах) может решаться только при посредстве внехудожественных, жизненных критериев. Всякая попытка решить вопрос о красоте и безобразии в пределах искусства как такового, без сопоставления его образов с прообразами жизни, приводит часто к катастрофическим ошибкам эстетических суждений.

Между тем, подобные попытки в XX веке стали особенно многочисленными и упорными.

Зачастую искусство не отвергало и не отвергает

понятия красоты, но делает его пустой, произвольной условностью.

Представим себе портрет красивой девушки, сделанный художником-абстракционистом. Портрет совершенно не похож на оригинал, но он претендует на эстетическое значение. Чтобы избежать дурного противоречия, мы должны признать красивым или девушку, или портрет. В первом случае от эстетической ценности портрета (законно признаваемого уродливым) ничего не останется. Во втором случае ставится под сомнение красота девушки, которая, однако, бесспорна для всех непредубежденных зрителей.

И вряд ли девушка решится повесить у себя в комнате подобный абстракционистский портрет — разве лишь без названия и с намерением лучше оттенить и подчеркнуть свою красоту вопиющим контрастом. Возможно, разумеется, что указанная девушка сама является сторонницей абстракционистского искусства — в таком случае она примирится с собственным портретом. Но это будет лишь указывать на извращенное понимание ею красоты.

Полную аналогию мы имеем в области музыки. Не потому красивы музыкальные образы классиков, что они красивы сами по себе, в пределах музыки как таковой, а потому, что красота их звуков отражает и выражает красоту звуковых прообразов действительности — певучей речи человека, гармонического пения птиц и т. д.

Можно, как уже говорилось, сделать попытку установить искусственные нормы красоты в музыке и объявить красивым то, что мы считаем уродливым в жизни — например, резкие, крикливые звучания, судорожные ритмы. Но подобная попытка всегда будет мстить за себя при столкновении композитора с кругами непредвзятых слушателей. Если, например, композитор, желая изобразить нежные чувства, прибегнет к раздражающим, диссонирующим звучаниям, то нежные чувства в подобной музыке никак не будут услышаны. Слушатель поневоле воспримет чувства негармонические, эмоции отталкивающие, а не притягивающие, — то есть то, чего не имел в виду композитор, желавший говорить на каком-то своем особом «языке» и игнорирующий всеобщие реальные интонационные прообразы музыкального искусства.



Борьба за прекрасное, гармоничное, стройное является одной из основных задач социалистического искусства. Эта борьба, разумеется, не должна быть отвлеченно фантазерской, пытающейся утвердить красоту, которой в жизни нет. Но она не должна сводиться и к чистой созерцательности, способной лишь пассивно регистрировать наличное.

Как и все вопросы советской эстетики, вопрос о красоте устремлен в будущее. Основой прекрасного в советском искусстве является становление гармоничного, стройного и жизнеспособного в человеческих отношениях и отношениях человека к природе.

Не следует, конечно, забывать и того красивого, чем богата человеческая жизнь (в ее чувствах, созерцаниях) при любых общественных условиях, и что как огромный фонд наследия прекрасного прочно входит в социалистическое искусство.

Культе безобразного в упадочных направлениях искусства особенно пагубен тем, что он отмечает не только красоту будущего, но и красоту настоящего и прошлого, заменяя радость жизни пустой и ложной разочарованностью. Нельзя не видеть органической связи безобразия в современном искусстве с характерными чертами буржуазии как класса, величайшим эстетическим (и этическим) преступлением которого явилось сведение всего качественного разнообразия человеческих отношений к абстрактным, омертвляющим денежным отношениям.

Ущербное аристократическое искусство конца XVIII века и романтическое искусство середины прошлого века при всей свойственной им разочарованности не порывало с красотой, культивируя подчас наиболее утонченные ее формы.

Разочарованность и опустошенность упадочного искусства нашего времени вытесняет красоту безобразным. И в этом чрезвычайно ярко сказывается буржуазный смысл данного искусства, хотя бы его представители и были в том или ином случае весьма далеки от классовой материальной и политической практики буржуазии.

Развитие социалистического искусства немислимо без всестороннего культивирования красоты.

Среди важнейших, коренных проблем эстетики следует назвать проблему соотношения прекрасного и

правдивого, прекрасного и характерного. Эта проблема постоянно вставала перед искусством, и лишь целостное ее решение приводило к подлинным художественным высотам.

Естественно, что передовая демократическая мысль не могла пройти мимо этой важнейшей проблемы всякого искусства, не могла успокоиться на формальной красоте или на ее противоположности — натуралистическом безобразии.

Классическое искусство неизменно стремилось к единству прекрасного и правдивого, прекрасного и характерного. Уже упоминавшаяся выше формула Н. Г. Чернышевского «прекрасное есть жизнь», полная глубокого оптимизма и несокрушимой веры в реальность эстетического идеала, побуждала до конца осознавать живое противоречие красивого и характерного.

Необходимо ясно понимать, что проблема прекрасного и правдивого не была и не могла быть только эстетической проблемой. Эта проблема выдвигалась реальными противоречиями жизни в условиях классового общества, где последовательное единство прекрасного и правдивого никогда не могло быть достигнуто. Красота не могла стать достоянием угнетенных классов, правда жизни сплошь и рядом была неприглядна, безобразна. Отсюда преимущественное внимание великих художников прошлого к той или иной стороне дилеммы — к «горьким истинам» или к «нас возвышающему обману». Но естественно, что великие художники, в силу присущего им подлинного гуманизма, не могли ограничиться односторонним решением вопроса и — в итоге — страстно стремились к синтезу правды и красоты.

Напротив, декадентское искусство разрушило и критерий прекрасного, и критерий правдивого в эстетике, заменив их скептицизмом субъективного произвола.

В тесной связи с проблемой единства прекрасного и правдивого стоит проблема единства прекрасного и морального, эстетики и этики. Передовое, прогрессивное искусство прошлого никогда не отрывало эстетического от этического. Красота представлялась моральной, благодетельной для человечества. В частности, русская классическая эстетика упорно и последовательно придерживалась подобного взгляда на искусство, видела в



искусстве орудие морального воспитания человека через приобщение его к прекрасному.

В декадентской эстетике произошел распад этого единства, разложение целостного классического взгляда на искусство, как выражение добра в красоте и красоты в добре. Обострился антагонизм ветвей «низшего» и «высшего» искусства. Кризис буржуазного общества разорвал искусство гнилью распада и сделал окончательно несовместимыми в рамках старой культуры понятия прекрасного и морального. Красота, оскверненная продажной, блистала всеми красками социальных пороков, мораль не покидала рубища угнетенных и обездоленных. Гневное отрицание красоты, как принципа искусства, в книге «Что такое искусство» Льва Толстого (1898) явилось одним из характерных, хотя и стихийных, непоследовательных протестов демократических низов против «красивой жизни» паразитических господствующих классов.

Ходом развития буржуазного общества красивое неминуемо отбрасывалось в сторону безнравственного, развратного, низменного. На противоположном полюсе оказывались мучительные судороги морали отчаяния.

Социалистическое искусство, социалистическая эстетика призваны не только восстановить, но и развить на новых основах единство прекрасного и правдивого, прекрасного и морального в художественных образах. Задача этого — в преодолении социализмом классовых противоречий, делавших невозможным полное осуществление такого единства даже в классическом искусстве.

Советское искусство должно развиваться и уже развивается как искусство гармоничное и полное уверенности в светлом будущем человечества, — несмотря на все потрясения новейшей мировой истории.

Искусство прошлого, в частности, показывает, что неотступно занимавшая человеческие поколения проблема положительного героя только тогда получала хотя бы некоторое частичное разрешение, когда художники обращались к воплощению характеров народных, образов, выдвинутых лучшей, прогрессивной частью человечества.

Осуществление действительного народовластия при социализме делает возможным коренное разрешение проблемы положительного героя жизни и искусства. Тем

самым на первый план выдвигаются этическая и эстетическая стороны проблемы человеческой личности на основе единства добра, справедливости и красоты.

Заимствуя и развивая лучшие заветы искусства прошлого, существовавшего в классовом обществе, социалистическое искусство, однако, не ограничивается заимствованием и развитием. Социалистическое искусство, впервые преодолевающее многочисленные противоречия старого искусства и имеющее своей основой действительное демократическое равенство, действительное единство познания и планомерного трудового преобразования мира, так же принципиально отлично от искусства прошлого, как диалектический материализм отличен от всех ранее существовавших видов философии.

Социалистическое искусство возвращает эстетике важнейшую категорию прекрасного, наполненную могучим жизненным содержанием борьбы за счастье всего человечества. И это — реальное осуществление античного мифа о трудовой энергии и творческом огне Прометей. А Прометей, по словам К. Маркса, — «самый благородный святой и мученик в философском календаре»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 274.



## Часть II.

### РАЗДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВ

#### 1.

Действительность целостно многостороння и воспринимается нормальными людьми посредством многих чувств — зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса, вибрационной, температурной, болевой чувствительности и т. д.

Как уже говорилось, нет ни одного искусства, которое бы практически пользовалось всеми возможными средствами восприятия реального мира. Даже в синтетических искусствах (театре, кино) система образного воздействия ограничивается по преимуществу (если не исключительно) зрением и слухом. В простых же искусствах (живописи, инструментальной музыке и т. п.) используется для восприятия только зрение или только слух.

Тем более примечательно, что частный чувственный характер отдельных искусств не приводит к ощущению их неполющенности. Человек, лишенный зрения, — слеп, а лишенный слуха, — глух. Однако, воспринимая музыку, слушатель не чувствует себя слепым, а воспринимая живопись, зритель не чувствует себя глухим. И это потому, что в искусстве чувственное становится идейным, обогащается итогами человеческого мышления. Великая расчленяющая и вновь собирающая (аналитико-синтетическая) деятельность мышления делает возможным существование отдельных искусств, ограниченных по своим средствам и, тем не менее, способных полноценно отражать действительность.

Из факта чувственной специфичности и ограниченности отдельных искусств (пользующихся светом или звуком, зрительными или слуховыми образами) можно, как будто, сделать вывод об их полной замкнутости

в пределах данных (зрительных, слуховых) восприятий (тенденция наивного материализма) или, напротив, вывод о независимости образов этих искусств от реальной действительности (тенденция идеализма).

Оба вывода ложны, и только материалистическая диалектика позволяет избежать их.

Прежде всего, совершенно необходимо учитывать специфичность органов чувств и, соответственно, чувственную специфичность основанных на деятельности этих органов искусств.

Учение о специфичности чувственных восприятий типично для материализма. Еще Лукреций Кар отмечал, что

...особые каждому чувству  
Область и силы даны, и поэтому необходимо  
Чувству особому в нас ощущать то, что мягко, что твердо,  
Холодно иль горячо, иль окрашено так иль иначе,  
И различать у вещей присущую каждой окраску.  
Силой особою в нас обладает, особо родится  
Запах, особо и звук<sup>1</sup>.

«Глазом, — писал К. Маркс, блестяще развивая идеи своих предшественников материалистов, — предмет воспринимается иначе, чем *ухом*, и предмет глаза — иной, чем предмет *уха*. Свообразие каждой сущностной силы — это как раз ее *свообразная сущность*, следовательно, и своеобразный способ ее опредмечивания, ее *предметно-действительного, живого бытия*»<sup>2</sup>.

Ныне мы, более чем когда-либо ранее, знаем, что возможны различные случаи и формы неспецифического раздражения органов чувств, а также то, что деятельность одних чувств оказывает более или менее значительное влияние на деятельность других чувств<sup>3</sup>.

Но все это не отменяет специфичности чувственных восприятий. Неспецифические раздражения (например, раздражения зрительного нерва электрическим током) не приводят к возникновению предметных образов. Впе-

<sup>1</sup> Тит Лукреций Кар. О природе вещей. М.—Л., 1936, стр. 115. (См. также стр. 12.)

<sup>2</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 127.

<sup>3</sup> См. об этом, например: С. В. Кравков. Очерк общей психофизиологии органов чувств (изд. Академии наук СССР. М.—Л., 1946), или его же: «Работа органов чувств» (изд. «Правда», М., 1949).



чатления от таких раздражений чрезвычайно бедны, однообразны и носят аномальный характер. Случаи взаимодействия органов чувств (скажем, влияние зрительных ощущений на слуховые) указывают лишь на связи нервных импульсов в мозгу, на целостность нервных реакций, но опять-таки не отменяют явления специфичности, как результата многовекового приспособления чувствующих органов к определенным видам раздражителей.

«Возьмите ретину,— писал И. П. Павлов,— она выделяет из природы колебания световые, возьмите акустический отдел уха, он выделяет колебания воздуха, и т. д.». Одна из функций нервной системы — «это анализ окружающего мира, разложение разных сложностей мира на отдельности»<sup>1</sup>.

Отчетливо понимать специфичность чувственных восприятий и специфичность основанных на них тех или других искусств необходимо. Для исследователя это — капитальное условие правильного метода, для художника — важнейшее условие реализма.

Но, с другой стороны, отнюдь не следует превращать данную специфичность в абсолюты.

Полагать, например, что живопись способна что-либо отразить и выразить, минуя единственный доступный для нее путь световых (цветовых), заимствованных из действительности образов, значит мыслить идеалистически. Однако попытка свести все содержание живописи к отражению и выражению лишь цветовой стороны действительности не менее ошибочна: она ведет в сторону механистического материализма.

Пусть образы живописи целиком зрительны как таковые, однако в создании их участвует не только зрение, но человеческое мышление в целом, пользующееся опытом всех чувств.

Не менее ошибочны попытки односторонне, недиалектически решить проблему соответствия образов искусства реальным прообразам.

Разумеется, в корне неправильно старинное и живучее мнение, согласно которому некоторые из искусств лишены природного подобия и представляют собою независимую от природы «эманацию» человеческого духа. Это мнение — результат идеализма в эстетике.

<sup>1</sup> И. П. Павлов. Избранные труды. М., 1951, стр. 231.

Недаром человеческое практическое сознание и за пределами искусства — в технике, быту, одежде и т. п. — постоянно отражает и развивает образы явлений природы, образы человека. Самолет в той или иной мере заимствует свои формы у птицы или стрекозы, идея зеркала рождена отражательными качествами водных гладей, меховые шубы «подражают» шкурам зверей. Машины нередко кажутся нам одушевленными, воспринимаются антропоморфически; и это потому, что элементы машин (например, рычаги, подобные «рукам» и «ногам», парные фонари, подобные «глазам») имеют свои отдаленные прообразы в целесообразно действующих частях тела человека и животных.

Если подобная преимственность ощутима даже в технике, в быту, то несравнимо более непосредственна, глубока, безусловна она в искусстве, существенная, прямая задача которого — отражать действительность. Образы искусств, как бы ни пытались их творцы отвлечься от реальности, все-таки всегда так или иначе отражают последнюю.

Примером конфликта между мудрствованием и естественным восприятием может служить судьба кубизма, абстракционизма, «абсолютного фильма»<sup>1</sup> и т. д.

Жизнь безжалостно опровергает и отвергает эти направления, ибо истинный арбитр — непредубежденные зрители, а не заплутавшиеся идеологи. Любые «беспредметные композиции» абстракционистов воспринимаются нормальными зрителями, вопреки воле авторов, реально. Такие зрители находят на подобных композициях не что иное, как образы кусочков вещей, обрывков, обломков, лоскутьев. Спору нет, обломки или лоскутья могут быть по-своему колоритны. Но они все-таки остаются обломками и лоскутьями — не более. Всякая попытка обойти или насиловать нормальное образное восприятие произведений искусства, ориентирующееся на предметное содержание, обречена на провал. Сколько бы ни разглядывали мы аккуратные желтые, синие и красные полосы на картине Пита Мондриана «Город

<sup>1</sup> Так называлось течение в немецком кино двадцатых годов, которое пыталось заменить предметность кадров движением абстрактных геометрических фигур и линий.



Нью-Йорк» (1942) или бесчисленные пятна и завитки на картине Джексона Поллока «Собор» (1947), связь этих абстракционистских композиций с их наименованиями останется для нас совершенно произвольной и нелепой.

Аналогична судьба подобных нарочитых направлений и в других искусствах, например, в музыке. Можно «изобрести» всевозможные созвучия, последовательности, ладовые системы. Но нельзя, в конце концов, заставить слушателей воспринимать их вне реальных звуковых критериев. И если абстрактные вымыслы композитора похожи попросту на вульгарные шумы, скрежетания, визги и т. п.— тем хуже для него. Здоровый художественный слух именно так и по заслугам их воспримет.

Все подобные факты веско свидетельствуют против идеалистических концепций внереальности искусства. Однако не следует толковать эти факты в духе наивно-материалистической «теории подражания».

Мы уже говорили, что искусство стоит и ниже, и выше действительности. Произведения искусства, будучи неразрывно и всесторонне связаны с отражаемой ими реальностью, одновременно не сводимы к последней.

Эту диалектику отражения реального в искусстве следует всегда учитывать при анализе ограниченности средств, свойственных тем или иным искусствам.

Разделение искусств может быть проведено согласно хотя бы четырем главным, основным принципам.

Это, во-первых, разделение на основе специфичности восприятия искусства тем или иным органом чувств. Это, во-вторых, разделение искусств на основе сложности их состава (простые и синтетические искусства; данные понятия, конечно, текучи, так как степень синтетичности искусства может быть очень различной).

Помимо упомянутых двух принципов разделения, следует указать еще два, весьма существенных.

Итак, в-третьих, можно разделить искусства согласно их «изящному» или «прикладному» характеру. Конечно, изящные и прикладные искусства не вовсе внеположны, но связаны в ряде случаев различными пе-

редочными формами<sup>1</sup>; однако эти переходные формы не уничтожают принципиальной границы. В изящных искусствах художественный образ, идейное содержание самодовлеют и не дополняются внехудожественной полезностью предмета (например, картина существует только для того, чтобы на нее смотреть). В прикладных искусствах художественный образ подчинен полезной внехудожественной функции предмета (например, художественно отделанное кресло служит для сидения).

Наконец, в-четвертых, искусства могут быть разделены на две группы согласно их «пассивному» или «активному» характеру. «Пассивные» искусства суть такие, произведения которых считаются законченными, коль скоро они завершены автором. В дальнейшем произведение подобных искусств только воспринимаются, поскольку творческий процесс их создания прекратился. Как правило, к «пассивным» искусствам относятся искусства, воздействующие на орган зрения. Эти искусства с давних пор принято называть **изобразительными**. «Активные» искусства суть такие, произведения которых фактически не окончены даже после завершения их автором. Подобные произведения должны быть исполнены, как бы сотворены вновь, и лишь акт исполнения придает им действительную жизнь. Как правило, к «активным» искусствам относятся искусства, воздействующие на орган слуха или пользующиеся синтетическими средствами воздействия. Эти искусства следует назвать **выразительными**.

Как мы уже отмечали в первой части, разделение искусств на изобразительные и выразительные не может быть абсолютным, поскольку и изобразительность и выразительность присущи любому искусству. Однако соотношение этих факторов в различных искусствах различно, что и порождает относительную границу между двумя группами искусств. Если изобразительные искусства выражают изображаемое (придают выразитель-

<sup>1</sup> Как, например, квалифицировать высокохудожественную и имеющую самостоятельное значение живопись на вазе для цветов или обладающую такими же качествами деревянную скульптуру на спинке дивана? Или вспомним знаменитые двери флорентийского баптистерия работы Л. Гиберти. Это как будто прикладное искусство, но ему присуща и самостоятельная художественная образность. Аналогичные примеры бесчисленны.



ность изображаемому), то выразительные искусства, напротив, изображают выражаемое (придают выражаемому конкретные образные формы).

Такая формулировка помогает нам постигнуть и общность, и различие искусств. Например, стремления живописца или скульптора как будто целиком направлены на изображение объекта. Но в этом изображении он выражает свое понимание объекта, свои эмоции, свое мировоззрение (общеизвестно, что несколько живописцев, одновременно пишущих этюд с натуры, обнаруживают разное восприятие и понимание ее). Напротив, музыкант или танцор как будто целиком поглощен задачей выразить свои эмоции. Но он неминуемо прибегает для этого к изображению их — интонациями или жестами.

Кроме того, следует учитывать, что «изобразительные» искусства могут культивировать по преимуществу выразительность (вспомним хотя бы тенденции «экспрессионизма» в живописи), а «выразительные» искусства — изобразительность (такова, скажем, «пейзажная» музыка).

Отмеченные нами четыре принципа разделения искусств позволяют понять основные их различия в разных плоскостях. Остановимся на краткой характеристике отдельных искусств, их способности отражать те или иные стороны действительности, их сильных и слабых сторонах, их специфических условиях. Это поможет нам подойти к пониманию особых качеств музыки.

## 2.

Среди изящных изобразительных искусств особенно велика роль живописи. К. Маркс очень метко назвал чувство цвета «популярнейшей формой эстетического чувства вообще»<sup>1</sup>.

В смысле используемых путей восприятия и воздействия живопись — искусство зрения и только. Правда, та или иная (гладкая, шершавая, зализанная, бугристая) поверхность картин различных школ и направлений вряд ли может быть объяснена исключительно зрительными ощущениями живописцев. В отдельных слу-

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 158.

чаях преувеличенно пастозного письма масляными красками картины могут до известной степени осязаться, как живописные «барельефы»<sup>1</sup>. И все-таки в подобных случаях перед нами лишь область побочных явлений. По сути же своей живопись остается искусством зрения, и для слепого она не существует.

На примере живописи, между прочим, удобно показать противоречие и единство чувственной специфичности и образной универсальности, свойственные искусствам вообще.

Непосредственно живопись воздействует лишь зримым. Непосредственное содержание живописных произведений — световые образы. Но целостное впечатление от какой-либо картины далеко не исчерпывается тем, что мы на ней непосредственно видим.

Еще со времени французских сенсуалистов и материалистов (Э. Кондильяка, Д. Дидро) хорошо известно, что глаз сам по себе не способен воспринимать пространство, но оказывается прочным, важным звеном связи многообразных данных чувственного опыта и мышления.

Глаз непосредственно видит только цветную плоскость картины. Но мы воспринимаем на картине посредством зрения пространство (глубину, объемность), жар и холод, сырость и сухость воздуха, ветер и т. д. и т. п. — воспринимаем все то, что накоплено нами ранее путем предварительного опыта различных чувств и что теперь воскресает в нашей памяти при впечатлениях чисто зрительных. Разумеется, такое восприятие невозможно без помощи активной деятельности мышления, которое, охватывая многосторонность живописного образа, ведет к пониманию его идейного содержания.

Легко убедиться, как велико значение опыта и мышления для наших восприятий, какую важную роль играет итог многообразной, осознанной деятельности всех чувств в функции каждого отдельного чувства. Ребенок пытается дотянуться до луны — следовательно, зрительные впечатления, не дополненные опытом и зна-

<sup>1</sup> Вспомним хотя бы волны на картине «Море в Сент-Мари» В. Ван-Гога (1888, Музей Изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве).



нием, его обманывают (аналогично ведут себя прозревшие слепые) <sup>1</sup>.

Человек, впервые видящий яблоко, конечно, не определяет на вид, твердо оно или мягко, кисло или сладко. Но человек с опытом, щупавший и едавший яблоки, в силах это сделать (пусть не всегда безошибочно).

Мы, якобы, «видим» форму, материальность (шершавость, гладкость, остроту, плотность и т. д.) различных предметов. На самом же деле — не видим, а судим по опыту при посредстве зрения. Когда ребенок хочет все потрогать, пощупать, попробовать на вкус, а не только осмотреть, — его поведение часто докучно и стеснительно для взрослых. Но он по-своему прав, стремясь к целостному, а не одностороннему восприятию и познанию окружающего мира.

Возможна ли передача средствами живописи звуков, запахов и т. д.? Вот важнейший вопрос, прикосновенный к самому существу связи различных чувственных восприятий. Более всего заблуждались и заблуждаются в нем идеологи и практики модернистского искусства, в котором ясное понимание чувственной специфичности художественных образов совершенно утратилось, вследствие попыток изолировать или, напротив, отождествить глаз и ухо, зримое и слышимое и т. д., вместо того, чтобы мыслить их раздельно едиными в процессе человеческого познания.

Например, под термином «музыкальности» картины модернисты стали подразумевать нечто весьма расплывчатое и субъективное. Явились на свет, как известно, и специально «музыкальные» направления живописи. К «музыкальному» пониманию живописи тяготел абстракционизм (например, в лице В. Кандинского). Аналогичны и тенденции «зрительной музыки» в уже упомянутом выше «абсолютном фильме».

Корень подобных ложных попыток — в гипертрофии метафорических сопоставлений, широко развитых романтиками и затем доведенных до крайности декадентами.

<sup>1</sup> Характерные ошибки имеют место и у взрослых нормальных людей. Так, например, насекомое на близком расстоянии можно принять за неведомое большое животное, движущееся далеко от нас (подобный случай описан в рассказе «Сфинкс» Эдгара По).

Уже И. Гердер предваряет цветистость романтических метафор словами о «великолепном пении звезд» (стихотворение «Ночь») или о звучании «семи тонов света» в солнечном луче (стихотворение «Музыка»). Не мудрено, что романтический мечтатель Н. Ленау пользуется образом «звучащих потоков лунного света» («Лесные песни», V). Весьма условно звучат метафоры у Ш. Бодлера, говорящего об «ароматах, свежих, как тельца детей, нежных, как гобои, зеленых, как луга» (стихотворение «Соответствия» из «Цветов зла»), или у К. Бальмонта, утверждающего, что «солнце светит аэонами» (стихотворение «Аромат солнца»). Закончено декадентский характер носят метафоры в поэзии С. Малларме, где мы находим и «черный ветер», и «белые букеты душистых звезд», и «голубые чувства», и многое соответственное.

Тожественные тенденции нетрудно заметить и в искусствоведении, неоднократно пользовавшемся, например, выражениями о «звучании» или даже «аккордах» красок на картинах.

Если синэстетические метафоры, употребляемые в меру, могут быть терпимы и даже поэтически привлекательны, то злоупотребление ими приводит к утомительной изысканности, не говоря уже о том, что такое злоупотребление затемняет вопрос о специфичности чувств.

Вопреки мнениям всех любителей метафор, восприятия каждого отдельного чувства особенны, и попытки игнорировать эту особенность неизбежно пагубны: в искусстве они уводят от реализма, в искусствоведении — от истины.

Однако опосредованная передача в том или ином искусстве чуждых ему чувственных элементов не только возможна, но и неизбежна и необходима. Человеческое мышление прокладывает в процессе художественного творчества и художественного восприятия путь от чувственной специфичности и обособленности к обрванной универсальности.

Этот путь есть путь ассоциаций, физиологической основой которых является условно рефлекторная деятельность больших полушарий головного мозга.

«Центральное физиологическое явление в нормальной работе больших полушарий есть то, что мы называем



ли *условным рефлексом*. Это есть временная нервная связь бесчисленных агентов окружающей животное среды, воспринимаемых рецепторами данного животного, с определенными деятельностями организма. Это явление психологи называют ассоциацией»<sup>1</sup>.

Итак, отдельные органы чувств в их изолированной деятельности способствуют анализу внешнего мира (отсюда и название анализаторов), а условные рефлексы и обоснованные ими ассоциации способствуют синтезу впечатлений.

Через ассоциации мышление идет к суждениям, обогащенным предшествующим опытом познания мира. Восприятие переживается, а переживание осмысливается.

Если, например, в исходной основе любого живописного образа лежит колорит, светотень и т. п., как чувственно специфические факторы, то в процессе становления данного образа эти факторы обрастают множеством реально связанных с ними впечатлений других чувств и проходят сквозь синтезирующую область человеческого сознания.

Вне этого обогащения чувственно-частного мыслительно всеобщим, вне очеловечения зримого, слышимого, осязаемого было бы немислимо целостное художественное творчество и восприятие.

Реальные связи осознанной и систематизированной памяти чувств способствуют, в частности, «звуковым», «музыкальным» качествам тех или иных произведений живописи. Так, например, живописные изображения музыкантов, играющих на инструментах и поющих, как бы побуждают нас что-то «слышать», затрагивают и возбуждают область нашей музыкальной памяти.

Живопись начинает особенно отчетливо «звучать» тогда, когда ее зрительные образы богаты реальными, определенными, постоянными связями со звуковой стороной действительности. Немало замечательных «звучащих» полотен в истории русского искусства. Вспомним хотя бы ряд пейзажей тишины: «Притихло» Н. Н. Ду-

<sup>1</sup> И. П. Павлов. Избранные труды. Цит. изд., стр. 293. К такому пониманию ассоциаций вплотную подошел уже Сеченов (см.: И. М. Сеченов. Избранные произведения, т. I, М., 1952, стр. 73, 88 и др.).

бовского (перед грозой); «Ночное» («Тишина») А. И. Кунинджи; «Тишина» («Поздний вечер») И. И. Левитана<sup>1</sup>. Меткий, выразительный подбор живописных образов на этих (и подобных им) пейзажах оживляет через посредство реальных связей зримого и слышимого нашу слуховую память.

Противоположное тишине состояние превосходно передано на известной картине А. А. Рылова «Зеленый шум»<sup>2</sup>. Растрепанные, гнущиеся под ветром кроны деревьев, надутые паруса лодочек на реке, множество разнородных по форме облаков (признак ветреного дня!) сочетаются в единый, целостный и правдивый образ. Конечно, мы воспринимаем его только зрением и через воплощение зримого; но зримое тут для всякого, имеющего элементарный опыт общения с природой, реально связано с областями других чувств. Смотри на картину Рылова, будто слышишь шум листвы и свист привольного летнего ветра. Эту картину, конечно, можно было бы назвать и иначе, например, «Ароматы простора» (тогда бы при созерцании ее особо возбуждалась обонятельная память).

Естественно, что выход за пределы чувственной специфики искусства возможен только в случае наличия данных ассоциативной памяти. Так, например, известная картина Ж. Милле «L'Angelus» «звучит» для всякого, кто слышал (или ясно себе представляет) вечерний звон в подобной обстановке: пейзаж солнечного заката над полем, благоговейные позы прервавших работу крестьян как бы требуют звукового дополнения, и оно является в звуковой памяти по пути, предугазанному заглавием картины. Но эта же картина, конечно, безмолвна для зрителей, не имеющих понятия о вечернем звоне и к тому же не знающих заглавия. В подобном случае зрители могут найти картине Милле какое-либо совсем иное сюжетное толкование, например, сказать, что она изображает прощание с родными местами или сосредоточенную печаль при созерцании клочка земли, на которой погиб близкий человек.

Все это — лишнее доказательство психологической сложности и многосторонности восприятия произведений искусства.

<sup>1</sup> Все три — в Русском музее в Ленинграде.

<sup>2</sup> В Русском музее.



Однако, следует отметить на примере живописи принципиальное различие между непосредственными и опосредованными чувственными образами в искусстве. Первые хотя и далеки от действительной чувственной конкретности (см. первую часть данной работы), от полноты воссоздания реальных чувственных прообразов, но все же их отображают. Вторые обращаются лишь к области памяти и воображения, а также мышления в целом.

Отсюда в любом искусстве налицо яркость непосредственного чувственного образа и сравнительная бледность, неясность, шаткость опосредованных чувственных образов. В данном смысле живопись следует опять-таки назвать искусством зрения, хотя безостаточное сведение живописных образов к зрительным, как мы видели, ошибочно.

Подобно всем искусствам, живопись имеет свои сильные и слабые стороны, а также свои условности. Сила живописи — в значительной широте охвата зримого, в передаче красочного многообразия мира. Искусство живописи обладает очень большой наглядностью, по-видимому, это самое наглядное из простых искусств. Но основная слабость живописи (как и всех изобразительных искусств) в неспособности наглядно воплотить движение. Образы движения замеяются в живописи образами отдельных моментов движения, которые иногда суммируются живописцем<sup>1</sup>. Споры нет, эти моменты, данные в художественном обобщении, могут быть очень выразительными, могут ярко передавать существенное в движении. История живописи дает нам бесчисленные примеры более или менее удачных, а то и блистательных попыток изображать движение. Поэтому объявить живопись вовсе неспособной передавать движение было бы абсурдным. После подобной декларации нельзя было бы с чистой художественной совестью писать не только оживленные жанровые сцены или баталии, но и попросту пейзажи сгибаемых ветром деревьев, морских волн, действующих фонтанов.

<sup>1</sup> Известный пример — «Скачки в Ипсоне» Т. Жерико. С целью усилить впечатление движения Жерико заставил лошадей одновременно выбрасывать ноги вперед и назад, чего в жизни не бывает.

Как будто живопись владеет образами движения. Однако, можно с полной убежденностью сказать, что картины спокойствия, неподвижности все же всегда удавались и удаются живописцам (при прочих равных условиях) несравненно больше, чем картины, изображающие движение. Образы неподвижных предметов в живописи обладают теми неотразимостью и естественностью, которых никогда не могут достичь образы движения, сколь бы ни был велик талант живописца. Все это потому, что передача движения, как процесса, живописи все же недоступна.

Правда, живописцам удается как бы конденсировать факторы предыстории и послеистории (так, например, рассматривая известную картину В. Н. Бакшеева «Житейская проза», мы без особого труда можем догадываться о прошлом и будущем изображенных на ней лиц). Но зрителю картины необходимо воображать и примысливать, что, разумеется, не заменяет непосредственного ощущения процесса.

Своеобразен ряд условностей живописи (передача трехмерного двухмерным, иллюзии перспективы, эффект пониженной освещенности<sup>1</sup> и др.), совокупность которых увеличивается в области рисунка и черной графики отказом от красок.

На примерах этих условностей можно очень наглядно видеть несоответствие художественной правды — правде обыденной, то есть несоответствие художественного образа действительности как таковой. Ведь условности живописного мышления указывают не только на его «несовершенство» по сравнению с изображаемым реальным миром, но и на его «совершенство», — способность выделять существенное, главное, отбрасывая или затеняя второстепенное.

В отличие от живописи, скульптура впечатляет объемами, трехмерностью, способностью передавать пространство реально, а не иллюзорно. Картину можно рассматривать только в одной плоскости, скульптура обозрима спереди, сзади, с боков и т. д., причем во всех этих случаях, при всех перемещениях зрителя, она дает новые впечатления. В данном смысле скульп-

<sup>1</sup> Поскольку живопись не способна передать реальную силу света, если он мало-мальски интенсивен.



тура ближе к натуре, чем живопись. Но бросаются в глаза и слабые ее стороны. Она обычно лишена красок (или пользуется условным цветом бронзы, золота, серебра, гранита и т. д.). Как и живопись, скульптура не способна передавать движение. По сравнению с живописью, круг предметов, входящих в постоянный фонд скульптурных образцов, сравнительно ограничен. Правда, на барельефных и горельефных композициях мы можем нередко найти сложные пейзажи, перспективу, изображение множества различных предметов вплоть до дыма и облаков. Однако и барельефы и даже горельефы представляют в какой-то степени переходные ступени к плоскостным выразительным средствам живописи. В настоящей скульптуре, дающей полные объемы предметов, передача мало-мальски сложного перспективного пейзажа или интерьера становится невозможной или нехудожественной, разрушающей лучшие возможности этого искусства.

Естественно при этом преимущественное тяготение скульптуры к лепке человеческого тела и тела животных, поскольку ни одно другое искусство не способно с такой силой и наглядностью передать пластику его форм.

Особенно примечательно одно свойство скульптуры. По способу чувственного восприятия скульптура — искусство света, зрения. Однако, поскольку выразительными факторами скульптуры являются не только светотени, но объемы, вполне возможно восприятие ее и осязанием. Об этой возможности очень метко писал еще Д. Дидро в своем «Письме о слепых в назидание зрячим» (1749). По словам Дидро, «осязание может стать более тонким чувством, чем зрение, если его совершенствовать путем упражнений... народ из слепых мог бы иметь скульпторов и изготавливать статуи с той же целью, что и мы... Я не сомневаюсь даже в том, что ощущения, которые они испытывали бы от прикосновения к статуям, были бы гораздо ярче, чем получаемые нами зрительные ощущения»<sup>1</sup>.

Рассуждения Дидро находят ныне подтверждение

<sup>1</sup> Д. Дидро. Избранные философские произведения. ОГИЗ, 1941, стр. 55—56. Под яркостью Дидро, очевидно, подразумевает аффективность. И это верно, поскольку «духовность» зрения и «материальность» осязания очень отличны друг от друга.

и советской практике обучения и воспитания слепоглохонемых. Автор замечательной книги «Как я воспринимаю окружающий мир» слепоглохая О. И. Скороходова<sup>1</sup>, приводя многие факты чрезвычайно чуткого и тонкого восприятия ею скульптур, прямо утверждает, что осязание заменяет ей в данном плане зрение<sup>2</sup>.

Попутно следует еще раз отметить особую роль осязания как средства проверки зрительных восприятий и у нормальных людей. Эта роль, между прочим, выражена и в языке. Термин «близорукость» относится к зрению, но пользуется понятием осязания. И действительно, в познании предметной реальности мира зрение и осязание оказывают человеку наибольшие услуги. Но зрение действует на расстоянии и анализирует световые отблески предмета, а осязание познает предмет посредством соприкосновения с ним. Двойная возможность чувственного восприятия скульптуры (зрением и осязанием) отличает скульптуру от искусств, неотрывно и исключительно связанных с областью одного какого-либо чувства. И это, конечно, потому, что в плане передачи формы скульптура максимально приближается к реальной предметности как таковой.

### 3.

Если живопись и скульптура — изящные изобразительные искусства, то архитектуру следует считать изобразительным прикладным искусством. В архитектуре художественность, как правило, неразрывно соединена с полезностью. Архитектурные сооружения, не служащие практическим целям (жилья, учрежденческой работы, собраний, представлений, оформления транспортных и пешеходных магистралей и т. д.), являются редкими исключениями (если не считать постаментов для памятников, мемориальных обелисков и т. п.).

Отсюда и характер восприятия произведений зодчества: прежде всего, конечно, глазами, но, вместе с тем,

<sup>1</sup> Изд. Академии педагогических наук РСФСР. М.—Л., 1947. См. также позднейшую книгу того же автора «Как я воспринимаю и представляю окружающий мир». Изд. Академии педагогических наук РСФСР. М., 1954.

<sup>2</sup> См., например, книгу «Как я воспринимаю окружающий мир», стр. 31. «Зрительные ощущения особенно легко ассоциируются с осязательными», — писал И. М. Сеченов (Избранные произведения, т. I. М., 1952, стр. 59). Он же рассматривал осязание как чувство, соответствующее зрению (там же, стр. 610 и др.).



и другими органами чувств, всем телом человека<sup>1</sup>. Здание должно быть не только эстетически выразительным, но и удобным, должно отвечать ряду практических требований.

Весьма показательны в истории зодчества примеры борьбы между «пользой» и «красотой», как двумя сторонами его сущности. Так, изощренно орнаментальные стили, вроде поздней готики или рококо, стремятся к перевесу собственно «изящных» архитектурных начал над «прикладными», «полезными». Напротив, архитектурный утилитаризм — вплоть до крайностей оголенных «коробочных» зданий — знаменует тенденцию перевеса «пользы» над «красотой»; тут элемент изящного сводится до минимума, подавленный самодовлеющим (хотя часто и неверно понятым!) элементом «удобного» и «целесообразного». С другой стороны, стандартное строительство отнимает у архитектурных сооружений одно из важнейших качеств искусства вообще — качество неповторимости.

Нет сомнения, что полноценная архитектура должна сочетать в неразрывном единстве «красоту» и «пользу», эстетическое и утилитарное. Архитектурные произведения должны быть удобными для практического использования и, вместе с тем, идейно-образными.

Внутреннее противоречие «изящного» и «прикладного» элементов (вернее, сторон) неизменно присуще искусству архитектуры. Ложный взгляд на архитектуру как на искусство, якобы лишенное реального подобия, давно и с полной убедительностью опровергнут. От монументальных абстракций человеческого тела в менгирах (древних памятниках в виде каменных столбов) до причудливо претворенных растительных форм индусских храмов или древоподобных конструкций китайских пагод — повсюду образы зодчества связаны с прообразами действительности.

На более высоких стадиях истории архитектуры эта преемственная связь нерушимо сохраняется. Известно происхождение колонн от древесных стволов (вспомним «рощи» колонн в египетских храмах!), некоторых

<sup>1</sup> Таково ощущение архитектурных объемов при посредстве слуха (архитектурная акустика), при посредстве температурной чувствительности (движение воздуха) и т. д., и т. п.

форм капителей от листьев, купола — от представления о небосводе. И если, на первый взгляд, архитектура кажется искусством целиком абстрактным, то на деле абстракция далась ей нелегко — в итоге долгого исторического развития.

Прообразом архитектуры является сама природа, окружающая среда, как место жизни человека. В зодчестве человек, исходя из прообразов естественной среды и пользуясь могуществом художественного мышления и жизненной практики, создает архитектурные образы искусственной среды, свободно и целеустремленно формирует новые, человеческие формы этой среды на основе впечатлений от внешнего мира. Этот принцип архитектуры неизменен, хотя он может выступать или очень наивно (например, в первобытной архитектуре), или в формах сложной, высокоразвитой художественной абстракции (архитектура древней Греции, древнего Рима, средних веков, нового времени). Недаром первоначальные формы зодчества порою весьма близки к природным формам, а историческое развитие архитектуры далеко уводит от них (достаточно вспомнить историю этажа, окна, крыши, водосточной трубы и т. д.).

Архитектура непосредственнее и материальнее всех искусств выражает созидательную энергию общественного человека, характер его трудового отношения к миру, общие принципы социального строя. В этом своеобразная и огромная сила архитектурных образов, которые внушительнее, масштабнее образов всех других искусств.

Образы архитектуры могут, обладая большой впечатляющей силой, вызывать представление о величии или ничтожестве, о господстве светлых, жизнерадостных или мрачных, человеконенавистнических идей.

Характерно, в частности, что наличие в архитектурных сооружениях гибких, закругленных форм свидетельствует об опосредованных связях зодчества с пластикой органического мира (включая и человека)<sup>1</sup>, тогда как господство углов, однообразных механических конструкций и пропорций приближает архитектуру к миру минералов или к искусственному миру машинного производства.

<sup>1</sup> Эта пластика очень заметна в куполах, колоннах, закруглениях стен и окон, фигурах шпилей и т. д., и т. п.



При всей величавости образов архитектуры, у нее имеются, конечно, и свои слабые стороны. Архитектура сравнительно мало эмоциональна, а сюжетность доступна ей лишь при посредстве скульптуры и живописи (статуи, фрески, стенная мозаика), к которым она нередко прибегает, становясь, таким образом, синтетическим искусством.

И сильные, и слабые стороны архитектуры вытекают из постоянно присущего ей противоречия «изящного» и «полезного».

Будь архитектура искусством изящным, она стремилась бы передавать «среду» в ее индивидуальных конкретных особенностях, то есть, например, колонны выглядели бы, как слепки индивидуально своеобразных стволов с их неровностями, извилинами, суками. В таком случае архитектура слилась бы со скульптурой. Но архитектура — искусство прикладное. Поэтому заимствованные ею формы природы схематизируются, получают обобщенную геометрическую правильность. Зодчество оперирует формами шара, полушария, куба, цилиндра и т. д., отвлекаясь от капризно-неправильных форм действительности.

Это качество архитектурной абстракции часто ослепляло эстетиков (даже такого, как Дени Дидро), побуждая их совершенно превратно отрицать наличие реальных архитектурных прообразов. Между тем, схематизм и бытовое «упорядочение» реальных прообразов свойственно решительно всем прикладным искусствам или прикладным ответвлениям изящных искусств<sup>1</sup>. Вот два примера.

Формы ножек столов, ручек или спинок стульев, кресел и т. д. очень часто подражают стволам, листьям, цветам, звериным лапам или мордам и т. п. Но формы эти не только художественно претворены (качество искусства вообщее); они, вместе с тем, упрощенно-правильны, целесообразны в бытовом смысле (качество прикладного искусства). Так называемая «художественная» мебель, которой присущи развитые элементы изящного искусства, нередко теряет в полезных бытовых качествах,

<sup>1</sup> Существуют, например, прикладная скульптура и прикладная живопись, оформляющие различные практически полезные предметы человеческого быта и обихода.

как менее удобная или особенно хрупкая<sup>1</sup>. Напротив, мебель крайне упрощенных форм может быть очень комфортабельной, но отнюдь не «художественной».

Другой пример — оформление источников света: люстры, абажуры и т. п. Нетрудно угадать первичный прообраз стеклянных висюлек на люстрах: это ледяные сосульки, струи и капли воды. Сверкание люстр как бы воспроизводит прообразы сверкания льда и воды в природе. Но висюльки люстр своими упрощенными, правильными формами решительно отличны от соответственных образов сосулек, струй, капель в живописи или скульптуре. Упомянем еще различные ламповые абажуры с их постоянными схематизированными формами цветочных венчиков.

Итак, лишь понимание противоречивого единства «изящного» и «полезного» в архитектуре позволяет нам разобраться в сущности архитектурных образов и связи их с реальными прообразами.

Особого внимания заслуживает вопрос о пресловутом родстве архитектуры и музыки. Со времен раннего романтизма, с легкой руки Гёте и его единомышленников, музыку множество раз сравнивали с архитектурой. Эти сравнения у разных авторов разных стран и разных направлений настолько многочисленны, что нет смысла их цитировать. На протяжении XIX и первой половины XX века сопоставление музыки с архитектурой поистине стало общим местом, что, однако, не мешает этому сопоставлению быть поверхностным и условным.

Основным поводом сближения музыки и архитектуры обычно служила идея об отсутствии у той и другой подобия в природе, во внешнем мире. И музыка и архитектура представлялись искусствами, отвлеченными от действительности и целиком созданными человеком. Находились и иные плоскости сближения, например, параллель симметрии пропорции в архитектуре и симметрии форм в музыке. С другой стороны, увлекаясь самим несходством обоих искусств, искали особого повода сопоставления по контрасту. Так, возникли определения,

<sup>1</sup> Например, чрезвычайно декоративна и выразительна, но мало удобна для практического пользования в силу громоздкости мебель работы замечательного скульптора С. Т. Коненкова (стул «Алексей Макарович», кресло «Козел» и др.).



называвшие архитектуру застывшей музыкой, а музыку — текучей архитектурой<sup>1</sup>.

Следует признать, что все сближения музыки и архитектуры все же внешни, условны и не дают основания для действительной параллели. Во-первых, и музыка и архитектура, подобно всем вообще искусствам, имеют прообразы во внешнем мире. Во-вторых, попытка найти соответствие между архитектурными пропорциями и музыкальными формами несостоятельна. Правда, бесспорен тот факт, что в архитектуре и в музыке (в отличие, скажем, от живописи и скульптуры) особую и огромную роль играет логическое конструирование форм — их строительство. Однако логика в музыке и логика в архитектуре имеют дело с совершенно различным образным материалом. Называть же архитектуру застывшей музыкой, а музыку текучей архитектурой значит увлекаться красивой, но обманчивой метафорой. На деле сущность и задачи архитектуры и музыки далеки друг от друга. Эти искусства обращаются к различным чувствам человека и имеют различные образные системы. В то время как архитектура носит ярко выраженный прикладной характер, музыка — искусство прежде всего изящное (особые формы прикладной музыки, о которой речь ниже, только подтверждают отличие музыки от архитектуры).

Среди изящных выразительных искусств выделяются музыка и танец<sup>2</sup>.

Искусство танца редко существует в изолированном виде (то есть без сопровождения музыкой или хотя бы организованным ритмом ударных, наконец — звучащим ритмом движений самих танцующих). Беззвучный танец — явление аномальное и практически имеет место лишь тогда, когда звуки танца почему-либо не слышны. Поэтому танец следует считать одним из несложных по составу синтетических искусств.

В танце сливаются зримое и слышимое. Зримое преобладает, но переходит, благодаря подчеркнутому ан-

<sup>1</sup> Пожалуй, глубже других показал сходство и различие музыки и архитектуры Гегель (см. его «Лекции по эстетике», часть третья, отдел третий, глава вторая).

<sup>2</sup> О музыке — в конце этой части и в последующих частях, — поскольку она является основным предметом данной работы.

тропоморфизму и процессуальной форме, в область выразительного.

В данном плане показательно сопоставить искусство танца с искусством скульптуры. Мы уже говорили, что основное содержание скульптуры — образ человека. На втором месте стоят образы животных и на третьем — пейзаж, утварь и т. п. Однако, несмотря на свое пристрастие к живой природе и, прежде всего, к человеку, скульптура все же — искусство изобразительное, которому доступна непосредственная передача различных материальных форм и недоступна (как всем изобразительным искусствам) непосредственная передача движения, развития. Основное содержание танца — также образы человека. С непревзойденной силой и наглядностью претворяет хореография пластику человеческого тела. При этом все эмоции человека (постольку, поскольку они выступают в виде мышечных движений) могут быть переданы очень правдиво — в их становлении и развитии. Но танец — выразительное искусство, обладающее очень скромным кругом изобразительных возможностей и подчиняющееся изобразительному выразительному. Например, возможно в танце подражание повадкам животных, образам растений и т. п., — но эти подражания останутся всегда выразительными по существу, то есть в теснейшем смысле слова очеловеченными<sup>1</sup>. Совсем недоступно поэтому танцу непосредственное воплощение, например, пейзажа, который может быть дан в танце только через переживание танцующих (например, путем широкого жеста, передающего ощущение простора). Образы танца абсолютно связаны с телом танцующего; танец не обладает даже теми средствами расширения непосредственных человеческих возможностей, какие дают, например, в музыке музыкальные инструменты. Расширяющие средства танца это только различные его реквизиты (например, мечи, вуали и т. д.), которые целиком подчиняются абсолютно очеловеченному образу самого танца.

Кстати сказать, учитывая первенствующую роль непосредственных образов человека в скульптуре и танце,

<sup>1</sup> Такое очеловечение свойственно порою и скульптуре. Вспомним, например, скульптуру А. С. Голубкиной «Березка», которая изображает стройную девушку в развевающейся по ветру одежде.



можно провести между ними параллель с гораздо большим основанием, чем между архитектурой и музыкой. В этом случае придется назвать танец текучей скульптурой, а скульптуру — застывшим танцем.

Выразительный характер танцевального искусства не должен, однако, затемнять для нас все же присущую ему изобразительность (см. выше о единстве изобразительного и выразительного во всех искусствах). Танец, как и все выразительные искусства, изображает выразительное. Прообразами танца служат движения и жесты — прежде всего движения и жесты человека.

Но, подчиняясь специфическим формам танцевального искусства, эти движения и жесты утрачивают свой натуральный облик. Вот частный пример того, как свойственная какому-либо искусству чувственная ограниченность возмещается сильным и самостоятельным развитием специфических форм. Радость или горе могут выражаться в жизни движением, звуками голоса, словами, пением и т. д. В танце чувства можно выразить только движением, позами, мимикой. Отсюда — особое развитие выразительности движений, жестов, поз в танце, их «гипертрофия» в отношении жизненных прообразов. Но эта «гипертрофия» законна, более того, она необходима в интересах искусства. Фигуры классического танца могут показаться на первый взгляд совершенно произвольными, внежизненными. На самом деле все они взяты из действительности и лишь претворены в образах танца<sup>1</sup>.

Содержательность искусства танцующего (и автора танца) состоит как раз в том, чтобы балетные движения — от сдержанных и нежных до буйных и грубых — сохраняли реалистическую связь с жизнью, не становились формалистическими, самоцельными.

Выше мы говорили, что танец обычно — несложное по составу синтетическое искусство. Синтетические искусства возможны как результат сочетания двух, трех или более различных искусств. Можно указать, к примеру, другой образец простейшего синтеза — вокальную музыку, представляющую соединение музыки и поэзии. Случай сочетания нескольких изобразительных искусств

<sup>1</sup> Несомненно и различные степени, различные ступени обобщения в балете. В данном смысле пантомима аналогична речитативу, а танец — мелодии.

мы уже приводили, говоря об архитектуре, пользующейся средствами скульптуры и живописи.

Разумеется, синтетические искусства не суть простые суммы художественных слагаемых. Можно, например, повесить какую-либо картину в архитектурном интерьере или дать концерт в картинной галерее — синтетическое искусство еще не возникает. Такое искусство требует единого замысла, действительного слияния искусств, при котором каждое из искусств в какой-то мере жертвует своими собственными возможностями ради целого (хотя роль того или иного искусства может быть преобладающей).

#### 4.

В универсальном и важнейшем из синтетических искусств — театре соединяются все основные роды искусств — как выразительных, так и изобразительных, за исключением, конечно, прикладных (последние представлены в театре только своими изящными сторонами)<sup>1</sup>.

В театре присутствуют и живопись, и скульптура (представленные театральными декорациями, бутафорией), и музыка (занимающая свое место не только в опере и балете, но и в драматических спектаклях), и литература (в виде текста драмы, трагедии, комедии, оперы, оперетты). Но все это объединено главным фактором — театральной драматургией, носителем которой является игра актеров. Легко понять огромность впечатляющих ресурсов театра, способного многообразно действовать и на зрение, и на слух, и порою даже на обоняние (запах дыма театральных взрывов и выстрелов). Театр могущественно сливает чувственное воздействие зрительных и слуховых образов с воздействиями понятными (через посредство словесного текста, речи актеров). Театр великолепно отражает и выражает движение, процессуальность явлений. Любопытно, что даже непроцессуальные искусства (живопись, скульптура, архитектура) становятся в театре процессуальными. Перемена освещения, эффекты ветра, дождя, молнии и т. д. делают декорации и бутафорию изменчивыми,

<sup>1</sup> Так, например, «архитектура» театральных декораций не имеет никакого прикладного значения для зрителей.



способными выражать различные состояния внешней среды и душевного мира человека.

Синтетичность выразительного и изобразительного делает театр наиболее реальным, наиболее всеобъемлющим по силе непосредственного впечатления из всех искусств.

Театр и наиболее доступен. Он не требует особого напряжения какого-либо отдельного чувства (зрения в отношении живописи, слуха в отношении музыки). Восприятие театральных представлений происходит или комплексно, или с попеременным преобладанием то зрения, то слуха.

Тем более примечательно, что и театральные образы, несмотря на их широкую синтетичность, отнюдь нельзя рассматривать в качестве простых зеркальных копий действительности. Как и любое из искусств, театр обобщает действительность. Как и любому из искусств, театру свойственно множество условностей (начиная пресловутыми тремя единствами и кончая эффектами бутафории). Есть у театра и свои слабости, очень заметные, например, в сравнительной малоподвижности сценических машин (тут как раз «реальные» тенденции театра служат ему дурную службу).

Эти слабости театра, равно как и присущую ему громоздкость, пытается преодолеть кино.

Несмотря на свои специфические качества, кино есть, в сущности, техницизированная разновидность театра. Огромные технические преимущества кино перед театром бросаются в глаза. Но заметны и очень крупные недостатки кино по сравнению с театром, — вытекающие из той механичности, которая присуща самым различным видам техницизированного искусства.

Кино, в отличие от театра, способно запечатлеть настоящий пейзаж (натурные съемки), оно способно мгновенно переносить зрителя и слушателя из одной местности (или из одной точки зрения и слушания) в другую, показывать сложнейшие мизансцены с участием любых предметов, пользоваться, так сказать, телескопом и микроскопом, снимать «крупным планом» и, следовательно, делать воспринимаемыми детали, незаметные в театре, «контрапунктически» совмещать и вытеснять кадры методом «наплыва» и т. д. и т. п. Совершенно незаменимо преимущество кино — путем копирования фильмов

делать знакомство с ними возможным для громадных масс людей в разных местах земного шара одновременно. Эта основа массовости киноискусства, в плане которой театр никак не может состязаться с ним даже при близительности, была подчеркнута В. И. Лениным, сказавшим, по воспоминаниям А. В. Луначарского: «...вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»<sup>1</sup>.

Представим себе, что театру стали доступны отмеченные возможности кино. Тогда театр обладал бы всеми достоинствами кино без его недостатков.

Это невозможно по причинам техническим. Напротив, кино не в силах овладеть художественными достоинствами театра.

Один из крупнейших недостатков кино (по сравнению с театром) — его иллюзорность. Мы видим на экране не живых людей, увлеченных процессом артистического творчества, не реальные (пусть даже бутафорские) предметы, а только их снимки. К тому же, стробоскопический эффект, на котором основано восприятие фильмов, как известно, передает движение крайне неполно и искажает его формы. Но это еще полбеды. Очень важен и существен другой недостаток: от всех «нетехницизированных» искусств, требующих исполнения, кино отличается отсутствием неповторимости этого исполнения.

Образы всех искусств, как правило, неповторимы. Каждая картина — единственная, и лучшая копия с нее не тождественна оригиналу (а в случае особой удачи может стать до известной степени самостоятельным произведением искусства)<sup>2</sup>. Каждое отдельное исполнение

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве». Цит. изд., стр. 685.

<sup>2</sup> Нельзя не заметить, что искусство гравюры (благодаря возможности размножить экземпляры) всегда кажется несколько мертвым, ремесленным по сравнению с искусством рисунка или живописи. Что касается техники репродукции картин, то она в настоящее время достигла (в своих лучших образцах) чрезвычайно высокого уровня. Но и самая совершенная репродукция не может (и не сможет) заменить подлинник (так же, как самая совершенная запись исполнения не может заменить живое исполнение) по той простой причине, что зритель (или слушатель) особенно ценит соприкосновение с трудом самого автора, с процессом творчества — незаменимыми и неповторимыми. Отсюда, конечно, например, и благоговение перед автографами писателей или композиторов.



музыкальной или театральной пьесы единично, индивидуально своеобразно. И если мы, слушая дважды музыканта или актера, замечаем тождественность, штампы в его игре, — это нас уже расхолаживает. Неповторимость — ценнейшее качество искусства, которым мы особенно дорожим.

Кино же хотя и сохраняет фактор неповторимости в сценарии, постановке и т. п., но отказывается от неповторимости в исполнении, покупая такой ценой возможность неограниченно массового воздействия.

Правда, каждая отдельная «прогонка» фильма неповторима, но это неповторимость чисто техническая (зависящая от каприза проекционного аппарата и намерений киномеханика), а не художественная. С художественной точки зрения все образы фильмов именно исполнителем повторимы, неизменны, зафиксированы раз навсегда. Смотря фильм в энный раз, мы заранее можем предвидеть все его частности, все детали мизансцен и поведения актеров. Поэтому, несмотря на богатейшие технические ресурсы кинематографии, несмотря на ее огромное познавательное и пропагандистское значение, кино весьма уступает театру в силе эстетического воздействия.

Особое положение среди искусств занимает литература, которую издавна отделяют от «чувственных» искусств, как «искусство мысли» (это отделение выражено хотя бы в ходячей терминологии: «искусство и литература»).

Разумеется, подобное отделение и противопоставление становятся несостоятельными, неверными, коль скоро получают абсолютный характер. Художественная проза, а еще более поэзия воздействуют не только путем понятий, но и непосредственно — чувственным, слуховым образом.

Общезвестно, например, что в стихах великого реалиста Пушкина чисто звуковая изобразительность и выразительность играют громадную роль, что художественная проза Тургенева отличается почти музыкальной звукописью и т. д. и т. п.

Вспомним, для примера, хотя бы следующее четверостишие из «Евгения Онегина» (глава первая), где звуки набега и разлива волн тонко переданы словесными сочетаниями:

Я помню море пред грозою:  
Как я завидовал волнам,  
Бегущим бурной чередою  
С любовью лечь к ее ногам!

Вспомним и звукоподражательное четверостишие Ф. Тютчева из стихотворения «Море и утес»:

Волн неистовых прибоем  
Бесперывно вал морской  
С ревом, свистом, визгом, воем  
Бьет в утес береговой.

Попробуем ослабить звукоподражания такой редакцией этого четверостишия:

Волн неистовых прибоем  
Неустанно вал морской  
С шумом, посвистом и воем  
Бьет в утес береговой.

Смысл при этом изменился очень мало, но фонетически стихи совершенно поблекли — в них уже почти нет отголосков прибоя.

И все же чувственно-звуковое даже в поэзии не является главным<sup>1</sup>. Определяет суть дела тот факт, что литература — единственное из всех искусств, непосредственно пользующееся языком, словами, понятиями (то есть второй сигнальной системой, — если следовать терминологии И. П. Павлова). Образы литературы возникают на основе понятий и возбуждаемых ими представлений, тогда как фонетическая образность лишь содействует общему впечатлению.

Из этих особых качеств литературы как искусства закономерно вытекают и ее сильные и ее слабые стороны.

Ни одно из искусств не может так, как литература, «объяснить», «истолковать» все стороны действительности. Литература пишет о цветах, звуках, запахах, вкусах, движениях, формах, состояниях, процессах и, не пользуясь (или только подчиненно пользуясь) чувственной непосредственностью их воздействия, дает нам пред-

<sup>1</sup> Попытки сделать его главным (вспомним хотя бы обращенный к поэзии призыв П. Верлена «О музыке прежде всего» в его стихотворении «Поэтическое искусство») закономерно приводили к нарушению, а то и деградации специфических качеств литературы. Яркий пример безудержной гипертрофии звукоподражаний — стихотворение «Жонглер» (1922) В. Каменского.



ставления о них — подчас настолько действенные, что они способны глубоко волновать читателя. Владея системой понятий, литература, тем самым, владеет всеми областями человеческого мышления и может углублять свое образное воздействие доводами прямого убеждения.

Не следует, правда, упрощать вопрос, отождествляя образы литературы с ее словами — понятиями. В литературе широко возможен подтекст, возможно вольное или невольное противоречие между словесными декларациями и эмоционально-образным содержанием. К примеру, литературное произведение, декларирующее героизм, может выказывать внутреннюю слабость духа, а произведение, изложенное в шутовском тоне, таить в себе большую горечь или грусть.

Кроме того, нельзя не видеть очень существенное различие между двумя ветвями художественной литературы — прозой и поэзией. В поэзии особую роль получает эмоциональный фактор, выраженный игрой и контрастами звуковых форм, ритмов, рифм и т. д. В прозе этот фактор значительно менее заметен (когда же он получает сильное развитие, проза приближается к поэзии).

Однако, несмотря на частые в литературе противоречия понятий и образов, а также на большие различия прозаической и поэтической образности, литература в целом все же остается искусством большой ясности и определенности по своим возможностям. Эти возможности, конечно, следует отнести к числу величайших преимуществ литературы. Сверх того, литература всеобъемлюща сюжетно и предметно. Прозаик или поэт могут писать решительно обо всем, что доступно восприятию любого чувства, а сверх того — и о том, что непосредственному чувственному восприятию недоступно (например, о постигаемых лишь разумом и воображением космических расстояниях и скоростях, о тайнах атомных структур и т. д.).

Наконец, литература обладает важнейшим качеством процессуальности: она способна показывать явления в их развитии, в их сменах, она превосходно может описывать как движения материального мира, так и движения психики.

Недаром литература всегда привлекала особое внимание всех деятелей просвещения, прогресса, револю-

ции — в литературе они видели едва ли не самого мощного союзника среди искусств, способного с максимальной идейной определенностью воздействовать на умы и эмоции масс.

Литература — наиболее идеологичная из форм и видов искусства. Эта идеологичность литературы сказывается, между прочим, и в том, что она не зависит решающим образом от материальной формы. Картина требует соответствующих красок, полотна и т. п. Симфонию невозможно исполнить, не прибегая к силам многолюдного оркестра. Для архитектурного сооружения нужны громадные массы дерева, камня, металла. Напротив, роман или поэма могут быть напечатаны на самой плохой бумаге или написаны огрызком карандаша — и все-таки они сохраняют свои достоинства, если таковые у них есть. Это свойство литературы обеспечивает ей необыкновенную массовость распространения и воздействия.

Но зато именно вследствие своей идеологичности, именно как «искусство мысли», литература, в отличие от изобразительных и выразительных искусств (живописи, скульптуры, музыки, танца), обладает сравнительно небольшой и подчиненной силой непосредственного чувственного воздействия. Даже слышимая сторона действительности отражена в литературе, как уже говорилось, косвенно и очень неполно (фонетика литературных образов). И хотя звукоподражательные элементы слов имеют гораздо большее значение, чем порою думают (вспомним, например, различную звуковую окраску таких слов, как «бурный» и «тихий», «радость» и «печаль»), все же эти звукоподражания носят лишь намекающий характер и не достигают истинной чувственной наглядности. Прибавим, что звуковая образность литературы отчетливо выступает лишь при чтении вслух, тогда как при чтении про себя она остается скрытой, постигаемой только внутренним слухом. Иные стороны (зримая, осязаемая и т. д.) выступают в литературе в виде совсем отвлеченных от чувственности понятий и исключительно как «сигналы сигналов».

Поэтому литература не отличается наглядностью и отчетливостью возбуждаемых ею чувственных представлений. Например, по живописному портрету легко узнать человека, по литературному портрету узнать его



очень трудно. Даже подробные описания внешности литературных героев не дают о них сколько-нибудь однозначного представления. Соответственно, даже величайшие мастера литературного пейзажа (как, например, И. С. Тургенев или А. П. Чехов) не в силах направить наше воображение по строго определенному руслу.

Глубже, чем все искусства, вскрывая сущность вещей, свободно проникая при посредстве понятий в любую область ощущений и переживаний, литература, вместе с тем, неопределеннее всех искусств в плане воплощения чувственной конкретности. Поэтому литературные образы наиболее отвлечены, а вызываемые ими эмоции (иногда очень сильные) носят (по сравнению, скажем, с эмоциями от восприятия музыки или живописи) интеллектуальный характер.

Отмечая сильные и слабые стороны искусств, остережемся впасть в односторонность суждений, ограничимся только самыми основными, общими соображениями о ресурсах изобразительности и выразительности. Та или иная слабость ресурсов, ограниченность возможностей, вообще говоря есть слабость и ограниченность объективная, неоспоримая. Не удастся, например, доказать, что непроцессуальность живописи является ее сильной стороной в абсолютном смысле. Нельзя утверждать, что танец абсолютно силен своим исключительным сосредоточением внимания на пластике человеческого тела.

Однако слабость может становиться силой и сила слабостью в относительном смысле. Коль скоро мы не будем предъявлять каждому из искусств универсальные требования, своеобразные возможности любого искусства предстанут перед нами в наиболее выгодном виде.

Сравним, к примеру, искусства, не требующие исполнения (живопись, скульптура), с искусствами, требующими его (музыка, театр).

Исполнение — второй творческий акт и, сверх того, возможность очень непосредственно, активно воздействовать на слушателей и зрителей. Поэтому искусства, имеющие звено исполнения, относятся, так сказать, к самым эмоциональным, самым «горячим». Нельзя не назвать такие качества бесспорной силой. Но в необходимости исполнения таится и слабость. Если произве-

дения живописца или скульптора уже завершены их авторами, то произведения композитора или драматурга оказываются как бы незавершенными, они получают свою завершенность только в реальном исполнении. Но ведь исполнитель может (что случается очень часто) не понять замысел автора, исказить или даже погубить его. Соответственно, верные, истинные вначале принципы исполнения могут быть со временем утрачены. И если, скажем, произведение скульптуры проходит сквозь века как бы нетронутым (отвлекаемся от физического ущерба, наносимого временем), то произведение музыки в своем исходном замысле неизмеримо менее долговечно, и последующие тенденции исполнения легко стирают предшествующие.

Противоречия сильных и слабых сторон мы обнаружим во всех искусствах и во всех проявлениях отдельных искусств.

Выше говорилось, например, о слабейшей стороне живописи — ее неспособности изображать движение. Но из этой слабости возникает и своеобразная сила — возможность схватывать и увековечивать мгновения, как бы анализировать движение. Такой анализ недоступен искусствам процессуальным, но составляет особую черту искусств «статических».

Сопоставим далее живопись и черную гравюру — искусства близкие, но различные. Как будто все преимущества на стороне живописи, располагающей красками, богатством оттенков, максимальной гибкостью рисунка. Гравюра отражает мир гораздо более условно и ограничено (притом ее неповторимости вредит техника размножения экземпляров). В силу этого популярность гравюры не достигает и не может достичь популярности живописи. Однако именно условность черной гравюры придает ей особое своеобразие, способность претворять образы действительности с лаконичностью и простотой контрастов черного и белого, сравнительной суммарностью рисунка, строгостью светотени. Гравюра ни в коей мере не может заменить живопись — искусство, гораздо более богатое и разностороннее. Но и живопись не может заменить гравюру!

Несомненна указанная выше слабая сторона литературы — отвлеченность образов, которые только в звуковой области обладают известной чувственной непо-



средственностью. Но на этой же почве вырастает и незаменимая сила литературы: обращаясь к разуму, оперируя понятиями, литература все же способна через посредство воображения очень сильно возбуждать сферу эмоций человека.

Мы говорили уже о силе и убедительности образов синтетических искусств, например — театра. Нельзя не заметить и обратное — то, что простые искусства имеют по сравнению с синтетическими некоторые преимущества: они сосредоточивают внимание зрителя или слушателя в определенной области и этим как бы концентрируют его. Конечно, видение и слушание в совокупности дают больше для целостного познания мира, чем каждое из них в отдельности. Но, отдаваясь слуховому или зрительному восприятию избирательно, мы познаем отдельные стороны мира с большей глубиной и проникновенностью.

Следует сказать и о том, что ясность и полнота художественных образов, будучи абсолютными их достоинствами, не могут вместе с тем претендовать на исчерпывающее значение, поскольку неясность и неполнота также обладают известными, хотя и относительными достоинствами.

История искусств показывает, что борьба тенденций ясности и неясности носила и носит постоянно социальное-идеологический характер. Стремление к ясности художественных образов дает себя знать не только в прояснении языка искусств вообще, но и в предпочтительном внимании к искусствам, способным добиваться максимальной отчетливости образов (см. выше об этом применительно к литературе). Прокламмирование ясности и доходчивости передовыми течениями искусств общеизвестно.

Однако у нас нет оснований безоговорочно и категорически осудить неясность вообще; мы только должны найти ей соответственное место в художественном мышлении. Вряд ли следует полагать, что мышление человека будущего, живущего в наиболее прогрессивных общественных условиях, будет нуждаться только в совершенной ясности. Куда девать тогда неуловимые мечтания, грезы, потребность в смутных эмоциях, подчас особенно увлекательных и пленительных? Можно ли предполагать, что такие эмоции вовсе исчезнут, что во

всех произведениях искусства идея будет совершенно отчетливо просвечивать сквозь образ?

Такие предположения, по всей видимости, неосновательны. И у нас нет, например, повода подозрительно относиться к неясным эмоциям, вызываемым архитектурой. Эти эмоции в силах, не утрачивая своей неясности, служить передовым идеям воспитания психики, поскольку сама смутность может иметь различный психологический и эстетический знак. Так, скажем, смутная тоска угнетает и тревожит человека, а смутная радость наполняет его душу светом и надеждой.

Быть может, после сказанного следует признать, что говорить о сильных и слабых сторонах искусств вообще неправомерно, что каждое искусство не имеет слабых и сильных сторон, но отличается только своеобразием своей природы?

Нет, снять вопрос о сильных и слабых сторонах искусств невозможно и не нужно. Этот вопрос имеет большое, принципиальное эстетическое значение.

Абсолютным показателем силы или слабости искусства является степень полноты и отчетливости воплощения мира, которой способно достигнуть данное искусство. К такому определению обязывает нас взгляд на искусство вообще, как на одно из орудий глубокого и всестороннего познания действительности.

Если же мы довольно подробно говорили о силе слабых сторон и о слабости сильных, то рассматривали и то и другое качество как оборотную сторону явлений. Выражаясь фигурально, изнанка не может заменить лицо, но вместе с тем у нее есть свои права и свои достоинства.

Только зная и изучая как наиболее могущественные, так и теневые особенности каждого искусства, мы сможем понять истинные возможности искусств и не предъявлять отдельным искусствам трудно выполнимые или даже невыполнимые ими требования.

Идеальное искусство, которое сочетало бы в себе все достоинства наличных искусств и не имело бы ни одного из их недостатков, — мыслимо лишь теоретически. Вдобавок подобное искусство, вероятно, не удовлетворило бы никого своей чрезмерной полнотой и единообразием. Человечество не зря выработало и уже много веков культивирует различные формы, роды и



виды искусства, способные удовлетворять различные эстетические потребности. Примечательны, в частности, сами отличия искусств наиболее натуральных и наиболее отвлеченных: в существе этих отличий проявляются различные требования эмоционального мира и мышления человека.

## 5.

Итак, мы видим, что основой восприятий различных искусств постоянно являются чувства зрения и слуха (порознь или одновременно). В чем причина особой роли этих чувств? Почему другие чувства человека не играют подобной роли, не служат базой возникновения соответственных искусств?

Попытки возвысить значение этих «других» чувств и обосновать их эстетическую ценность предпринимались неоднократно, особенно в конце XIX и в первой половине XX века. Так, например, согласно мнению М. Гюйо, «все наши чувства способны доставлять нам эстетические переживания»<sup>1</sup>. Точка зрения Гюйо, Кралика и их единомышленников, выдвигавших эстетическую трактовку вкусовых, осязательных, обонятельных ощущений (вплоть до признания художественной ценности кулинарии, парфюмерии и т. п.), послужила поводом для иронии Льва Толстого в его работе «Что такое искусство»<sup>2</sup>.

Позднее, в связи с развитием различных направлений декадентства, попытки обосновать эстетический характер указанных чувств учащались и привели к прокламированию особых искусств, использующих осязание, обоняние и вкус (тактилизм, одоризм, гутизм и т. п.).

Внимание декадентов к художественным возможностям осязания, обоняния и вкуса в весьма значительной степени объяснялось оригинальничанием и любовью к эксцентрике. Но сам вопрос о возможности эстетики осязания, обоняния и вкуса (отчасти и вибрационного

<sup>1</sup> См. M. Guyau. Les problèmes de l'esthétique Contemporaine. Troisième édition, Paris, 1895, стр. 61.

<sup>2</sup> См.: Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 30. М., 1951, стр. 35—36.

чувства) не так прост, как это может показаться на первый взгляд.

Мы имеем замечательный пример уже упоминавшейся слепоглохой О. И. Скороходовой, которой отсутствие зрения и слуха не помешало развить очень тонкое эстетическое отношение к миру<sup>1</sup>. Безусловно, в эстетическом воспитании Скороходовой огромную роль сыграло «искусство мысли» — литература. Но было бы ошибкой недоучитывать тут и всего определяющего значения непосредственных чувственных восприятий — осязания, обоняния, вибрационного чувства (с помощью последнего слепоглохие способны воспринимать градации звуков и даже некоторые факторы музыки). Поэтому цитированный выше тезис Гюйо не лишен справедливости.

Все это, конечно, не отменяет особой эстетической роли зрения и слуха. Из всех чувств зрение и слух наиболее дистантны (то есть свободнее остальных действуют на расстоянии) и недаром называются сигнальными чувствами. Кроме того, зрение и слух наименее материальны (в практическом смысле). Зрению и слуху чужда крайняя аффективность обоняния, а равно и момент присвоения, овладения, присущий осязанию и вкусу (человек, лишенный осязания и вкуса, ощущал бы мир платонически). Отсюда особая идеологическая роль зрения и слуха, их способность служить превосходной основой для образных обобщений<sup>2</sup>.

Из числа других чувств осязание, конечно, не лишено развитой и широкой обобщающей способности. Осязательные понятия формы (шарообразного, кубического и т. д.), размера (длинного, короткого и т. д.), фактуры (гладкого, шершавого и т. д.) — суть обобщения, весьма пригодные в качестве основы художественных образов.

Выше уже говорилось, что осязание способно воспринимать скульптуру. Более того, при посредстве осязания возможно и скульптурное творчество (хотя оно

<sup>1</sup> См. записи и стихи в книгах Скороходовой «Как я воспринимаю окружающий мир» и «Как я воспринимаю и представляю окружающий мир».

<sup>2</sup> Еще Л. Фейербах писал: «Осязание, обоняние, вкус — материалисты, плоть; зрение и слух — идеалисты, дух» (Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. I. М., 1955, стр. 230).



и не тождественно скульптурному творчеству, пользуясь зрением).

Скульптуры, созданные слепыми и слепоглухими (в частности, Л. М. По, Курбатовым и Скороходовой), на практике доказывают возможность эстетического использования осязания в плане изящного искусства скульптуры. Что касается художественно-прикладного значения чувства осязания, то оно огромно и в жизни нормальных людей, хотя часто не осознается.

В самом деле, полировка мебели, тщательное вытирание предметов домашнего обихода, выделка материй — шершавых, гладких, ворсистых, жестких, мягких — явно преследуют не только чисто утилитарные и не только зрительные цели, но и задачи удовлетворения чувства осязания, такого удовлетворения, которое нередко стоит на грани эстетики. Нам приятно на ощупь хорошо отделанная ручка палки для гулянья; в материях (помимо их полезности) мы ценим не одни лишь цветные, но и чисто осязательные свойства. Конечно, тут нельзя говорить о художественных образах, но примечательно, что даже в случаях прикладного использования осязания выступает универсальная зависимость всех искусств от действительности (полировка как бы подражает поверхности плодов, ветвей, спокойной воды, материя с ворсом — меховым шкурам и т. п.). Как и во всех областях человеческой деятельности, это подражание перерастает в претворение, в создание новой действительности.

Но, несмотря на все сказанное, возможности чувства осязания во многом очень сильно ограничены. Чувство осязания бессильно на расстоянии, оно не обладает (в отличие от зрения) способностью целостного одновременного охвата форм и пространства, предметных соотношений<sup>1</sup>. Наконец, сильная сторона осязания, как чувства познающей действительности руки (которая входит в непосредственное соприкосновение с предметом и поэтому избавлена от ряда иллюзий), — является одновременно и слабой стороной в эстетическом смысле: процесс осязания, как уже говорилось, слишком мате-

<sup>1</sup> Эти слабые стороны осязания очень хорошо освещены во второй части указанной книги О. И. Скороходовой «Как я воспринимаю и представляю окружающий мир».

риален, ему не свойственна платоническая отвлеченность зрения или слуха.

Если осязание заменяет слепым и слепоглухим зрением в восприятии и творчестве скульптуры, то обоняние доныне не послужило ни нормальным, ни аномальным людям основой для создания какого-либо изящного искусства. Причины этого, видимо, следующие.

Обонятельные впечатления, как уже говорилось, обладают большой аффективностью, силой эмоционального воздействия. Запахи играют в духовной жизни человека очень большую роль<sup>1</sup>. Именно в силу своей аффективности запахи легко связываются с многообразными впечатлениями и переживаниями человека. Так, запах сосновой эссенции способен живо пробудить в нашей памяти представления лесной природы. Так, запах гелиотропа в романе «Дым» Тургенева становится поэтическим символом любви Литвинова к Ирине.

Естественно, что человечество пыталось овладеть областью приятных запахов и поставить их на службу человеческим отношениям, человеческой эмоциональной жизни. Такова, прежде всего, деятельность парфюмерии, в которой претворение природы совершенно очевидно (духи — эссенции цветочных запахов).

Аффективность, яркость обонятельных ощущений как будто благоприятствуют их эстетическому использованию (особенно если принять во внимание, что обоняние не обладает непосредственной материальностью осязания).

Однако у запахов (вернее, у обонятельных ощущений) нет другого важнейшего качества, необходимого для образования соответственной системы художественного мышления: обонятельные ощущения лишены обобщенности.

Обобщения весьма присущи и зрению, и слуху, и осязанию. Отсюда — понятия цветовой и звуковой гаммы для зрения и слуха, понятия формы, размера, фактуры для осязания. Напротив, классифицировать, обобщить обонятельные ощущения<sup>2</sup>, несмотря на много-

<sup>1</sup> Особенно велико их значение для слепоглухих (см. книгу О. И. Скороходовой), поскольку запахи воздействуют на расстоянии, чего нельзя сказать об ощущениях осязания.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее в книге: А. И. Бронштейн. Вкус и обоняние. Изд. Академии наук. М.—Л., 1950.



численные попытки, не удалось. Запахи мы всегда определяем как запахи отдельных конкретных предметов, хотя существует ряд сходных запахов различных веществ, основа стройных и последовательных обобщений все же не возникает.

Весьма примечателен опыт той же О. И. Скороходовой. Несмотря на отсутствие у нее зрения и слуха и несмотря на крайне обостренное обоняние, восприятие Скороходовой запахов осталось разрозненным, единичным. Естественно, что запахи не могут послужить основой для искусства, для художественного мышления, образы которого требуют, прежде всего, обобщения, а не механического копирования реальных явлений. Произведения одоризма неизбежно свелись бы к таким копированиям.

Не смогло явиться основой для специфического искусства и чувство вкуса. Правда, в отличие от обоняния, вкус склонен обобщать (основные категории кислое, сладкое, соленое и горькое). Кроме того, как и обоняние, вкус способен устанавливать связи с впечатлениями и переживаниями человека (так, например, вкус горькой соли может вызвать в памяти синтетические представления моря). Но впечатления вкуса сравнительно бедны и намного уступают впечатлениям обоняния (то, что в просторечии принято именовать вкусом пищи, на деле представляет смесь ощущений вкуса и обоняния, причем обонятельные ощущения главенствуют). Сверх того, чувство вкуса не только весьма материально (как осязание), но и связано практически с процессом еды и насыщения. Это делает вкус окончательно непригодным в качестве основы для специфического искусства.

Итак, нельзя признать случайностью тот факт, что чувства осязания, обоняния и вкуса не послужили базой формирования особых искусств. Подчеркнем, однако, еще раз, что все эти чувства принимают (при посредстве ассоциаций) косвенное участие в создании художественных образов искусств зрения и слуха.

Обзор различных принципов разделения искусств показывает нам своеобразии подхода каждого отдельного искусства к отображению действительности, сильные и слабые стороны того или иного рода художественного мышления.

Ясно как то, что даже наиболее многосоставные синтетические искусства не в силах передать все ощущаемые человеком стороны действительности, так и то, что самые ограниченные по своим чувственно-образным возможностям искусства преодолевают эту свою ограниченность при посредстве ассоциаций синтетического чувственного опыта и благодаря обобщающей силе человеческого мышления.

В конце данной части следует кратко остановиться на специфических качествах музыки и охарактеризовать ее положение среди других искусств.

Основываясь на слуховых восприятиях и представлениях, музыка является искусством «активным», требующим исполнения. Творчество «нотного текста» и исполнение его — два обязательных, необходимых момента музыки<sup>1</sup>. Небезынтересна, в частности, следующая эстетическая проблема: что важнее — наличная партитура музыкального произведения или его конкретное звучание? Эту проблему можно, конечно, разрешить только исходя из диалектического единства сущности и явления. Партитура как бы заключает в себе бесконечное количество возможных исполнений, — и в данном смысле она, безусловно, стоит неизмеримо выше любого отдельного из этих исполнений. Но, вместе с тем, не будучи исполненной, партитура остается лишь музыкой в потенции, лишь возможностью реальных музыкальных образов. Поэтому исполнение поистине досоздает музыку, оно способно в широкой мере и увеличивать, и уменьшать ее достоинства и недостатки.

Выше мы называли музыку выразительным искусством. Это безусловно верно — с той лишь оговоркой, что, в отличие от танца, музыка в сфере инструментализма дает такой выход за пределы непосредственно человеческого в образе, которым танец не обладает. Распространеннейшая трактовка музыки как выразительного искусства по существу, искусства, связанного прежде всего с миром человеческих переживаний, отразилась даже в обыденной речи. Мы часто говорим «музыкальный человек», «музыкальный ребенок»; но никому не придет в голову в подобном смысле употребить тер-

<sup>1</sup> В импровизации они почти синхронны.



мин «живописный человек» или «литературный ребенок».

Музыка — искусство изящное, но существует и ряд форм прикладной музыки. Так, в военных музыкальных сигналах изящное всецело подчинено прикладному (тот или иной звуковой сигнал обязательно должен быть схематичным и стандартным: фантазия и богатство творчества — основы изящных искусств — тут недопустимы).

Сложные, многоголосные автомобильные гудки или дверные звонки с музыкой служат противоположным образцом приукрашивания чисто утилитарных функций элементами изящного. Но и в том и в другом случае мы не выходим из области прикладного искусства.

Кстати сказать, случаи прикладной музыки добавочно уясняют несостоятельность укоренившегося сопоставления музыкального искусства с зодчеством. Если в последнем прикладные функции неотрывны от собственно художественных, то область прикладной музыки составляет лишь периферию музыки вообще. Как мы уже видели выше, логика мышления, материал, эстетические принципы его оформления и т. п. в архитектуре и в музыке глубоко различны. Кажущееся родство (абстракция образов-форм) обманчиво. В архитектуре эта абстракция идет от требований жизненно полезного упорядочения художественных образов, в музыке (не прикладной — от совсем иных причин (см. ниже, в четвертой части, о специфических качествах звука), не имеющих ничего общего с потребностями бытовых удобств.

Музыка является простым искусством лишь в области симфонии, сонаты, квартета и т. п., то есть в области инструментализма. Впрочем, и тут появляется элемент синтетичности, коль скоро наличествует программа. Синтетична, далее, песня, которая пользуется распеваемыми словами; синтетична и музыка танца. Но особенно сложный синтез искусств с участием музыки мы находим в балете и опере.

И надо сказать, что в подобных составах музыка (как искусство временное, а не пространственное), конечно, сильнее и неразрывнее сливается с целым, чем, например, живопись, украшающая стены здания. Отсюда особые трудности анализа музыки, когда она вхо-

дит в состав синтетического искусства, и когда упомянутое слияние заменяет, заслоняет специфичность музыкальных образов как таковых.

Понять эту специфичность можно, разумеется, только сравнивая и сопоставляя музыку с другими искусствами, но, вместе с тем, остерегаясь какого-либо отождествления ее с ними.

История музыкальной эстетики богата примерами двойного рода. Специфичность музыки или абсолютизировалась (что приводило к изоляции музыки от целостного человеческого мышления и даже от самой действительности), или же недооценивалась (музыке приписывались возможности, которыми она не обладала и не может обладать).

Корень этих ошибок обычно лежал в негибкости, прямолинейности эстетического анализа, в неразличении прямого и косвенного, целостного содержания и ограниченности формы.

На деле же как критерий абсолютной специфичности, так и критерий неспецифичности ненадежны и пагубны при оценке любого искусства. Только понимая равно и стремление любого искусства к многостороннему, всеохватному выражению мира, и ограниченность этого стремления теми или иными художественными средствами, мы сможем приблизиться к постижению сущности данного искусства вообще.



### Часть III.

#### ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДОМАРКСИСТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ТРАКТОВКЕ ВОПРОСА О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

1.

Подобно всем областям человеческого мышления, музыкальная эстетика на протяжении своего исторического развития была ареной борьбы материализма и идеализма, диалектики и метафизики.

С каждой новой ступенью развития передовых элементов материализма и диалектики борьба возобновлялась на этой новой ступени. Притом музыка оказалась одной из областей, в которых идеализм особенно упорно пытался удержать свои позиции.

Основным пунктом борьбы мнений в музыкальной эстетике всегда был главный вопрос философии об отношении мышления к бытию, взятый как с его онтологической, так и с его гносеологической стороны. Спор шел, во-первых, о том, зависит ли музыка от действительности, имеет ли она «подобие в природе», или представляет собою продукт самодовлеющего человеческого творчества? Спор шел, во-вторых, о том, как, каким путем возникает музыка: из осознания действительности или из самого сознания как такового.

Естественно, что споры о сущности музыки неизбежно должны были затронуть и вопросы о ее значении в жизни людей.

Крупнейшие мыслители прошлого, начиная античностью и кончая новым временем, не раз пытались найти пути целостного понимания музыки (в частности, такие тенденции заметны у философов древней Греции, бывших наивными диалектиками, у просветителей XVIII века и т. д.).

В пределах данной главы возможно лишь очень кратко и суммарно охарактеризовать основные тенденции музыкальной эстетики прошлого. В совокупно-

сти они сводились к четырем главным линиям. Музыка рассматривалась в плане ее образности и тем самым затрагивалась проблема ее изобразительности. Музыка рассматривалась в плане ее эмоционального содержания, что ставило проблему ее выразительности. Сверх того, музыка оценивалась как орудие чувственного наслаждения, ушеугодия (гедонизм) или как область звуковых структур, комбинаций, в том числе и математических (формализм). Наряду с попытками совмещать подобные стремление предпочесть тот или иной давало себя знать стремление предпочесть тот или иной фактор музыкального искусства и даже абсолютизировать его.

Можно говорить об издавних тенденциях изобразительной музыкальной эстетики. Эта эстетика подчеркивала подчиненность музыки действительности, зависимость ее от внешнего мира, первичность звуковых реальных прообразов и вторичность музыкальных образов.

Изобразительная музыкальная эстетика опиралась на «теорию подражания», которая, как известно, была развита идеалистом Платоном, а затем реалистически переработана Аристотелем<sup>1</sup>. Согласно этой теории, музыка своими звуками передает звуковые явления действительности. Ранний образец такой трактовки происхождения и сущности музыки мы находим в трактате «О природе вещей» уже упоминавшегося выше античного материалиста Лукреция Кара:

Звонкому голосу птиц подражать научились устами  
Люди задолго пред тем, как стали они в состояньи  
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье.  
Свист же Зефира в пустых стеблях камышевых впервые  
Дуть научил поселян в пустыи тростинки цевницы<sup>2</sup>.

Именно данное место из Лукреция сочувственно цитирует Ж.-Ж. Руссо в своем «Музыкальном словаре» (глава «Музыка»). И это не случайно, поскольку как

<sup>1</sup> Термин «подражание» применялся античными мыслителями с различной степенью глубины — то более внешне (подражание в собственном смысле слова), то более внутренне (воспроизведение сущности — в частности, мира эмоций, психики человека в музыке). Однако во всех случаях оставалась единая тенденция выведения образов искусства из прообразов внешнего мира.

<sup>2</sup> Тит Лукреций Кар. О природе вещей. Цит. изд., стр. 174.



раз в музыкальной эстетике французских просветителей XVIII века (у Дидро, Кондильяка, Рамо, Глюка, Ласепада и др.) «теория подражания» получила широкое развитие.

Так, например, Дидро писал в «Племяннике Рамо»: «Пение... есть подражание физическим звукам или выражениям страсти, и вы видите, что если произвести соответствующую замену, то определение вполне подридет к живописи, красноречию, скульптуре и поэзии. Что является образчиком для музыканта или для пения? Это — речь, если образец живой и мыслящий; это шум, если образец предмет неодушевленный<sup>1</sup>. Глюк (в известном письме к редактору «Французского вестника») определил задачи композитора и либреттиста, как «подражание природе»<sup>2</sup>. Для пылкого новатора программной музыки Лесюёра «музыка должна прежде всего выражать и изображать; ее высшая цель — подражание»<sup>3</sup>.

В дальнейшем «теория подражания» имела очень много отголосков. Она безусловно родственна материалистической теории отражения — в этом ее ценность. Однако теория подражания разделяет коренной порок теории отражения, присущий метафизическому материализму. Этот порок — созерцательность, пассивность, выражающие, в конечном счете, черты буржуазной ограниченности домарксистского западноевропейского материализма XVIII—XIX столетий.

Теория подражания растворяет субъект в объекте и, по существу, ведет к отрицанию самостоятельности, действительности художественного мышления, его обобщающей роли. Основная беда метафизического материализма, по словам В. И. Ленина, «есть неумение применить диалектики к Bildertheorie (то есть теории отражения. — Ю. К.), к процессу и развитию познания»<sup>4</sup>.

Итак, теория подражания имела безусловно сильные стороны, она устанавливала зависимость музыкальных образов от прообразов действительности, пыталась

<sup>1</sup> Д. Дидро. Избранные философские произведения. Цит. изд., стр. 252.

<sup>2</sup> L. Nohl. Musiker-Briefe. Leipzig, 1867, стр. 16.

<sup>3</sup> O. Fouque. Les révolutionnaires de la musique. Paris, 1882, стр. 26.

<sup>4</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 322.

теоретически обосновать все, относящееся к области звукописи.

Но теория подражания не могла осветить и истолковать претворение действительности в художественном образе и, в конце концов, сводилась к пониманию искусства, как суррогата действительности. Теория подражания показывала, в чем искусство ниже природы, но не могла показать, в чем оно выше ее. Кроме того, сторонники теории подражания не учитывали то обстоятельство, что музыка, пользуясь, как и все искусства, единством изобразительности и выразительности, является, однако, искусством по преимуществу выразительным, а не изобразительным.

Было бы, конечно, неверным утверждать, что сторонники теории подражания отрицали связь музыки с эмоциональным миром, ее выразительный характер. Напротив, у них об экспрессивной стороне музыки, о выражении музыкой аффектов говорится постоянно.

Мы только что цитировали слова Дидро о способности пения подражать «выражениям страсти» и слова Лесюёра, согласно которым «музыка должна прежде всего выражать и изображать». Показателен, к примеру, и следующий фрагмент из «Трактата об ощущениях» Кондильяка: «В музыке есть радости подражания, когда она подражает пению птиц, грому, бурям, нашим вздохам, нашим жалобам, нашим крикам радости; и когда она своим ритмом побуждает наше тело принимать положения и движения различных страстей... Но, независимо от этого подражания, музыка передает мозгу впечатления, проходящие во всем теле и производящие эмоции...»<sup>1</sup>.

Итак, сенсуалисты и материалисты XVIII века не отрицали выразительности музыки. Отметим далее, что Ж.-Ж. Руссо, бывший одним из наиболее выдающихся диалектиков эпохи, писал в «Опыте о происхождении языков», что мелодия «не только подражает, она говорит, и ее язык — нечленораздельный, но живой, пламенный, страстный — содержит в себе в сто раз больше силы, чем само слово... Звуки мелодии воздейству-

<sup>1</sup> E. B. de Condillac. Traité des sensations (Oeuvres complètes de C., т. III, гл. VIII).



ют на нас не только как звуки, но и как знаки наших переживаний, наших чувств»<sup>1</sup>.

И все же, сторонники теории подражания недооценивали существо выразительного начала, чаще всего склонны были или отрывать выразительность музыки от ее изобразительности, или сводить выразительность к изобразительности, рассматривать первую как подчиненную функцию второй. В этом сказались, как мы уже говорили, созерцательность метафизического материализма, который, правильно поставив вопрос о первичности действительности и вторичности музыки, не смог, однако, показать относительной самостоятельности человеческого мышления<sup>2</sup>.

Недостатки изобразительной музыкальной эстетики вызвали реакцию в виде развития выразительной музыкальной эстетики, поставившей во главу угла не теорию подражания, но теорию чувства.

Если первая была в новое время развита французским материализмом и сенсуализмом, то вторая нашла особый расцвет в воззрениях немецкого идеализма и романтизма.

Нельзя не признать, что реакция выразительной музыкальной эстетики против изобразительной явилась в известном смысле благотворной, поскольку эта реакция помогла преодолеть наивно материалистическое растворение субъекта в объекте. На примере борьбы двух данных направлений музыкальной эстетики подтвердилось положение марксизма, согласно которому в эпоху созерцательного материализма действительная сторона познания развивалась идеализмом.

Однако выдвинувший выразительную музыкальную эстетику идеализм привел к противоположной и даже более опасной крайности. Попытка идеализма построить музыкальную эстетику на основе единства объекта и субъекта не удалась и окончилась растворением объекта в субъекте, отрывом последнего от звучащей материи действительного мира.

Было бы, конечно, неверным утверждать, что выра-

<sup>1</sup> Цит. по книге: Н. Goldschmidt. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig, 1915, стр. 87.

<sup>2</sup> Когда Ж.-Ж. Руссо и другие его единомышленники говорили о выразительности музыки, они трактовали ее идеалистически.

зительная музыкальная эстетика всегда сводила музыку к чувству и полностью выключала из ее области воплощение мыслей, отвлеченных эстетических идей и т. д. Ошибочным было бы также утверждение, что выразительная музыкальная эстетика совершенно игнорировала связи музыки с объективной действительностью, с тем, что находится вне человеческих переживаний, человеческой души.

Все дело в том, что теория чувств доминировала в идеалистической выразительной музыкальной эстетике. Именно в музыке идеалисты находили особенно очевидное господство чувства, именно содержание музыки они склонны были рассматривать по преимуществу, а порою исключительно, как выражение человеческих чувств, «внутреннего мира» души.

Под влиянием немецкой эстетической школы идеализма и романтизма теория чувства приобрела исключительный, односторонний субъективный характер.

Так, например, по мнению немецкого романтика Новалиса, «музыкант берет существо своего искусства из себя — и даже легчайшее подозрение в подражании не может его коснуться»<sup>1</sup>.

Влиятельнейший и крупнейший немецкий философ-идеалист Гегель утверждал, что музыка «имеет дело лишь с носящими неопределенный характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием не перешедших в мысль эмоций...»<sup>2</sup>. В другом месте своей «Эстетики» Гегель заявляет, что «музыкальному выражению присуща... только совершенно лишенная объекта внутренность, абстрактная субъективность как таковая. Последняя есть наше совершенно пустое Я, Я сам без дальнейшего содержания»<sup>3</sup>. Естественно, что основную задачу музыки Гегель видел не в выражении объективного мира, а в передаче «внутренней самости» или «беспредметной внутренности» переживаний. По мнению Шопенгауэра, музыка «совершенно независима» от внешнего мира и попросту его игнорирует<sup>4</sup> и т. д. и т. п.

<sup>1</sup> «Фрагменты» (см. Novalis' ausgewählte Werke in drei Bänden. Leipzig. Max Hesses Verlag, т. I, стр. 86).

<sup>2</sup> Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, т. I. М., 1968, стр. 34.

<sup>3</sup> W. F. Hegel. Ästhetik. Berlin. Aufbauverlag, 1955, стр. 807.

<sup>4</sup> A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung (ч. I, книга III, § 52).



Разумеется, идеалистические воззрения на выразительность музыки (как и воззрения идеализма вообще) никогда не были последовательными. Ни до, ни после того, как Шопенгауэр выдумал свою безвольную волю, идеализм не мог до конца игнорировать объективный мир.

Так, например, Кант в своих рассуждениях о музыке<sup>1</sup> колеблется между чувственным, формалистическим и натуралистическим пониманием музыки, рассматривает ее то как проявление «чистого чувства», то как игру математических пропорций, то как отражение человеческой речи. Так, Э. Т. А. Гофман в «Крейслериане» утверждает, что «музыка открывает человеку неизвестное царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним чувственным миром, его окружающим...»<sup>2</sup> Но тот же Гофман и в той же «Крейслериане» затрагивает соотношение музыки как раз с «внешним чувственным миром», рассматривает ее, как «всеобщий язык природы», пытается установить связь и различие между звуком, который «живет повсюду», и музыкальными тонами, мелодиями, которые «покоятся только в человеческой груди»<sup>3</sup>.

А вот другой пример — из совсем иной эпохи. В статье «О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории» Ромен Роллан пишет: «...возьмем музыку в самом ее существе — не состоит ли ее величайший интерес в том, что она дает нам чистое выражение души, тайн внутренней жизни человека, которые долго накапливаются и бродят в сердце, прежде чем выйти наружу?.. Музыка — это прежде всего личное переживание, внутреннее созерцание, не требующее для своего возникновения ничего, кроме души и голоса»<sup>4</sup>. Но тот же Ромен Роллан в той же статье (как и в других своих исследованиях) рассматривает развитие музыки в связи с развитием общества. Тот же Ромен Роллан в музыкальной эпопее «Жан Кристоф» не раз проводит параллели между музыкой музыкантов и музыкой природы,

<sup>1</sup> I. Kant. Kritik der Urteilskraft, § 53.

<sup>2</sup> E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Leipzig. Max Hesses Verlag, т. I, стр. 37.

<sup>3</sup> Там же, стр. 321—322.

<sup>4</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. XVI. Л., 1935, стр. 10 и 13.

и, доходит даже до мысли, что музыка людей жалка по сравнению с музыкой природы и что «искусство — вещь, которую человек бросает на природу»<sup>1</sup>.

Нельзя забывать далее, что среди направлений идеалистической выразительной музыкальной эстетики всегда были различные тенденции, более прогрессивные и более реакционные. Они соответствовали двум тенденциям романтизма, из которых одна звала к обособлению субъекта и, далее, — к крайнему индивидуализму и мистике (таковы, хотя бы, «пифагорейские» воззрения на «космичность» музыки у Шеллинга и Шопенгауэра), а другая — к общительности, к человечности эмоций.

Было, наконец, немало попыток так или иначе примирить изобразительные и выразительные тенденции музыкальной эстетики, найти род согласия или компромисса между ними. Ясно видно уже из указанных нами противоречивых формулировок Канта, Гофмана, Ромена Роллана (и многих, многих других), что мыслители о музыке не могли убежать от реального, живого противоречия ее, вытекающего из связи музыкального мышления как с объективным, так и с субъективным, как с внешней действительностью, так и с областью человеческих переживаний.

Девятнадцатый век породил весьма обширную литературу по музыкальной эстетике, для которой типичны постоянные столкновения двух основных тенденций с перевесом той или иной из них.

Не характерны ли, например, сомнения Генриха Гейне по поводу существа музыки? «Но что такое музыка? — вопрошает он в начале девятого из писем «О французской сцене». — Этот вопрос занимал меня вчера вечером часами перед сном. Музыкае присуще чудесное, я готов сказать, что она — чудо. Она стоит между мыслями и явлением; как смутная посредница, стоит она между духом и материей; она родственна обоим и, однако, от обоих отлична: она дух, но дух, который нуждается в мере времени; она материя, но материя, могущая обойтись без пространства»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См., например, «Жан Кристоф», т. I (Петроград, 1918), стр. 134, 146, 147; т. II (П., 1919), стр. 77; т. III (П., 1920), стр. 29, 51; т. VII (П., 1918), стр. 121; т. X (П., 1922), стр. 212.

<sup>2</sup> H. Heine. Sämtliche Werke. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, т. IV, стр. 540.



Сомнения пронизательного Гейне оттеняют сложность основных вопросов музыкальной эстетики. Преодолевать эту сложность музыкальным эстетикам XIX века не удалось, хотя подобных попыток было, повторяем, немало.

В получившей некогда широкую популярность работе А. В. Амброса «Границы музыки и поэзии» (1856) господствует комплекс эстетических компромиссов, стремление примирить крайности, найти эклектическое решение, которое пришлось бы по душе многим читателям. Примиряя изобразительные и выразительные концепции музыки, Амброс, однако, не поднялся над идеализмом и, в конце концов, пришел к поверхностным рассуждениям о мнимых границах чувственного и духовного. Отсюда получилось, что «музыка — это Антей в обратном смысле. Как только она прикасается к земле, с ее пестрым разнообразием чувственных явлений, она становится слаба и бессильна, но зато тем сильнее крепнет она, чем выше поднимается в общую, не связанную никакими внешними явлениями, жизнь духа»<sup>2</sup>.

Привлекательна неподдельным художественным чувством слышимого книжка А. Куллака «Музыкально-прекрасное»<sup>3</sup>, в которой автор предпринимает ряд усилий обосновать теорию очеловеченного отражения действительности в музыке, но все же останавливается на полпути между идеализмом и материализмом.

Примечательным явлением для своего времени была работа Г. Гервинуса «Гендель и Шекспир. К эстетике музыки»<sup>4</sup>, серьезно и интересно ставящая вопросы о связях музыкальной интонации с интонациями человеческой речи и, тем самым, намечающая единство изобразительного и выразительного в музыке (недаром эта работа была высоко оценена Мусоргским в его автобиографической записке).

Небезынтересны черты фейербаховского антропологизма в книге Ф. Хаусэггера «Музыка как выражение»<sup>5</sup>, или отстаивание единства изобразительных и вырази-

<sup>1</sup> А. В. Амброс. Границы музыки и поэзии. СПб, 1889 (русский перевод).

<sup>2</sup> Там же, стр. 57.

<sup>3</sup> D-r Adolph Kullak. Das Musikalisch — Schöne. Leipzig, 1858.

<sup>4</sup> G. G. Gervinus. Händel und Shakespeare. Leipzig, 1868.

<sup>5</sup> Fr. von Hausegger. Die Musik als Ausdruck. Wien, 1887.

тельных возможностей музыки в книге яркого противника Ганслика, П. Шнейдера «Об изобразительной способности музыки»<sup>1</sup>.

Но на всех подобных работах лежит более или менее отчетливая печать деградации буржуазной философии в XIX веке, робости и половинчатости философской мысли.

Попытки понять основные противоречия изобразительности и выразительности музыки приводили, в конце концов, лишь к эклектизму. Именно такой эклектизм пронизывает, например, философскую концепцию искусства (в частности, музыки) у В. Кузена или И. Тэна, которые в своих колебаниях не выходят за рамки мнимого глубокомысленных формулировок<sup>2</sup>.

## 2.

Существен факт, что, несмотря на продолжающуюся борьбу тенденций, буржуазная музыкальная эстетика в XIX веке все очевиднее и определеннее склонялась в сторону идеализма.

Разработанная старой идеалистической школой выразительная музыкальная эстетика фактически получила в этих условиях господство: наиболее ходячими стали определения музыки, ориентирующиеся на субъект и рассматривающие музыкальное искусство как выражение чувств, души, эмоциональной жизни человека как такового.

В растущей популярности выразительной музыкальной эстетики была, конечно, своя логика, поскольку именно эта эстетика подчеркивала самое ценное в музыке — ее человеческое содержание, показывала действительно эмоциональную сторону музыкального искусства. Однако в корне пагубной оставалась идеалистическая направленность выразительной музыкальной эстетики, которая, пользуясь своей популярностью, тащила за собой груз характерных частных положений о «неопределенности», «многозначности», «идеальности», «абстрактности», и «бесподобности» музыкальных образов.

<sup>1</sup> Paul Schneider. Über das Darstellungsvermögen der Musik. Oppeln und Leipzig, 1892.

<sup>2</sup> См., например, V. Cousin. Du vrai, du beau et du bien. Vingt — septième édition. Paris, 1894, стр. 195—202, или H. Taine. Philosophie de l'art. Paris, 1865, стр. 67—70, 151—155.



Под «неопределенностью» понимали то, что музыка не допускает отчетливых толкований; под «многозначностью» — то, что эти толкования могут быть различными в зависимости от каприза слушателей; под «идеальностью» — то, что музыка не выражает чувственного; под «абстрактностью» — то, что ей свойственно отвлечение от предметности, от индивидуально конкретного; под «бесподобностью» — то, что она не имеет образца в природе, во внешнем мире.

Возможность приписывания музыке подобных мнимо специфических атрибутов обуславливалась не только сравнительно низким уровнем состояния науки физиологии и психологии органов слуха, но и реакцией против наивных, прямолинейно-угловатых попыток теории подражания найти однозначный смысловой эквивалент интонаций, тональностей, мелодических фигур и т. п.

Но это была лишь реакция более «умного» в ту пору идеализма против покуда неловкого и одностороннего материализма; следовательно, реакция лишь весьма относительно плодотворная и, в конечном итоге, несостоятельная, приведшая к еще более опасной односторонности.

Намереваясь обосновать специфические качества музыки, идеалистическая эстетика прошла мимо основного — анализа действительного содержания слуховых восприятий, слуховых образов и их отличий от восприятий других чувств (прежде всего, зрительных).

Упуская эту единственную возможность понять специфические качества музыки, идеалистическая эстетика прямо приступила к характеристике музыкальных образов и вдалась в ряд весьма произвольных домыслов, все время боязливо избегая реальных сопоставлений музыки с другими искусствами. Вместо того, чтобы понять общее, идеалистическая музыкальная эстетика особенно охотно изолировала музыку, отрывала ее от других искусств, а затем сплошь и рядом спекулировала этой изолированностью, равно смазывая и то, что действительно отличает музыку от других искусств, и то, что роднит ее с ними.

Весьма примечательно, например, что в процессе философских колебаний французской музыкальной эстетики XVIII века всплыло понятие «неопределенности» му-

зыки. Оно возникает уже у Баттё, Даламбера и их современников.

Немецкие идеалисты XVIII—XIX столетий особенно упорно отстаивали атрибут «неопределенности». Его придерживаются и Гегель, и Гердер, и Шопенгауэр, и Фишер, и Жан Поль Рихтер, и весьма многие другие сторонники теории чувства.

Характерные слова Гегеля мы уже цитировали. По мнению Гердера, «музыка как таковая... возбуждает ряд душевных чувств; правдиво, но не отчетливо, не наглядно, а лишь крайне смутно»<sup>1</sup>. Подобные аргументы в пользу неопределенности музыки стали постепенно широко распространенными. «Неопределенный романтический характер музыки» у Жана Поля Рихтера<sup>2</sup>, «смутные чувства» — как область музыки у Ф. Грильпарцера, рассуждения которого с особенным сочувствием цитирует Ганслик<sup>3</sup>, неопределенность и смутность музыки, которая «выражает все и не выражает ничего в частности» — у В. Кузена<sup>4</sup>, — вот некоторые примеры защиты атрибута «неопределенности», которые можно было бы бесконечно умножить.

Атрибут «неопределенности» музыки логически приводил к атрибуту ее «многозначности», согласно которому музыкальные образы не допускают общего толкования и могут восприниматься самым различным образом, в широчайших пределах субъективного произвола. Ограничусь двумя поясняющими ссылками. «Язык музыки, — пишет К. М. Вебер в «Мыслях и заметках» к роману «Жизнь музыканта», — таит в себе столько неопределенного, она оставляет индивидуальному чувству такой простор самостоятельных переживаний, что лишь отдельным, настроенным в унисон, индивидуумам доступно идти в ногу с автором по тому пути, по которому прошло его чувство...»<sup>5</sup>. По словам В. Кузена, могущество музыки — в ее способности «открывать безграничный

<sup>1</sup> Цит. по книге: P. Moos. Die Philosophie der Musik. Stuttgart, 1922, стр. 18.

<sup>2</sup> Vorschule der Ästhetik, § 23.

<sup>3</sup> См. E. Hanslick. Musikalische Stationen. Berlin, 1885, стр. 353.

<sup>4</sup> V. Cousin. Du vrai, du beau et du bien. Цит. изд., стр. 199.

<sup>5</sup> Цит. по русскому переводу — «Советская музыка», 1935, № 10, стр. 87—88.



простор воображению». Музыка «поступает в меру своих сил; она пользуется широким, быстрым, сильным, нежным и т. д., но остальное предоставляет воображению, и воображение делает из всего этого лишь то, что ему угодно»<sup>1</sup>. Нетрудно понять, что атрибут «многозначности» неминуемо вел к отрицанию реального музыкального содержания, конкретности и идейной направленности этого содержания.

В атрибуте «идеальности» музыки особенно отчетливо выступили корни идеалистической музыкальной эстетики. Поэтому, конечно, романтики весьма охотно отдавали музыке пальму первенства среди других искусств, усматривая в музыкальном искусстве черты наиболее свободного и высокого «отлета» от практической жизни, от материи. Музыка утверждает «идеальный характер чувственного материала», «звук как бы освобождает идеальное от его плена у материальности», — эти слова Гегеля<sup>2</sup> задали тон многочисленным последователям. Вынужденный признать звуки человеческого голоса, крики радости, рыдания и т. п. за исходные материалы музыки<sup>3</sup>, Гегель, однако, как идеалист, делает акцент на их полном преобразовании, идеализации в музыкальном искусстве. Отказываясь от механической теории подражания, он впадает в противоположную крайность преувеличения роли субъекта, «духа», по сравнению с материей. Гегелевский идеализм губительно противостоит тут, как и всюду, попыткам его диалектики. Тем более важно подчеркнуть, что формулировка Гегеля, вдобавок опущенная рядом эстетиков идеалистов (вроде К. Зольгера или Ф. Фишера), получила широкую популярность и постоянно служила орудием дискредитации теоретических взглядов, провозглашавших зависимость музыкального от реальной звуковой действительности.

Основы атрибута «абстрактности» музыки были вполне развиты уже тем же Гегелем. В этом атрибуте диалектическая тенденция (мысль об обобщенности музыкальных образов) извращена и подавлена идеализмом, сводящим обобщение к какой-то внечувственной и внедуховной субстанции. Взгляд на музыку как на вы-

<sup>1</sup> Du vrai, du beau et du bien. Цит. изд., стр. 198, 200.

<sup>2</sup> Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, т. I. М., 1968, стр. 93.

<sup>3</sup> Об этом подробнее в пятой части.

раительницу метафизически-всеобщего был закреплен Шопенгауэром. По определению последнего, музыка выражает «не эту или ту отдельную и определенную радость, эти или те печаль, или боль или ужас, или ликование, или веселость, или душевный покой, но радость, печаль, боль, ужас, ликование, веселость, душевный покой сами по себе, до некоторой степени in abstracto...»<sup>1</sup>. Р. Вагнер фактически лишь списывал мысли Шопенгауэра, утверждая, что «то, что выражает музыка, вечно, бесконечно и идеально; она выражает не страсть, любовь, томление того или иного индивидуума в том или ином положении, но саму страсть, саму любовь, само томление»<sup>2</sup>. И уже как эстетическая банальность звучит, например, у Г. Энгеля (в «Эстетике музыки», 1884) утверждение, что музыка носит в себе «содержание всех искусств, но в абстрактной обобщенности и неопределенности». Атрибут «абстрактности» музыки оказался в итоге также весьма популярным, и множество авторов пользовалось им как якобы верно и глубоко выражающим одну из важнейших сторон сущности музыкального искусства.

Мы не будем специально останавливаться на атрибуте «бесподобности» музыки, поскольку уже приводили выше характерные высказывания на этот счет.

Из краткого обзора содержания выше указанных атрибутов видна их тесная связь между собою и их общая связанность тенденциями идеалистического мировоззрения. Не следует, конечно, делать вывод, что все упомянутые атрибуты целиком абсурдны и подлежат игнорированию и отрицанию. Не бывает, как говорится, дыма без огня. «Философский идеализм, — писал В. И. Ленин, — есть только чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизического. Наоборот, с точки зрения диалектического материализма философский идеализм есть *одностороннее*, преувеличенное, *überschwengliches* (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолюте, *оторванный* от материи, от природы, обожествленный»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. ч. I, книга III, § 52.

<sup>2</sup> R. Wagner. Ein glücklicher Abend.

<sup>3</sup> P. Moos. Цит. соч., стр. 400.

<sup>4</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 322.



В формулировании и трактовке идеалистической эстетики разобранных нами атрибутов музыки как нельзя более ясно выступили подобные черты односторонности и преувеличенности, неумения показать процесс познания в искусстве со стороны его различных противоречий.

Возьмем, например, атрибуты «неопределенности» и «многозначности». Действительно, музыкальные образы, будучи механически сопоставленными, например, с образами живописными, представляются как бы неясными, допускающими множество толкований. Но нельзя, однако, абсолютизировать эту их «неопределенность» и «многозначность». Надо, во-первых, показать, что качества «неопределенности» и «многозначности» в сильной степени присущи и изобразительным искусствам, что практически невозможно однозначное понимание картины или скульптуры. Надо, во-вторых, показать, что эти «неопределенность» и «многозначность» отражают сложный ход познания искусства (как и познания жизни), ход, в процессе которого играют серьезнейшую роль и различия идеологий, и различия уровня знаний, и несходство возрастов, темпераментов и т. д., и т. п. Надо, в-третьих, показать, что это познание приводит так или иначе от неясного к ясному, от различного к единому.

Что такое, скажем, процесс постепенного становления классического произведения искусства в сознании общественного человека, как не путь к его наиболее полному познанию и к установлению единого мнения о нем? Аналогичный процесс протекает и в сознании каждого индивидуума по мере его углубляющегося знакомства с тем или иным художественным произведением. Отмеченные нами «во-первых», «во-вторых» и «в-третьих» помогают установлению родства музыки с другими искусствами.

В-четвертых, обращая внимание на действительно имеющие место черты сравнительной «неопределенности» и «многозначности» музыки, надо выводить эти черты не из особых «идеалистических» качеств ее как искусства, а из качеств и особенностей самих слуховых восприятий, служащих материальным субстратом музыкальных образов. Идя этим путем, можно установить специфические качества музыки, не отрывая ее от дру-

гих искусств, а рассматривая в противоречивом единстве с ними.

Исследуя атрибут пресловутой «идеальности» и атрибут «абстрактности», надо показать, что они имеют смысл лишь в плане характеристики музыки как идеологии и в плане присущих музыкальному мышлению обобщений. Музыка «идеальна» не более, чем любое другое изящное искусство, — поскольку все такие искусства представляют собою идеологию, а не практическую деятельность<sup>1</sup>. Но вместе с тем, как нам придется говорить ниже, чувственная сторона музыки вовсе не исчезает в «идеализации», и музыка, напротив, является едва ли не наиболее аффективным (даже в физиологическом смысле) из искусств. Наконец, анализируя возможности своеобразно ограниченной, но отнюдь не отсутствующей предметности музыки, надо показать, что пресловутая музыкальная «абстрактность» вовсе не носит абсолютного характера; что, с одной стороны, и живопись и скульптура тоже во многом «абстрактны», а с другой стороны, и музыка тоже во многом конкретна. Ведь любой художественный образ (в том числе и музыкальный) немислим вне единства общего и частного, тогда как идея о возможности выразить в искусстве «вообще страсть», «вообще любовь», не давая одновременно страсти и любви «в частности», — эта идея ложна, метафизична, идеалистична; она пытается представить музыку в качестве совершенно особого искусства.

Соответственно обстоит дело и с атрибутом «бесподобности» музыки. Опять-таки следует показать музыку в связи с другими искусствами, показать, что образы всех искусств никогда не являются механическими копиями реальных вещей и явлений, что, с этой точки зрения, все искусства «бесподобны», поскольку, например,

<sup>1</sup> Не физические усилия ваятеля или пианиста составляют сущность скульптуры или музыки (хотя труд ваятеля как таковой оставляет свой след в скульптурном образе, а труд пианиста сопереживается слушателями, почему затем «графической» музыки, внемускульного музыкального исполнения не удалось). Каменщик и скульптор могут затратить равный физический труд, но первый произведет практически полезный, а второй — идеологический, эстетический продукт. Во все наивно (хотя и не раз имело место) противопоставлять «материальность» мрамора или красок «нематериальности» звуков! Тогда следует говорить уже не о звуках, а о гортани, музыкальных инструментах и т. д.



ни написанный на полотне пейзаж, ни высеченная из мрамора статуя никак не могут быть уподоблены реальному пейзажу или человеческому телу. Но, одновременно, следует показать, что все искусства (в том числе и музыка) имеют подобия в реальном мире, поскольку отражают этот мир; что мнимая «бесподобность» музыки лишь результат особого, специфического пути присутствия ей обобщений, отличного от соответственных путей изобразительных искусств.

### 3.

Из изложенного выше видны серьезные трудности, с которыми столкнулась как изобразительная, так и выразительная музыкальная эстетика.

Изобразительная музыкальная эстетика, обосновывая факт зависимости музыки от действительности, внешнего мира, резко недооценивала, однако, самое существенное в искусстве — его человеческое содержание и поэтому, в конечном итоге, принижала искусство и человека.

Выразительная музыкальная эстетика правильно схватывала факт действенности и самостоятельности искусства, а также особую роль выразительного начала в музыке. Однако это направление эстетики, развитое в прошлом школой идеализма, не смогло разрешить проблему единства объекта и субъекта искусства. Выразительная эстетика возвышала искусство и придавала ему поэтическое обаяние (что послужило важнейшей причиной ее огромной популярности). Но эта эстетика, несмотря на старания достигнуть единства концепции, все же отрывала субъект от объекта или растворяла второй в первом. Заслугой выразительной музыкальной эстетики явилась первоначальная разработка ряда логических категорий и сторон музыкальных образов. Но эта разработка велась с идеалистических позиций и постоянно приводила к перестановке вопросов с ног на голову.

Помимо изобразительной и выразительной музыкальной эстетики, следует указать две другие эстетические тенденции, которые пытались, по существу, не разрешить, а обойти основные трудности анализа существа музыки, опираясь в одном случае на чувственность, а в другом — на логику как таковые.

Это — тенденции гедонистической и формалистической музыкальной эстетики.

Тенденция гедонистической музыкальной эстетики дала себя знать уже в античности, подчас переплетаясь с тенденциями формалистическими. Так, например, эпикуреец Филодем утверждал, что музыка не может ничему подражать, не может влиять на духовную жизнь человека; что музыкальные элементы мелодии и ритма носят чисто формальный характер, а удовольствие, доставляемое музыкой, аналогично удовольствию от продуктов кулинарного искусства, от еды и питья<sup>1</sup>.

Много позднее, в XVIII веке, гедонистическая музыкальная эстетика получила широкую популярность в связи с распространенными тогда требованиями к искусствам, как к источникам утонченных чувственных наслаждений. В качестве составного компонента гедонизм нередко примешивался к положениям изобразительной и выразительной эстетики. Так, например, сам Ж.-Ж. Руссо, живо интересовавшийся вопросами изобразительности музыкальных образов, тем не менее, начинает в своем «Музыкальном словаре» определение музыки со слов: «...искусство комбинировать звуки приятным для слуха образом». И это определение охотно повторяется многими его современниками (чисто чувственную прелесть музыкальных звуков подчеркивает, например, и Даламбер).

Еще позднее популярность Россини принесла с собой новый расцвет эстетического гедонизма. Стендаль, особо оттеняя «физическое наслаждение», «удовольствие чисто физическое и машинальное», доставляемое музыкой<sup>2</sup> мыслит типично для определенного круга музыкальных потребителей своего времени. Формирование характерных традиций «меломанства», «ушеугодия» было тесно связано с гедонистическим пониманием музыки (и театрального искусства в целом). Основа меломанства — погружение в приятно раздражавшую нервы стихию звуков, попытка приравнять музыку к вкусным яствам и т. п.

<sup>1</sup> См. сб. «Античная музыкальная эстетика», М., 1960, стр. 57—58 и 208—209 или R. Schäfke. Geschichte der Musik-Ästhetik. Berlin, 1934, стр. 164.

<sup>2</sup> Stendhal. Vie de Rossini. Introduction, глава II.



Естественно, в период развития импрессионизма гедонистическая музыкальная эстетика вновь усиленно проламывалась (вспомним хотя бы слова К. Дебюсси, что цель музыки — *доставлять удовольствие*)<sup>1</sup>.

Не следует, конечно, считать гедонистическую музыкальную эстетику вовсе беспочвенной.

Если основой изобразительной музыкальной эстетики является звукописность, а основой выразительной музыкальной эстетики эмоциональность музыкальных образов, то основой гедонистической музыкальной эстетики выступает психофизиологическая аффективность музыкального искусства. В этом плане возможности музыки велики — воздействие ее на нервную систему и физиологические процессы отличается особой интенсивностью. Данная сторона музыкальных впечатлений неоднократно привлекала внимание физиологов<sup>2</sup>.

Таким образом, реальную основу гедонистической музыкальной эстетики — способность музыки воздействовать на психофизиологическую деятельность человека — не следует упускать из вида.

Однако гедонистическая музыкальная эстетика несостоятельна в силу своей крайней односторонности. Она фактически отрицает идейно-образное содержание музыки и приравнивает музыку к чисто материальным агентам вроде пищи, питья, тепла, холода и т. д. На деле, чисто чувственный момент в музыке как искусстве является подчиненным. Случаи «физиологического» восприятия музыки не очень редки, но в подобных случаях художественное понимание музыки, конечно, отсутствует.

Своего рода антиподом гедонистической музыкальной эстетики следует считать формалистическую музыкальную эстетику (хотя эти крайности порою и сходятся — как, например, у упомянутого выше Филодема). Первая пытается целиком обратиться к чувственности, вторая — целиком к рассудку. Но и та и другая отрицают музыкальное содержание.

<sup>1</sup> См.: К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы. М.—Л., 1964, стр. 168.

<sup>2</sup> См., например, работы И. М. Догеля («Влияние музыки на человека и животных». Казань, 1888) и И. Р. Тарханова («О влиянии музыки на человеческий организм». «Северный вестник», 1893, №№ 1 и 2).

Истоки формалистической музыкальной эстетики (как и других основных эстетических направлений) уходят в античность. Мы находим их, например, в воззрениях Пифагора и пифагорейцев с их учением о числах как сущности вещей и с характерным сопоставлением музыки и математики.

Позднее подобные взгляды имели многочисленные отзвуки. Так, по определению Дж. Царлино, предметом музыки является «звучащее число»<sup>1</sup>. Г. В. Лейбниц рассматривал музыку как тайное упражнение души в арифметике, он полагал, что ее красота состоит лишь в «соответствиях чисел и в не замечаемом нами счете»<sup>2</sup>. Еще позднее сопоставление музыки с математикой и с абстрактными формами пифагорейской «мировой гармонии» проявилось в эстетических системах Канта, Шеллинга, Шопенгауэра, Фишера и многих других. Неоднократно выступало влияние числовых концепций пифагорейства и в ряде специальных теоретических музыкальных доктрин, например в доктринах контрапункта.

Числовые формалистические теории музыки были глубоко порочными, так как они лишали музыкальное искусство плоти и крови, реальной жизни, сводили многообразие качеств к количествам. И тут надо вспомнить, что В. И. Ленин выделил, как «меткое», следующее замечание Гегеля: «Чем богаче определенностью, а тем самым и отношениями, становятся мысли, тем, с одной стороны, более запутанным, а с другой, более произвольным и лишенным смысла становится их изображение в таких формах, как числа»<sup>3</sup>.

В XIX веке формалистическая музыкальная эстетика выдвинула другое направление, пытавшееся в большей или меньшей мере избежать сухой числовой схоластики и провозглашавшее теорию «звучащих форм». Проповедником этой эстетики явился Э. Ганслик, но уже задолго до него мы находим зачатки данного эстетического направления (наряду с пифагорейством) у Э. Гербарта, Р. Циммермана и других. Так, Герbart

<sup>1</sup> См. сб. «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения». М., 1966, стр. 448.

<sup>2</sup> Encyclopédie de la musique. V. III. Paris, Fasquelle, 1961, стр. 57.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 107.



развил эстетический тезис, согласно которому форма — всё, а материя (то есть реальное, чувственное содержание образа) — ничто. А Циммерман подготовил положение о том, что музыка якобы выражает лишь динамику, движение «вообще» — вне содержания этого движения, отвлеченно от любой чувственной конкретности<sup>1</sup>.

Но лишь с появлением книжки Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854)<sup>2</sup> (посвященной, кстати сказать, Р. Циммерману) формалистическая музыкальная эстетика получила широкий размах и вызвала особенно много откликов со стороны музыкантов.

На первый взгляд может показаться странным, что столь поверхностная, противоречивая и философски дилетантская работа могла иметь шумный резонанс, последние отголоски которого продолжают бытовать в наше время. Но боевая по тону и не лишенная хлесткого фельетонного остроумия книжка Ганслика властно привлекала тем, чем легче всего привлечь не слишком склонных к философствованию музыкантов-специалистов: обманчивой ясностью и уверенностью мысли, ложной легкостью и простотой преодоления самых «проклятых» вопросов музыкальной эстетики.

Зачем ломать себе голову, — как бы говорил Ганслик, — над проблемами отражения действительности в музыке, проблемами ее изобразительности, выразительности и т. д.? Содержание музыки — только сама музыка как таковая; и если «профан» или «человек чувства» (Gefühlsmensch) охотно задумывается — весела или печальна музыка, что и как она выражает, то для музыканта важно лишь то — хороша она или плоха.

Все это выглядело очень заманчиво категорической четкостью и авторитетным тоном формулировок. К тому же Ганслик (сознательно или бессознательно — неважно) льстил музыкантам-специалистам, попутно клеймя презрением «профанов», публику, — ничего, мол,

<sup>1</sup> См. об этом: Н. Ehrlich. Die Musik-Ästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart. Leipzig, 1882, глава VII; R. Wallaschek. Ästhetik der Tonkunst. Stuttgart, 1886, глава «Die formalische Ästhetik».

<sup>2</sup> E. Hanslick. Vom Musikalisch-Schönen. Существует много изданий. Лучший русский перевод сделан Ларошем (М., 1895).

толком не понимающих в музыке и способных только неизменно, почти патологически переживать ее. Яростно ноюя с изобразительной и выразительной музыкальной эстетикой, высмеивая гедонистическую музыкальную эстетику, Ганслик, в сущности, провозглашал кастовость восприятия музыки (музыка — для специалистов!).

В книжке Ганслика мы находим множество идеалистических трюизмов. Это и понимание прекрасного как бесцельного, и сведение искусства к фантазии — деятельности «чистого созерцания», и взгляд на содержание искусства, как на нечто внешнее, даже безразличное по отношению к форме, и утверждение об отсутствии у музыки природного подобия и т. д., и т. п. Немало встречается и обязательных для всякого идеалиста непоследовательностей.

Основные тезисы Ганслика выражены в ряде лаконичных формулировок. По мнению Ганслика, «красота музыкального произведения есть нечто чисто музыкальное, то есть заключается в сочетаниях звуков, без отношения к какой-нибудь чуждой, внемusikalischer сфере мыслей»<sup>1</sup>. «Идеи, изображаемые композитором, прежде всего суть идеи чисто музыкальные... Что же в чувствах может изображать музыка, если не их содержание? Только динамическую в них сторону»<sup>2</sup>.

Ганслик с особым удовольствием смакует понятие движения как существа музыки. Но движение музыкальных идей по Ганслику — пустая фикция, голая форма, ибо в это понятие Ганслик не вкладывает предметность, чувственную определенность, связи и отношения.

Ловко спекулируя наивными ошибками и промахами изобразительной и выразительной музыкальной эстетики, Ганслик приходит к своему главному выводу, согласно которому «содержание музыки — движущиеся звуковые формы»<sup>3</sup>.

Все остальные рассуждения Ганслика служат лишь для иллюстрации и подкрепления этого основного тезиса (кстати сказать, Ганслик решительно отмежевывается от сопоставления музыки с математикой<sup>4</sup>, которое еще играет роль у Гербарта и Циммермана).

<sup>1</sup> Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. М., 1895, стр. 9.

<sup>2</sup> Там же, стр. 33, 34.

<sup>3</sup> Там же, стр. 67.

<sup>4</sup> Там же, стр. 94.



Внешняя простота и афористическая отчетливость формулировок Ганслика, повторяем, содействовали распространению его теорий. Вредоносность книжки «О музыкально-прекрасном» очень значительна: несмотря на множество критических откликов, ряд положений Ганслика все же, прямо или косвенно, вошел в сознание многих музыкантов.

Впоследствии, в связи с развитием реакционного буржуазного формалистического искусства эпохи империализма, «учение» Ганслика нашло многочисленных сторонников. Правда, Ганслик провозглашал основой музыки — благозвучие<sup>1</sup>, а новейшие формалисты всех видов и оттенков охотнее всего прибегают к какофонии. Но такую старомодность они прощали и прощают Ганслику ввиду единомыслия по вопросу о бессодержательности музыки (которая у Ганслика выражена понятием формального содержания). Не Ганслика ли пытается «превзойти» Ф. М. Гатц, утверждающий, что музыка не имеет ни содержания, ни формы<sup>2</sup>?

В отличие от изобразительной, выразительной и гедонистической музыкальных эстетик, имеющих свои ценные качества, формалистическая эстетика является насквозь порочным и ложным направлением. Основы тех эстетик односторонни, но реальны. «Основа» формалистической эстетики — лишь в превратном понимании логического начала искусства.

Сколь ни парадоксально это на первый взгляд, именно формалистическая эстетика не смогла обосновать форму в искусстве, так как она игнорировала непрременную базу формы — содержание. Не показательно ли в данном плане сравнение Гансликом музыки с калейдоскопом — сравнение, которое вольно или невольно характеризует музыкальные формы как произвол случайностей!

Существом изобразительной музыкальной эстетики является наблюдающее, познающее мир созерцание. Выразительная музыкальная эстетика опирается на эмоциональную действительность человека. В гедонистической музыкальной эстетике высшим критерием выступает чувственное наслаждение.

<sup>1</sup> Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. Цит. изд., стр. 66.

<sup>2</sup> См.: С. А. Маркус. История музыкальной эстетики, т. II. М., 1968, стр. 570.

А формалистическая музыкальная эстетика выдвигает на первый план пустую, бесцельную игру ума, сухой кастовый профессионализм, стремящийся поверить «алгеброй гармонию» и отгораживающий себя от внешнего мира, от человеческого общества, от живых и жизненных эмоций.

Нетрудно поэтому заметить (хотя бы применительно к тому же Ганслику), что формалистическая эстетика приводит на деле к ликвидации эстетики, к подмене основных, важнейших вопросов музыкального искусства данными музыкальной теории и технологии.

Упомянутыми четырьмя основными направлениями музыкальной эстетики в прошлом, конечно, нельзя безоговорочно исчерпать все тенденции и оттенки эстетических систем и учений.

Вторая половина XIX века и начало XX века богаты эклектическими поползновениями музыкальной эстетики, состав которых довольно разнообразен. Особенно бросается в глаза «позитивный» характер этих эстетических поползновений, отмеченных противоречием между научностью (или наукообразностью) экспериментов и слабостью философских обобщений.

Стремление «позитивной» музыкальной эстетики избавиться от философии ради эмпиризма отражало типические пути развития научного и философского мышления в буржуазном обществе.

Сошлемся для примера на знаменитое сочинение Г. Гельмгольца «Учение о звуковых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки»<sup>1</sup>, где весьма ценные эмпирические исследования ученого венчаются бледным эклектизмом эстетических взглядов — вплоть до сочувствия формализму Ганслика.

В ряде других работ нет научных достоинств книги Гельмгольца, но зато господствует наукообразность, представляющая мешанину старых воззрений с новыми эмпирическими данными.

«Позитивная» эстетика охотно заимствует ряд отдельных положений теории подражания, теории чувства, а также гедонистического и даже формалистического истолкования музыки. Но все это в совокуп-

<sup>1</sup> H. Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (первое издание — 1862).



ности оказывается пестрой окрошкой взглядов, идей и намерений. Подлинная философия музыки подменяется ее теорией или историей, простым изложением фактов музыкальной акустики, физиологии, психологии, кое-как скрепленных разрозненными, обычно весьма противоречивыми эстетическими принципами.

Характерна, например, уже упоминавшаяся нами «Эстетика музыкального искусства» известного исследователя первобытного музыкального искусства Р. Валлашека (1886), в которой автор дельно излагает и порою остроумно критикует множество эстетических учений, но сам оказывается эклектиком и эмпириком позитивистского толка.

Немало ложного глубокомыслия и эстетических банальностей в книге Ж. Комбарье «Музыка, ее законы, ее эволюция»<sup>1</sup>, имеющей эпиграф и сквозное определение: «Музыка есть искусство мыслить звуками». Несмотря на наличие ряда отдельных художественно чутких замечаний и ценных наблюдений, эта книга характеризуется расплывчатой фразеологией и постоянным стремлением к «золотой середине», то есть к смеси различных эстетических тенденций.

В «Эскизе научной музыкальной эстетики» Ш. Лало<sup>2</sup> нет и художественного чувства Комбарье. Это — типичнейшая «ученая» работа эмпирика, обремененного эрудицией и старательно обходящего основные эстетические вопросы. Лало призывает к «интегральной эстетике», которая могла бы примирить крайности «формализма» и «сентиментализма». Недаром эта утомительная докторская диссертация восхитила Г. Римана — представителя аналогичного эстетического направления в Германии<sup>3</sup>.

Низшая линия позитивной эстетики не отличается, наконец, ни художественной пронизательностью частных суждений, ни импозантностью «научного аппарата».

<sup>1</sup> Jules Combarieu. La musique, ses lois, son évolution. Paris, 1907.

<sup>2</sup> Charles Lalo. Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. Paris, 1908.

<sup>3</sup> См. H. Riemann. Die Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin und Stuttgart, 1900.

та», ни педагогическим педантизмом, являя собой примеры характерного «научного любительства»<sup>1</sup>.

Формалистическую музыкальную эстетику следует, безусловно, считать наиболее воинствующим и опасным видом буржуазной эстетической реакции. Но в различных ветвях «позитивной» эстетики (вплоть до махизма или фрейдизма) не менее очевиден идейный распад эстетической мысли в условиях буржуазного общества.

#### 4.

Выше мы затронули по преимуществу воззрения тех или иных теоретиков музыкальной эстетики.

Нельзя, конечно, забывать, что творческая практика выдающихся композиторов (таких, как Моцарт, Бетховен, Вебер, Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Вагнер, Брамс, Дворжак, Сметана, Берлиоз, Бизе, Верди, Григ, Дебюсси и др.) во множестве случаев преодолевала ограниченные или ложные тенденции современной им господствующей музыкальной эстетики. Но несомненно также и то, что эти господствующие эстетические тенденции оказывали сильное (и часто тормозящее, а то и сковывающее) влияние на воззрения композиторов.

Так, например, многие из великих романтиков и неоромантиков находились под обаянием ряда односторонностей выразительной музыкальной эстетики, переоценивавшей значение субъекта искусства. С другой стороны, многие замечательные представители программной музыки переоценивали справедливость изобразительной музыкальной эстетики и «теории подражания». Проникали в творческие воззрения и творческую практику также тенденции гедонистической, формалистической и «позитивной» музыкальной эстетики (особенно заметным это стало во второй половине прошлого века).

До сих пор мы не касались основных тенденций дореволюционной русской музыкальной эстетики<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См., например, объемистую книгу L. Bourguès et A. Depéglé a z. La musique et la vie intérieure. Paris, 1921.

<sup>2</sup> Об основных направлениях русской музыкальной эстетики XIX века см. работу автора «Русская мысль о музыке» (тт. I—III. Л., 1954, 1958, 1960).



Характеризуя ее некоторые особые черты, следует прежде всего отметить революционно-демократический характер развития передовой мысли в России, начиная уже с конца XVIII века.

Действие усиливает противодействие: реакционный гнет царизма умножал силы зреющей в недрах русского общества революции. В России сложились условия, весьма отличные от мелкобуржуазного по существу развития Германии или крупнобуржуазного развития Франции. Прогрессивное в России получило отчетливо выраженный народный характер. Поэтому материализм Радищева, слитый воедино с его социальными освободительными идеями, принципиально отличался от созерцательного французского материализма XVIII столетия. Поэтому же в России не образовалось школы, развивавшей абстрактную действенность мысли, подобной школе немецкого идеализма.

Магистральное развитие русской передовой музыкальной эстетики шло частично путем преодоления идейных односторонностей, которые весьма определенно выступили у западноевропейских мыслителей о музыке. Это объяснялось опять-таки тем, что русские деятели культуры в гораздо более реальном и прямом смысле считали себя идеологами народа, чем деятели Западной Европы, где эмансипация и воцарение буржуазии создали видимость общественных свобод и с помощью предохранительных клапанов либерализма разряжали революционную энергию, отодвигая интеллигенцию от народа.

Ко всем язвам капиталистического строя, все более обнажавшимся в Западной Европе, русские передовые мыслители успели пытливым присмотреться с конца XVIII и начала XIX столетий. У русских прогрессистов вовсе не было той наивной веры в буржуазное общество, которая затмила ясность ума многих мыслителей западноевропейского просвещения. Слепота последних вскоре сменилась разочарованием, породившим все тягостные противоречия романтизма. У лучших русских людей не оказалось ни слепоты, ни разочарования, но все более укреплялся и созрел взгляд на капитализм, как на строй, глубоко враждебный дальнейшему развитию человечества, как на строй, с которым надо бороться, который надо победить и уничтожить.

Вслед за Радищевым, сочетавшим материализм с идеями революционной крестьянской демократии, Россия выдвинула Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, материалистические воззрения которых опять-таки сочетались с действенной, революционной борьбой за переустройство человеческого общества. Революционная энергия народных масс России была так велика, что она, несмотря на вековую культурную и экономическую отсталость страны, породила людей, провозгласивших единство теории и практики, познания и действия, подошедших уже в конце дореформенной эпохи (в 40—50-е годы) вплотную к диалектическому и историческому материализму.

Правда, русская музыка в то время заметно отставала от русской философии и русской художественной литературы в отношении идейно-политической активности. Но в области музыкального творчества, в области музыкально-эстетических воззрений также дали себя знать плодотворнейшие импульсы революционно-демократического развития передовой русской мысли в целом.

Нельзя не отметить, в частности и в особенности, что русская музыкально-эстетическая мысль сделала много для преодоления крайностей изобразительной и выразительной музыкальной эстетики.

Попытки трактовать музыку как искусство не только выразительное, но и изобразительное очень ясно дают себя знать уже у А. Н. Серова. Они становятся постоянным стремлением у В. В. Стасова, старания которого доказать, наряду с эмоциональной содержательностью музыки, ее предметность, «картинность» трудно переоценить.

С другой стороны, необходимо подчеркнуть непримиримую борьбу ряда передовых русских мыслителей о музыке с доктринами формалистической музыкальной эстетики, а также выступления их против гедонистической музыкальной эстетики, против различных видов «ушеугодия» (назовем здесь имена В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Ц. А. Кюи).

Не будет преувеличением сказать, что, побуждаемая революционными стимулами освободительного движения в стране и особой остротой классовых противоречий, передовая русская музыкальная эстетика сделала



ряд смелых шагов к материалистическому и диалектическому пониманию музыкального искусства.

Вместе с тем, было бы, конечно, неверным отрывать русскую музыкальную эстетику (при всех свойственных ей чертах своеобразия) от музыкальной эстетики Западной Европы. И та и другая развивались в тесной связи, поскольку деятели русской музыкальной эстетики очень внимательно изучали опыт западноевропейских мыслителей о музыке. В истории русской музыкальной эстетики легко обнаружить явные следы разобранных выше пяти эстетических направлений.

Так, например, в ряде трактовок музыки А. Д. Улыбышевым или Ф. Толстым (Ростиславом) мы находим черты изобразительной музыкальной эстетики, а в ряде высказываний Д. Ю. Струйского (Трилунного) или М. Д. Резвого — элементы выразительной эстетики. А. Н. Серов и В. В. Стасов, как уже говорилось, пытались органически сочетать выразительность с изобразительностью в понимании музыки. Но первый из них неоднократно уклонялся от синтеза в сторону выразительности, а второй — в сторону изобразительности. Немало было защитников гедонистической музыкальной эстетики (например, среди критиков-«итальянманов», рассматривавших музыку как средство «ушеугодия»). Проповедником целого ряда положений формалистической эстетики, «гансликианства» явился Г. А. Ларош. Наконец, в конце XIX и в начале XX столетия в России возникли достаточно многочисленные работы, относящиеся к направлению «позитивной» эстетики (упомянем хотя бы статьи и книги Л. А. Саккетти).

Практическая, творческая эстетика русских композиторов-классиков (как и соответственная эстетика их западноевропейских собратьев) во многом преодолела те или иные установившиеся каноны эстетической теории. Но, как и там, известное влияние этих канонических воздействий тех или иных эстетических односторонностей неизбежно давало себя знать.

В силу исторических условий классового общества, русской классической музыкальной эстетике удалось только начать и продолжить, но не завершить борьбу за построение стройной, всесторонне разработанной и реалистически последовательной совокупности взглядов на музыкальное искусство.

Наступление мировой эпохи империализма и поворот русской грядущей истории в восьмидесятые и девяностые годы прошлого столетия тягостно отразились на дальнейших судьбах русской музыкальной эстетики. Спад революционно-демократического движения, временное господство реакции, вырождение народничества — все это затормозило и извратило прогрессивное развитие русской музыки в целом, привело к ослаблению музыкальной критики, к сдаче позиций реализма, демократизма, патриотизма, к характерной диспропорции между неуклонным, быстрым ростом числа книг, брошюр, периодических изданий, посвященных музыке, и одновременным падением их идейно-качественного уровня.

В это время русская музыкальная эстетика все заметнее тускнеет и все более сближается с направлением западноевропейской космополитической «позитивной» эстетики, представляющей свод избитых эстетических шаблонов и разрозненных эмпирических данных. Наступление модернизма закрепило эту печальную близость, и понадобилась Октябрьская социалистическая революция, понадобилась длительная идейная борьба, чтобы восстановить подлинное значение лучших, прогрессивных достижений мировой музыкальной эстетики прошлого.

Говоря о восстановлении, мы, конечно, не можем говорить только о восстановлении. Заслуги наиболее выдающихся мыслителей о музыке в прошлом, начиная философами древности и кончая музыкальными критиками XIX — XX столетий, велики. Но весьма значительны и пробелы, несовершенства их учений — особенно в плане анализа и оценки сущности музыки. Нельзя упускать из вида, что ни одному из эстетиков прошлого не удалось построить последовательную диалектико-материалистическую концепцию понимания музыки, преодолев односторонность выразительной или изобразительной музыкальной эстетики.

Не создана покуда такая концепция и у нас, тогда как пережитки односторонних, ложных (по преимуществу «выразительных») воззрений на сущность музыки постоянно дают себя знать.

Отдавая должное лучшим достижениям мировой музыкальной эстетики прошлого, мы, однако, помним



завет В. И. Ленина, согласно которому «хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством»<sup>1</sup>.

Весьма серьезные и ответственные задачи стоят поэтому перед советской музыкальной эстетикой, опирающейся на марксистско-ленинское учение о мире.

Наступило время, когда эстетические воззрения на музыку могут и должны стать до конца реальными и когда достижение такого реализма является лишь вопросом времени.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 542.

## Часть IV.

### СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКИ КАК ИСКУССТВА. МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТОНАЦИЯ

#### I.

Как и все искусства, музыка имеет основой своего содержания целостность эмоциональной жизни и мыслительной деятельности общественного человека, целостность человеческого общественного сознания. Поэтому процесс музыкального творчества, естественно, идет от общего к особенному, специфическому.

Композитор переживает и мыслит, пользуясь не только слухом, но совокупностью всех своих чувств. Предпосылками музыкального образа оказываются именно данные такого целостного переживания и мышления.

Но как только композитор становится на почву своего искусства он встречается с рядом специфических ограничений. Наряду с особой силой музыки, перед ним выступает и ее слабость — то, что она не способна быть живописью, скульптурой, литературой и т. д., что присущие ей средства и возможности изображения и выражения имеют чувственные пределы.

Композитор стремится (вольно или невольно) расширить данные пределы за счет богатства ассоциаций, за счет содействия слова. Это приводит к обогащению музыкального образа, к максимальному насыщению музыки, как таковой, связями ее со всеми другими сторонами человеческого сознания.

Но именно только связями. Коль скоро композитор (опять-таки — вольно или невольно) пытается насильно вать специфическую природу музыки (например, намереваясь сделать ее живописной), она мстит неопределенностью, смутностью, неубедительностью результатов, расплывчатостью и условностью образов.



Отсюда первостепенная важность ясного понимания специфических основ и возможностей музыки. Мы приходим именно от них, от анализа того, что делает музыку особым родом искусства. Придем же к высшей категории музыки — к музыкальному образу, в котором музыка максимально обогащается связями со всеми сторонами человеческого общественного сознания.

В своей чувственной первооснове музыка — искусство звуков, она воспринимается исключительно слухом<sup>1</sup>. Композитор не может безнаказанно игнорировать факт генетической связи музыкальных звуков со звуковыми прообразами действительности, со звуками внешними музыкальными. В противном случае пришлось бы отказать от взгляда на музыку как искусство художественных, чувственно материальных и наглядных образов, пришлось бы сформулировать ложное понимание ее как система звуковых символов, условных звуковых знаков.

Чтобы понять специфические возможности музыки, надо понять сущность звуков, слуховых ощущений, восприятий, представлений, то есть идти от чувственной основы к идеологическим формам. Эта безусловная истина, к сожалению, игнорировалась сплошь и рядом музыкальными эстетиками прошлого. Нельзя, конечно, сказать, что внимания к особенностям слуха не было. Но эстетика и физиология постоянно рассматривались раздельно. К тому же, физиология слуха применительно к музыке обычно ограничивалась областью музыкальной акустики и не затрагивала самого существенного — познавательных качеств и особенностей слуха.

Между тем, как раз не музыкальная акустика (роль которой в обосновании лада, гармонии и т. д. почтенна, но не решающа), а физиология и психология слуховых восприятий вообще имеют к музыкальной эстетике самое прямое отношение.

<sup>1</sup> Восприятие музыкального ритма, динамики и агогики возможно и при посредстве вибрационного чувства — через все тело человека (особенно сильна роль вибрационного чувства при восприятии звуков органа). Кроме того, звуки в известной мере могут восприниматься и осязанием. В частности, рукой, наложенной на горло поющего человека, можно различать высокие и низкие звуки и характер голоса (см.: О. И. Скороходова. Как я воспринимаю окружающий мир, стр. 93). Но все подобные внеслуховые восприятия музыки неполноценны.

В. И. Ленин глубоко справедливо причислял психологию и физиологию органов чувств к числу тех областей знания, «из коих должна сложиться теория познания и диалектика»<sup>1</sup>.

Выше мы видели, что главной, решающей основой всех искусств послужили чувства зрения и слуха. Мы видели также, что на различиях этих чувств основываются во многом различия изобразительной и выразительной тенденций.

Естественно, что разобраться в сущности звука и сущности слуховых восприятий легче всего, сопоставляя их со светом и зрительными восприятиями. Сперва о свете и зрении.

Характерными чертами световых восприятий являются их пространственность, универсальность и «пассивность». Хотя, как мы уже говорили выше, глаз сам по себе не воспринимает пространства, именно зрение (особенно — бинокулярное зрение) служит главной чувственной основой пространственных восприятий и представлений, складывающихся в процессе опыта всех человеческих чувств. Ни одно из чувств в отдельности не способно, пользуясь этим опытом, так полно и масштабно воспринимать пространство, как зрение.

«Пространство, обозреваемое глазами вглубь ивширь,— пишет И. М. Сеченов,— далеко более сферу осязания и вкуса, которые деятельны только на близких расстояниях); и это достигается, с одной стороны, обширностью его поля зрения как оптического инструмента, с другой — чрезвычайной чувствительностью к свету сетчатки, благодаря которой (то есть чувствительности) мы видим предметы, удаленные от нас на несколько десятков верст»<sup>2</sup>. Более того, человеческое зрение перешагивает границы земной действительности и воспринимает свет звезд и планет.

Вместе с тем зрительные впечатления универсальны. Правда, есть предметы невидимые (например, бесцвет-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 314.

<sup>2</sup> И. М. Сеченов. Избранные произведения, т. I. М., 1952, стр. 336 («Элементы мысли»). Как известно, «глаз может темной ночью при чистом воздухе видеть свет обыкновенной свечи с расстояния в 25—27 километров» (см.: С. В. Кравков. Работа органов чувств. М., 1949, стр. 9).



ные газы), но роль их в предметном мире сравнительно невелика. Недаром невидимость, как нечто крайне необычное, служила поводом фантастических вымыслов (вспомним, например, «Человека-невидимку» Г. Уэлла). Громадное большинство предметов видимы, и это делает зрение в предметном плане очень объемным. Так, скажем, дневной свет, проникая в комнату, освещает пол, потолок, стены, мебель, утварь, людей. Зрителю остается лишь обращать глаза в ту или иную сторону, дабы, пользуясь предыдущим совокупным жизненным опытом, составить достаточно отчетливое представление об окружающем.

Будучи универсальными, световые впечатления носят вместе с тем по преимуществу «пассивный» характер. Это не значит, конечно, что они лишены эмоционального воздействия. «Свет и тьма,— справедливо писал Энгельс,— являются, несомненно, самой кричащей и резкой противоположностью в природе»<sup>1</sup>. Под «пассивностью» мы понимаем преимущественно отраженный характер световых явлений.

Существуют, конечно, на земле явления самосвечения: пожары, вулканы, атмосферное электричество, светящиеся животные и растения (насекомые, рыбы, инфузории, грибы, бактерии), блуждающие огни и т. д. Но роль их по сравнению с ролью явлений отраженного солнечного (или лунного) света очень незначительна (недаром необычность самосвечения, как и необычность невидимости, толкала человеческую фантазию в область жуткого, пугающего — привидений, призраков и т. п.). Если бы наши глаза воспринимали только самосветящиеся предметы, то круг видимого сузился бы до почти ничтожных размеров.

Характерно, кстати сказать, что искусственные источники света (в практике человека) «подражают» функциям солнечного и лунного света, поскольку в громадном большинстве случаев служат целям освещения, а не самосвечения. Таковы осветительные лампы, фонари, прожекторы, осветительные ракеты. Напротив, сигнальные фонари, светофоры, сигнальные ракеты и т. п. выполняют лишь функции самосвечения; но их роль

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Цит. изд., т. 20, стр. 602.

по сравнению с ролью освещающих средств и приборов очень невелика. В наиболее многостороннем световом искусстве — живописи мы воспринимаем свет преимущественно как предметный отраженный и лишь отчасти как предметный самосветящийся. Будь наша эстетика эстетикой светящихся живых существ, — вполне возможным оказалось бы развитое искусство самосвечений. Но, поскольку мы сами по себе не светимся (подобно подавляющему большинству земных одушевленных и неодушевленных предметов)<sup>1</sup>, такое искусство не может получить сколько-нибудь самостоятельного развития. Известное подобие его все же существует: это иллюминации и фейерверки. Впрочем, и тут налицо не столько совершенно особое искусство, сколько передача обычных явлений отраженного света средствами самосвечения (различные узоры и буквы иллюминаций, фигуры цветов, фонтанов и т. п. в фейерверке).

Было бы неверным считать зрительные впечатления безусловно определенными. Степень их определенности зависит от многих причин. Так, восприятие отдаленных предметов всегда более или менее неопределенно, оно может быть даже совершенно превратным. Слабый, а равно и чрезмерно сильный свет делают неопределенной предметность даже близко расположенных к глазу объектов. Однако важнейшее качество многосторонности, универсальности зрительных впечатлений маскирует те или иные черты их неопределенности и придает им в целом сравнительно очень большую определенность, отчетливость.

Преимущества зрения в деле восприятия реальности осознаны давно. Еще Гераклит утверждал, что «глаза — более точные свидетели, чем уши»<sup>2</sup>. Прав был, конечно, Леонардо да Винчи<sup>3</sup>, а с ним и другие мыслители эпохи Возрождения, считавшие зрение гораздо более могучим орудием познания, чем слух. В наше время примат зрения в процессе познания общепризнан.

Не сказывается ли познавательное преимущество

<sup>1</sup> Мы имеем в виду, конечно, нормальное, спокойное состояние предметов, а не случаи их форсированного динамического распада или изменения (горящие дрова, раскаленное железо и т. п.).

<sup>2</sup> «Материалисты древней Греции». Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М., 1955, стр. 50.

<sup>3</sup> См. его «Трактат о живописи».



зрения перед слухом в тех обыденных фактах, когда услышав какой-либо непонятный звук, мы смотрим в его сторону, желая не только проверить слуховые впечатления, но и получить более точные сведения? Люди сильнее соболезнают недугу слепых, чем глухих; и это справедливо, поскольку слепые теряют в возможности целостного восприятия мира значительно больше, чем глухие. Любопытна проницательная деталь известной русской народной сказки «Аленький цветочек»: героиня ее, купечья дочь, гораздо больше пугается безобразного вида «зверя лесного, чуда морского», чем противного звука его голоса. Таким образом, тут даже аффективность неприятных слуховых впечатлений отстает перед отталкивающей полнотой неприятных впечатлений зрительных! В мифе об Амуре и Психее соответственная параллель зрения и слуха дана в отношении приятных впечатлений: Психея лишь тогда ясно познала Амура, когда увидела его.

Достаточно ли, однако, характеризовать звук лишь со стороны отрицательной, со стороны его невыгодных отличий от света? Конечно, нет. Необходимо понять равно объективно и слабые и сильные стороны звука, как средства познания.

В отличие от зрительных восприятий, восприятия слуховые носят временной, частный и активный характер.

Разумеется, неверно было бы думать, что слуху вовсе недоступно восприятие пространства. Столь же неправильным было бы утверждать, что ощущение времени свойственно только чувству слуха. В известной степени время воспринимается всеми остальными чувствами человека. Ясно, что если бы одни чувства воспринимали только пространство, а другие только время,—это привело бы к разрыву основных категорий действительности в сознании человека и—в итоге—к превратным представлениям о мире. В том-то и дело, что познавательная ограниченность чувств относительна, а не абсолютна. Поэтому и возможно нормальное человеческое мышление у слепоглухих.

Тем не менее, ни одно чувство не способно так чутко воспринимать процесс времени и чередования его отдельных отрезков, как слух.

«Если на слух человека,— пишет И. М. Сеченов,—

падает какой-нибудь звук, например, музыкальный тон, то человек чрезвычайно легко определяет его продолжительность и характеризует это словами: звук отрывистый, протяжный, очень долгий и проч. Ощущение звука имеет вообще характер тянущийся; это значит, слух обладает способностью ощущать явление звука конкретно и вместе с тем он сознает, так сказать, каждое отдельное мгновение его. Слух есть анализатор времени. Орган зрения в тесном смысле не обладает, напротив, нисколько этою способностью: как бы долго ни действовали лучи света на зрительный нерв, собственно в световом ощущении нисколько нет тянущегося характера. Ни на каком языке нельзя, например, сказать «ощущение красного, белого или синего цвета было протяжно». Если же говорят про взгляд, что он, подобно звуку, бывает отрывист, протяжен, длинен и проч., то это относится не собственно к зрительному ощущению, а к мышечному аппарату глаза, управляющему взглядами, т. е. к движению сведения зрительных осей на рассматриваемый предмет и к акту приспособления глаза, тоже мышечному»<sup>1</sup>.

«Слуховые ощущения таких явных следов, как зрительные, не имеют. И только при этом свойстве слух наш способен ощущать самые быстрые переливы звуков, т. е. анализировать их во времени»<sup>2</sup>.

«Память зрительную и чисто осязательную можно назвать пространственной.

Слуховую же и мышечную — памятью времени»<sup>3</sup>.

Сеченов слишком категорически отказывает зрению в восприятии времени и слуху в восприятии пространства. Но он безусловно прав, подчеркивая преимущественно пространственный характер зрения и преимущественно временной характер слуха. Это относительное различие зрения и слуха бесспорно.

Далее Сеченов совершенно справедливо отмечает, что свойство слуха — анализировать время, расчленять переливы звуков — основывается не на слухе как таковом, а на характере, образе, режиме существования звуков в реальной действительности. По словам Сече-

<sup>1</sup> И. М. Сеченов. Цит. изд., т. I, стр. 70.

<sup>2</sup> Там же, стр. 87.

<sup>3</sup> Там же, стр. 88.



нова, «чувствуемой звуковой обособленности соответствует обособленность реальная. Все то, что мы называем модуляцией звуков, имеет корни вне нас... Начало звука совпадает с началом движения, конец — с концом, переход звуков по высоте, силе и продолжительности — с числом, величиной размахов и продолжительностью звукового движения»<sup>1</sup>.

В самом деле, звуку не свойственна универсальность света. Звук — частное, спорадическое явление, не обладающее постоянством и малой изменчивостью света. «Если бы мир был наполнен звуками, тянувшимися без изменения часы, то слух при его теперешнем устройстве был бы плохим органом. Но ведь на деле этого, по-видимому, нет. Даже в вое бури, в шуме леса и в реве моря, не говоря уже о звуках, производимых животными, ухо слышит более или менее быстрые колебания и переходы. Поэтому для нашего слуха обособленное звуковое явление есть тот звуковой *minimum*, которым характеризуется звучание данного предмета...»<sup>2</sup>.

Но звук принципиально отличается от света еще одним важнейшим фактором — тем, что он — явление активное, а не «пассивное».

Свет, отражаясь от множества предметов, дает нашим глазам целостные картины пейзажа, интерьера, группы людей и т. п. Напротив, предметное отражение звука способно играть лишь гораздо меньшую, подчиненную роль в наших восприятиях<sup>3</sup>. Познавательная ценность подобных использований звука очень ограничена.

Если выше говорилось о незначительной роли «са-

<sup>1</sup> И. М. Сеченов. Цит. изд., т. I, стр. 472—473.

<sup>2</sup> Там же, стр. 470—471.

<sup>3</sup> Хотя эта роль все же несомненна. Так, слушая эхо, мы, конечно, познаем не только то, что прозвучало, но и то, в какой среде пронесся звук. Слабое и сильное, немногочисленное или многократное эхо свидетельствует о природе пройденного звуком пространства (равнины, горы), и не даром эффект эха издавна применяется в музыке как выразитель «звуковой перспективы». Намеренное целевое применение эха имеет место в жизненной практике. Так, отголоски крика в темной пещере могут дать представление о ее размерах.

Другой пример «светового» применения звука — врачебное выстукивание.

«звучания» и о громадной роли отраженного предмета света в условиях жизни на земле, то со звуком обстоит прямо наоборот. Роль отраженного предмета звука в нашем познании мира и в искусстве очень мала, роль «самозвучания» определяющая. Отсюда — ограниченность коммуникативной функции световой сигнализации — и огромность коммуникативной функции звука — в пении птиц, в криках зверей, в человеческой речи, в разнообразных звуковых сигналах и т. д., и т. п.

Если бы можно было создать звуковое искусство точно по образу живописного, то получилось бы нечто удивительное. На безмолвную звуковую «картину» направлялся бы извне поток звуков (синтетический, как световой луч), и эта «картина», отражая внешние звуки различным образом своими частями, звучала бы, представляя нам образы действительности. Такое гипотетическое произведение было бы неизменным звучанием одной, весьма сложной гармонии.

Ничего подобного нет в музыке, чувственная основа которой — не отраженные звуковые «отпечатки» предметов, а самозвучания последних. Данное решающее отличие звука (слуха) от света (зрения) чревато важнейшими последствиями. В частности, становится понятным, почему слуховые впечатления «неопределенны» по сравнению со зрительными.

Выше говорилось, что отражение света от интерьера комнаты дает нам целостные световые образы ее объектов. Представим теперь те же объекты со стороны активно-звуковой. Интерьер может не издавать ровно никаких (по крайней мере, слышимых) звуков. В лучшем случае звуки будут единичными (тиканье часов, потрескивание поленьев в печке, скрип пола и дверей, шаги и говор людей). Даже в таком случае мы не услышим ни потолка, ни стен, ни множества неподвижных или двигающихся (например, частей человеческого тела и одежды), но не звучащих предметов.

Итак, световой образ интерьера комнаты будет универсальным, а звуковой образ этого же интерьера будет состоять, в самом благоприятном случае, из некоторого числа разрозненных или слабо связанных впечатлений. Возможен, конечно, и молчаливый пейзаж. Но даже



если пейзаж звучит, то опять-таки лишь некоторыми своими частями (пение птиц, шум деревьев, свист ветра, рокот волн), а в очень и очень многом он обычно беззвучен.

Правда, предметов самозвучающих на земле несравненно больше, чем самосветящихся. Однако самозвучания никогда не достигают всеобщности, универсальности световых отраженных образов. И тут корень, причина того, что слух дает о действительности гораздо менее исчерпывающие, менее целостные представления, чем зрение.

Частный, разрозненный характер слуховых впечатлений становится причиной их неопределенности. Там, где универсальность видения корректирует даже неопределенное, единичность слышания придает порою завершенность даже сравнительно определенному. Если бы мы видели глазами так, как слышим ушами, то есть только отдельные, немногие фрагменты действительности, не целостно, то световые впечатления были бы несколько не яснее звуковых. В этом легко убедиться, рассматривая совершенно изолированно (например, в трубку) отдельные детали реального или нарисованного пейзажа: эти детали сразу утратят характер определенности, которым они обладали в связи с созерцанием целого.

Конечно, во всех случаях как световых, так и звуковых восприятий огромную роль играет степень внимания, остроты, опытности и натренированности зрения или слуха. Неопытный или невнимательный зритель запутается даже в совокупности универсальных световых впечатлений; опытный и внимательный слушатель разберется даже в данных немногих, разрозненных звуковых впечатлений.

Но эти обстоятельства не меняют сути различия: там, где зрению постоянно помогает универсальность видения, слух столь же постоянно лишен аналогичной помощи и поддержки, в силу чего подвержен множеству заблуждений и ошибок. Кстати сказать, В. Г. Короленко в «Слепом музыканте» очень правдиво передал глубокое волнение и, наконец, обморок слепого мальчика, воспринимающего на лоне весенней природы массу звуков и бессильного «переварить» их, связать в целое, ибо он лишен универсальных зрительных впечатлений и со-

держание разрозненных звуков остается для него загадочно-неясным.

Из сказанного выше следует, что пространственный, универсальный и «пассивный» характер световых восприятий особенно естественно обосновывает систему изобразительных искусств. Правда, как мы уже видели выше, световые восприятия принимают важнейшее участие в выразительных элементах танца, театральной мимики и т. д., так что ограничивать световое изображение нельзя. Но это не отменяет того важнейшего обстоятельства, что изображение действительности полнее и непосредственнее всего достигается искусствами, пользующимися зрительными образами.

Соответственно, не ограничивая звук областью выразительного, следует отметить, что именно искусство звука — музыка — является выразительным искусством по существу.

## 2.

Подчеркнем вновь, что в любом искусстве изобразительное не может быть оторвано от выразительного, а выразительное от изобразительного. Выразить можно только при посредстве изображения, а изобразить — только выражая. Но тот или другой фактор может преобладать, поскольку в понятие изображения особенно входит требование наглядной полноты, а в понятие выражения требование эмоциональной насыщенности художественного образа.

Интересно в данном плане сопоставить черты предметности зрительных и слуховых впечатлений. О предметности живописи обычно не спорят, но о предметности музыки было много споров, и их поныне нельзя считать прекращенными.

Доктрина идеалистов о беспредметности музыки, конечно, ложна, поскольку беспредметное искусство, обращенное лишь в мир духа, но не в мир материи, вообще невозможно. Идеалисты опять-таки совершали и совершают типическую ошибку, начиная с анализа идеологии, а не с анализа ее чувственной основы, с анализа музыки, а не с анализа звука и слуховых восприятий.

Обратившись к последним, мы найдем, в согласии со всем сказанным выше, что они безусловно предметны. Однако слуховые восприятия дают нам любой предмет



только с его звуковой стороны. Поэтому предметность слуха ограничена тем, что звучит. Кроме того, в предметности, по причинам, изложенным выше, предметность преобладает над изобразительностью, тогда как в предметности зрения дело обстоит наоборот.

Это значит, что, воспринимая какой-либо предмет зрением, мы полнее постигаем его облик, его строение, форму и т. д., но слабее — его внутреннее содержание и энергию. Напротив, воспринимая какой-либо предмет слухом, мы получаем лишь смутное представление об его облике, но гораздо более ясное представление о характере его внутренней динамики<sup>1</sup>.

Так, вид урагана дает о нем наиболее точное представление, а звуки его — наиболее эмоциональное представление. Конечно, тут всегда играет роль антропоморфизм — ориентация на звук, как на сильнейшее и естественнейшее выражение эмоций и идей человека. Но иначе быть не может — мир существует в человеческом сознании как очеловеченный мир, как мир для человека.

Кстати сказать, характерную попытку отождествить свет со звуком, приравнять их функции мы имеем в звуко-световом замысле «Прометея» Скрябина. Почему не удалась в нем затея «световой строчки» партитуры? Часто ссылаются на технические трудности и на субъективный характер цветного слуха. Конечно, это серьезные доводы, но суть эстетической неудачи Скрябина все же в другом. Свет «Прометея» оторван от предметной изобразительности, присущей свету в реальном мире. Он произвольно сделан «выразительным» по образцу звука (характерная ошибка музыканта!), — что привело не к действительному приобретению выразительности, а лишь к утрате изобразительности и к замене световой образности освещением.

Итак, слух, слуховые восприятия обладают по сравнению со зрением, со зрительными восприятиями рядом слабых и сильных сторон.

Звук лишен универсальности и широкой пространственной масштабности света. Звуковые восприятия по

<sup>1</sup> К определению этого различия подошел уже Аристотель (см. сб. «Музыкальная культура древнего мира». Л., 1937, стр. 43, или сб. «Античная музыкальная эстетика», стр. 171 и др.).

сравнению со зрительными разрозненны, единичны, предметный фонд их гораздо более узок и ограничен, поскольку предметы незвучащие (а таких очень много) никак не могут быть отражены звуком. Для познания действительности в целом звуковые восприятия дают сравнительно меньше данных, чем зрительные.

Но, вместе с тем, звуковые восприятия сильны своей активностью, способностью анализировать процессы во времени, способностью выражать подвижность внутреннего состояния предметов и, прежде всего, одушевленных существ. В этом смысле особенно важна человечность звука, звуковых восприятий, лежащих в основе общения людей через речь, междометия, пение и т. д.

Активно выразительная природа звука обуславливает особые, присущие ему преимущества силы воздействия. Звук на сравнительно небольших расстояниях обладает «всепроницаемостью», чего никак нельзя сказать о свете. Достаточно закрыть глаза, чтобы ничего не видеть. От самого сильного света можно заслониться тонкой непрозрачной пластинкой. Но попробуйте не слышать сильных звуков! На свет необходимо посмотреть, чтобы заметить его, а звук сам заставляет себя слушать. Именно поэтому звуковая сигнализация, конечно, гораздо надежнее световой.

Художественная литература дает немало примеров сравнительного могущества звука. Вот два образца — из книг советских писателей. В романе О. Форш «Одеты камнем» звук барабанов при казни Каракозова становится источником навязчивых, кошмарных слуховых галлюцинаций Сергея Русанина. Образ очень меток: можно закрыть глаза, чтобы не видеть ужасного события или происшествия, но от звуков его деваться некуда. В романе Н. Островского «Рожденные бурей» замечателен эпизод с гудком (Птаха на заводе). Вероятно, именно слепота автора помогла ему так правдиво показать мощь звука, проникающего на близких расстояниях повсюду и властно принуждающего себя слышать и слушать.

Выразительность звуков, особенно тогда, когда они связываются с интонациями человеческой речи, нередко способствует их большой определенности. Меткий образ конкретности интонаций как таковых мы находим в рас-



сказе К. Чапека «Случай с дирижером». В этом рассказе дирижер, очутившись на гастролях в Ливерпуле, случайно слышит разговор мужчины и женщины. Не зная совершенно английского языка, он по одной интонациям говорящих верно догадывается о замыслившемся убийстве. Рассказ Чапека, быть может, несколько гиперболически, но все же он попутно оттеняет и познавательную роль музыки: музыкальное ухо научается более чутко слышать и через слух понимать жизнь.

Сравнительный обзор основных возможностей зрения и слуха показывает ошибочность методологии идеалистической музыкальной эстетики, пытавшейся вывести специфические особенности, сильные и слабые стороны музыки из нее самой. На деле музыкальное художественное мышление обладает всеми основными качествами художественного мышления вообще. Нельзя в частности, говорить о музыке как об искусстве особого мировоззрения; музыка, подобно всем остальным искусствам, способна выражать любое мировоззрение. То, что ставит непосредственным выразительным и изобразительным возможностям музыки известные границы, есть вовсе не специфическая субстанция музыкального мышления как такового, но объективные, материальные условия существования звуков и реальные особенности слуховых восприятий. Пресловутые «тайны» музыки действительно остаются таковыми, коль скоро мы не выходим за пределы самой музыки. Покидая же эти пределы, мы ясно видим, что «тайны» находят себе отчетливое объяснение и оказываются попросту результатом односторонности слуховых ощущений.

Особенно важно видеть ту грань, на которой звуковые явления становятся явлениями музыкальными и где начинается сложный, многосторонний процесс становления музыкального образа. Эта грань смазывалась эстетиками, стоявшими на позициях механистического материализма и, напротив, превращалась в глухую стену у сторонников идеалистической музыкальной эстетики. По мнению первых, музыкальные звуки не имеют принципиального отличия от служащих им прототипом звуков внемузыкальных, то есть звуков человеческого голоса, природы и действительности в целом. По мнению вторых, музыкальные звуки абсолютно отличны от звуков внемузыкальных.

Ни той, ни другой точки зрения принять нельзя. Становясь на первую точку зрения, мы отрицаем идейную самостоятельность музыки. Становясь на вторую точку зрения, мы отрицаем обусловленность музыкальных звуков внемузыкальными звуковыми прообразами, то есть процесс отражения действительности в музыке.

Очевидно, остается единственный верный путь — видеть в музыкальных звуках и прочную генетическую связь со звуковыми прообразами и, вместе с тем, самостоятельность их, возникающую в результате обобщающего человеческого мышления.

При этом, согласно материалистическому учению о примате объекта над субъектом, «генетическая связь» будет явлением первичным, а «самостоятельность» — явлением вторичным, подчиненным.

Стоит возвести первичность «генетической связи» к абсолют, в простое тождество, — как мы окажемся в окопах натурализма, который исключает идейное содержание искусства, сводит его к копированию окружающих явлений, внешнего мира. Но не следует, из боязни натурализма, вдаваться в противоположную, идеалистическую крайность, то есть рассматривать человеческое содержание музыки не как очеловеченное отражение действительности, а как человеческое «в себе».

Первичной, начальной гранью перехода звукового внемузыкального в музыкальное следует считать возникновение музыкальной интонации.

Термин «интонация» применительно к музыке употребляется в ряде значений — более или менее существенных, более или менее широких. Под интонацией понимают то совокупность нескольких звуков в мелодии, то качество, степень точности воспроизведения музыкальных звуков и т. д. Отсюда — постоянные споры и кривотолки в обсуждении вопросов интонации.

Необходимо поэтому ясно определить понятие музыкальной интонации, принятое в данной работе.

Понятие музыкальной интонации мы считаем необъяснимым вне понятия интонации в широком смысле этого слова, интонации внемузыкальной, служащей реальной основой всего интонационного в музыке.



Итак, что мы понимаем под интонацией в широком смысле слова?

Известно, что между неживой и живой природой нет абсолютной границы<sup>1</sup>. Тем более нет ее между растениями и животными, между животными и человеком. Однако это никак не отменяет глубоких качественных различий между «царствами» материи. Человеческое не сводимо к животному, животное к растительному и т. д.

Истиной подобной несводимости, тем не менее, часто злоупотребляют при решении важнейших вопросов искусства.

Мы уже отмечали выше, что мир существует в человеческом сознании как очеловеченный мир, как мир для человека. И это — важнейшая исходная точка понимания художественных образов.

При всякой попытке механически разделить предмет искусства на человеческое (выражаемое) и нечеловеческое (только изображаемое) в эстетике неизбежно возникает дурное противоречие, не восполнимое никакими оговорками.

Избежать такого противоречия можно только в том случае, если, не забывая о несводимости, рассматривать в то же время весь предметный мир искусства как очеловеченный мир, подчиненный требованиям и задачам человеческих эмоций и человеческого сознания.

Так, к примеру, скала в действительности есть не более, как инертная совокупность горных пород. Та же скала на картине, сохраняя объективный смысл скалы, может, однако, выражать определенные человеческие эмоции, отношение к миру. И более того: человек, мало-мальски воспитанный художественными образами, легко находит подобную «выразительность» и у скалы реальной. Это и есть превращение всего предметного мира в очеловеченный мир.

В области слуховых впечатлений такое превращение происходит на основе интонаций. Прямая основа инто-

<sup>1</sup> Так, например, присущие живой материи способности отражения имеют место в зачатке уже в материи неживой в виде гравитации, всемирного тяготения (это обстоятельство, затронутое классиками марксизма, хорошо освещено в книге болгарского марксиста Тодора Павлова «Теория отражения»; русский перевод — М., 1949).

нации — звукопроявления человеческого голоса. Но от этой основы интонационное распространяется на всю сферу реальных звучаний, очеловечивая их.

Исходя из самого распространенного в жизни, в быту (и самого содержательного!) понятия интонации, мы должны ориентироваться на выразительный характер звучания. Так, применительно к человеческому голосу, мы говорим о веселой, грустной, ласковой, живой, спокойной, порывистой, вопросительной, восклицательной, утвердительной, колеблющейся, неопределенной и т. д. и т. п. интонации.

Поскольку выразительный характер звучаний дает себя знать в известных пределах и у животных, мы говорим об интонациях последних. Так, например, можно говорить о жалобной интонации скулящей собаки или о жизнерадостной интонации щебечущей на солнце птицы. Человеческого душевного содержания в этих и подобных им интонациях нет, но человек (особенно если он художник) вкладывает в подобные интонации такое содержание по принципу очеловечения воспринимаемого и отражаемого им мира. Приписывая человеку человеческую скорбь или быку человеческую ненависть, мы, разумеется, переходим в область фигурального, одаряя животных качествами людей. Но поскольку наличие у животных эмоций бесспорно, мы вправе говорить о выразительности их интонаций.

Добавим, что интонации животных могут чрезвычайно походить на интонации человека. Известны многочисленные рассказы охотников о «плаче», «рыданиях» преследуемых ими смертельно раненных животных. Известно, какой ужас возбуждал в душе ночных посетителей джунглей крик тропического козодоя; долгое время источник этого крика оставался неизвестным, а сам крик поразительно напоминал интонации величайшего человеческого страдания.

Все подобные «сближения» — результат разобранной выше разрозненности и, в результате, — «неопределенности» звуковых явлений.

Но очеловечение мира в восприятии звуков естественно идет и дальше — к метафорическому интонационному (на основе звуковых сходств — сближений) пониманию звуков неживотной и даже неживой при-



роды. Масштабы такого расширения понятия интонации велики.

Поэты, да и простые смертные, склонны говорить и писать о плаче ветра, о ласковом шелесте древесных листьев, о пении ручья, о реве морских волн, о завываниях бури. И все это — не для красного словца, а потому, что людям действительно слышатся эти плач, ласковый шелест, рев, завывание — по аналогии со звуковыражениями человеческого и животного мира. Таким образом, сфера интонационного очень расширяется за счет метафорического охвата всех звуковых явлений и придания им человеческого выразительного смысла. Подобные метафоры не столь условны, сколько могут показаться на первый взгляд — суть их не только в звуковых сходствах, но и в ассоциациях явлений. Так, например, «плач» ветра имеет место обычно в непогоду, когда холодно, сыро, неуютно, то есть когда налицо поводы для печальных эмоций, для жалоб человека. «Ласковый» шелест листьев и мелодичное «пение» ручья случаются чаще всего в хорошую погоду, когда и в душе человека легко расцветают чувство ласки, радостное желание петь.

Метафорическое понятие интонации может быть отнесено и к звукопроявлениям предметов человеческого быта. Классический пример — «интонации» дверей в «Старосветских помещиках»: «Но самое замечательное в доме — были поющие двери... каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: «батюшки, я зябну!»

В цитированном отрывке Н. В. Гоголь очень тонко и поэтически правдиво показал, как для человеческого слуха все, связанное с жизнью человека, очеловечивается, как все просто звуковое становится интонационным.

Наконец, «одушевленный» характер постоянно получают в сознании человека и звуки созданных его умом, трудом и волей машин. Эти звуки начинают казаться выразительными. Так, скажем, в своем «Молохе» А. И. Куприн пишет о «вздохах» паровых труб, о «виз-

жании» сверлильных станков, о «чавканье» «челюстей» машины, о «реве» пламени в топках котлов. Звуки машины зачастую воспринимаются нами в самой жизни как жалобные или бодрые, властные или угрожающие.

В итоге мы приходим к следующему определению интонации, которого придерживаемся в данных очерках. Интонация есть звукопроявление предметного мира, воспринимаемое и понимаемое (прямо или метафорически) как фактор выразительности. Интонация — звуковыражение предметов и явлений<sup>1</sup>.

Такова интонация в широком смысле слова. Под музыкальной же интонацией следует понимать отражение жизненной интонации в музыке, средствами музыкального искусства.

Ближайшими, непосредственными первоосновами музыкальной интонации оказываются интонации человеческого голоса. Но, вместе с тем, музыкальная интонация вовлекает в свою сферу, омузыкаливает и очень многие из внечеловеческих звуков — природы, быта и т. п.

Итак, переход реальных звучаний в звучания музыкальные и есть момент возникновения музыкальной интонации. Ясно поэтому, что нельзя ограничивать понятие интонации ни моментом музыкального исполнения, ни мелодией как таковой. Интонационное дает себя знать и в гармонии, в полифонии, в инструментовке, то есть во всех компонентах музыки. При этом потенциальная интонация нотной записи становится кинетической интонацией в процессе исполнения музыки.

Музыкальная интонация есть фактор непосредственной связи музыкальных звучаний с являющимися их прообразами звучаниями действительности. Именно в музыкальной интонации яснее и материальнее всего

<sup>1</sup> Вот еще пример того, что нет абсолютной границы между живой природой и неживой, несмотря на глубокие качественные различия между ними. Эти два типа природы не только различны, но и родственны — хотя бы потому, что представляют разновидности единой движущейся материи. Странно, конечно, было бы сказать, что порох, взрываясь, выражает свою эмоцию. Но нельзя не видеть, что нечто близкое выражению (то есть переходу внутреннего во внешнее) звук взрыва в себе содержит. И недаром говорят об охваченном внезапным гневом человеке: он взорвался.



сказывается чувственная, звуковая специфика музыки, ее своеобразие.

Следовательно, мы не можем считать музыкальную интонацию высшей категорией музыкального мышления. Если бы музыка исчерпывалась музыкальными интонациями, она была бы лишь очеловеченным воспроизведением звучаний действительности, лишенной идейно-логической организации, лишенной формы.

Музыкальная интонация — не высшая, а лишь первичная категория музыкального мышления. Тем не менее, основополагающую важность этой первичной категории трудно переоценить. Именно благодаря музыкальной интонации музыка есть музыка, специфическое искусство звуков, обращающееся к слуху, — а не живопись, не скульптура, не архитектура. Интонация есть то, что в музыке является наиболее музыкальным, наиболее самобытным и ни на что не похожим. Ясно опять-таки, что если бы музыка сводилась к музыкальной интонации, она бы осталась абсолютно изолированной, не смогла бы войти в семью других искусств и в целостность человеческого мышления вообще. Но столь же ясно, что если бы музыка не имела интонации, она не была бы музыкой, так как утратила бы основу своего действительного своеобразия, своей специфичности.

### 3.

Рассматривая музыкальную интонацию как отражение реальной интонации или реальных, превращенных в интонации очеловеченных звуков внешнего мира, — мы возвращаемся к вопросу — каков состав фонда музыкальных интонаций, что входит в этот фонд?

Рассуждая теоретически, абстрактно, можно дать ответ, что в фонд музыкальных интонаций должны войти все решительно имеющиеся, воспринимаемые и могущие быть музыкально воспроизведенными реальные интонации, реальные, превращенные в интонации, звучания. В самом деле, трудно, если не невозможно, обосновать абсолютный запрет той или иной интонации, того или иного звучания как прообраза соответствующей интонации, соответствующего звучания.

Тем не менее, конкретное, практическое положение дел совсем не таково, и тут музыка не составляет отличия от других искусств.

Можно ли, например, сказать, что в живописи подлежит изображению все, что воспринимается человеческим глазом? Конечно, нет. Соответственным образом и в музыке не все, что воспринимается ухом и может фактически войти в музыкальную интонацию, подлежит такому интонированию. Граница подлежащего и неподлежащего, пригодного и непригодного, разумеется, подвижна, условна, но она существует и определяется принципом эстетического отбора звучаний, в основе которого лежит эстетический отбор предметов, явлений, выражаемых этими звучаниями.

Такой отбор, будучи хотя и гибким, но достаточно определенным на протяжении очень длительных исторических периодов, в свою очередь влияет на выразительные интонационные средства музыки, всемерно развивая их в области, «подлежащей» интонированию, и не развивая в области, интонированию «не подлежащей». Известно, например, что промышленное производство и сопровождающие его шумы существуют уже давно. Однако классическая музыка не воспользовалась этими шумами для пополнения своего интонационного фонда, закономерно и справедливо считая их не имеющими эстетической ценности. Известно также, что интонационное «новаторство» модернистской музыки, напротив, старалось и старается пополнить интонационный музыкальный фонд за счет привлечения какофонии шумов, звучаний крикливой, нервной речи и т. д., — что приводит не к обогащению, а к разрушению музыкального искусства<sup>1</sup>.

Нетрудно, таким образом, убедиться, что интонационный фонд той или иной музыки, интонационный отбор, лежащий в ее основе, уже выступают как могущественные факторы идейного содержания этой музы-

<sup>1</sup> Повторяем, незыблемую границу «приемлемого» и «неприемлемого» в музыке провести, конечно, нельзя. Во-первых, вопрос приемлемости решается не только предметным первоисточником интонации как таковым, но и характером, качеством преобразования звучаний в музыке. Во-вторых, этот же вопрос решается также чувством меры в применении тех или иных звучаний — интонаций. Общеизвестно, что шум барабана или звон тарелок в оркестровой музыке могут производить высокохудожественный эффект, но могут (в случае утраты чувства меры) становиться и вполне антихудожественными. Подобная утрата чувства меры типична для упадочной музыки.



ки, — ведь о характере целого можно в известной мере судить даже по отдельным составным частям. Весьма существенно, в какую сторону направлен по преимуществу интонационный слух композитора, склонен ли он, например, уделять особое внимание интонациям пения, певучей речи, звукам природы, или питает себя главным образом интонациями сухих, отрывистых междометий, перебранок, нескладицей и разноголосицей урбанистических шумов.

Если мы из фонда музыкальных интонаций, отражающих реальные, внемузыкальные интонации и звучания, исключим обширную область антиэстетического, антихудожественного, все же этот фонд останется очень широким и богатым, включающим разные категории интонационных материалов. Охарактеризуем главные составные его части вновь — несколько более подробно.

Мы уже не раз подчеркивали выразительный по преимуществу характер музыки, теснейшую связанность ее с деятельностью человека. В результате, к числу важнейших интонационных материалов музыки следует отнести весьма обширную совокупность интонаций, связанных со звуками человеческого голоса. Это звуки речи (конечно, отвлеченные от понятий, выраженных словами!), восклицаний, вздохов, стонов, смеха, плача и т. п., которые Мусоргский метко определил в их целом, как «наружные проявления мысли и чувства»<sup>1</sup>. Роль человеческой интонации в интонационном строе музыки подавляюще громадна. Конечно, совершенно ошибочно (как иногда делалось и делается) проводить резкую границу между использованием и «неиспользованием» композиторами речевых интонаций (шире — вообще интонаций человеческого голоса). Эти интонации присущи во множестве любому музыкальному произведению (за вычетом лишь нарочито узкопейзажных и т. п.). Все дело в том, насколько эти интонации ярки или бледны, сознательны или бессознательны, случайны или преднамеренны.

<sup>1</sup> М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932, стр. 142. Роль речевых интонаций в формировании интонаций музыкальных подчеркивали на протяжении веков многие мыслители о музыке и композиторы — будь то Ибн-Сина (Авиценна), Якопо Перти или Гретри.

Прямая область развития человеческих интонаций в музыке — вокальная музыка, где они получают возможность полного единства содержания и исполнительской формы. Но чрезвычайно богата человеческими интонациями и инструментальная музыка, которая в данном смысле выступает как претворение вокальности. Ценность инструментальной музыки в весьма значительной степени зависит от полноты и разнообразия содержащихся в ней человеческих интонаций, способных одушевлять голоса музыкальных инструментов.

Однако, как мы уже видели, человеческими интонациями не исчерпывается интонационный фонд музыки, включающий и множество очеловеченных, превращенных в интонации звучаний внешнего мира. Выше к тому же говорилось, что в отличие от выразительного искусства танца, неотрывно связанного с человеческим телом, выразительное искусство музыки нашло выход за пределы чисто человеческих (голосовых) ресурсов исполнения.

Таков шаг от пения к инструментальной музыке. Мы только что указывали на важную роль инструментальной музыки, как претворения вокальности. Этим функция инструментальной музыки не исчерпывается, поскольку последняя дала возможность расширения интонационного фонда за счет звуковых явлений внешнего мира<sup>1</sup>.

Не следует, правда, переоценивать внешние изобразительные возможности инструментализма. В музыкальном инструменте всегда сохраняется связь с непосредственным исполнительским творчеством человека, музыкальный инструмент остается орудием выразительного искусства. Но, вместе с тем, равно не следует и

<sup>1</sup> Вспомним, например, что инструментальная музыка достаточно широко пользуется интонациями птиц и вкладывает в воспроизведение этих интонаций соответственную выразительность, очеловечивая объект. В известной клавишной пьесе Дакэна «Кукушка» мы чувствуем слегка меланхолическую, грациозную поэзию крика птицы, который звучит посреди лесных шелестов и навеивает безотчетную грусть. В не менее известной клавишной пьесе Рамо «Курочка» выражен хлопотливый и суетливый «характер» курицы. Вспомним далее (в качестве других музыкальных портретов представителей животного мира) «Полет шмеля» Римского-Корсакова — такой упорный и настойчивый, или рычание львов из «Карнавала животных» Сен-Санса — грозное и раскатистое.



недооценивать изобразительные возможности инструментализма, его способность весьма расширять масштабы очеловечения внешнего мира.

Ведь именно мощное развитие инструментальной музыки (особенно в XIX веке и позднее) чрезвычайно обогатило музыкальный интонационный фонд как элементами усиленного человеческого голоса, так и элементами музыкального пейзажа и жанра. Кстати сказать, доныне не вполне оценена крупная историческая заслуга всего программно-виртуозного направления первой половины XIX века в деле обогащения интонационного фонда музыки звучаниями природы и человеческого быта. В свое время связь виртуозного стиля с передачей звуков природы была замечена<sup>1</sup>, но затем как-то забылась. Отрицательная сторона данной звукописной тенденции — уход от интонаций человеческого голоса к звукам природы, быта и тем самым обеднение гуманистических основ музыкального искусства — сказалась особенно отчетливо позднее, в XX веке. Но объективные завоевания программно-виртуозного инструментализма остались ценным, нерушимым фондом истории. Достаточно вспомнить, что русские композиторы-классики — от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова — добились блестящего расцвета «музыкального пейзажа» и «музыкального жанра». Не нарушая определяющей человечности музыки, они чрезвычайно расширили и обогатили фонд внечеловеческих интонационных материалов.

Внемузыкальные интонации и превращенные в интонации звучания внешнего мира безусловно являются первичным, основным материалом музыкальных интонаций. Именно тут дана прямая связь музыки с действительностью, проявляется способность музыки отображать интонационный строй жизни. Реалистическое интонационное новаторство в музыке невозможно без обновления фонда музыкальных интонаций за счет возникающих интонаций жизни.

Тем не менее, подобная непосредственная связь музыкального мышления с интонационным строем жизни вовсе не так элементарна, как это может показаться на

<sup>1</sup> См., например, интересную книгу: W. Gardiner. The music of nature (London, 1832).

первый взгляд. Между музыкальным слухом и слухом вообще находятся многочисленные ступени теории и практики музыкального искусства, богатые и прочные традиции, тенденции «самодвижения» музыки.

Поэтому задача интонационного новаторства гораздо сложнее, чем порою думают. Даже у величайших новаторов удельный вес традиционного громаден. Интонационный фонд очень новаторских музыкальных произведений лишь в небольшой своей части схватывает новые интонации жизни, а в большей части основывается на уже существующем фонде. Причина этого, конечно, не в неподвижности музыки, а в значительном постоянстве интонационного фонда самой жизни, который изменяется лишь очень постепенно и не дает абсолютных разрывов с прошлым.

Особенно важно поэтому учитывать среди интонационных основ музыки не только непосредственные, но и опосредованные человеческим мышлением материалы. К категории первично опосредованных материалов музыкальной интонации следует отнести звуки, уже прошедшие начальную стадию отбора, интонационного упорядочения. Таковы, например, гудки, звонки, колокола, фанфары и т. п., о прикладной роли которых упомянулось выше<sup>1</sup>. Сейчас для нас важна не эта прикладная их роль, а качество обобщения «сырых» интонаций жизни. В самом деле, фанфара, гудок представляют инструментальные абстракции, «преувеличения» и замены голосовых кличей. Звонки и колокола также заменяют (хотя и не столь непосредственно) первичные призывные и оповещающие сигналы человеческих голосов.

Большая роль подобных опосредованных интонационных материалов в музыке очевидна (достаточно вспомнить хотя бы применение охотничьих фанфар композиторами XVIII века или колокольных звучностей русскими композиторами).

Весьма ценны интонационные реалистические качества таких «организованных звуков». При условии умело-

<sup>1</sup> Оговоримся, что границы чисто прикладного и художественного тут (как и границы вообще) подвижны, текучи. Так, скажем, едва ли не образной следует считать функцию колокольного звона в религиозном культе.



го и чуткого отбора, они художественно наглядны, насколько охотничьи фанфары или звуки колокола выдают у слушателя цепи более или менее определенных ассоциативных связей.

Наряду с категорией «сырых» и категорией первично опосредованных интонационных материалов музыки, есть еще третья категория, к которой относятся материалы вполне омузыкаленные, то есть интонации самой музыки. Диапазон этой категории широк — от первичных элементов фольклора до высших обобщений оперы или симфонии.

Музыка постоянно звучит вокруг нас, ее звучаниями пронизан быт человеческого общества, она постоянно осаждаст слух и немусыкантов и музыкантов. Вспомним хотя бы огромную роль в жизни того, что Чернышевский называл «естественным пением»<sup>1</sup>. Помимо пения музыкантов (в частности, пения концертного и оперного), существует ведь пение миллионов рядовых людей. Оно может быть более или менее совершенным или, наоборот, примитивным, низкокачественным, рудиментарным. Среди рядовых людей есть и настоящие певцы, и такие, которые способны только напевать, «мурлыкать» себе под нос полюбившиеся мотивы, часто сильно искажая их и пользуясь в своей «певческой» практике, так сказать, «обломками» слышанной ими музыки.

Но важно понять, что во всех этих случаях мы имеем дело с активным музицированием и с теми или иными (пусть самыми примитивными и самыми своеобразными) проявлениями музыкального творчества (они сказываются и в искажениях!).

Нельзя не видеть далее, что через «естественное пение» музыкальные интонации оказывают широкое и сильное воздействие на человеческую речь, делая ее более музыкальной и певучей. Так, в частности, очевидно огромное влияние народной песни на интонационный строй народной речи. Во всех подобных случаях музыка, используя и претворяя речевые интонации, в свою очередь формирует и преобразует их.

В итоге громадное, колоссальное значение уже омузыкаленных интонационных материалов, уже сло-

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике. М., 1938, стр. 93.

жившихся музыкальных интонаций в процессе музыкального творчества объясняется тем же, чем трудность новаторства, — силой традиций, «самодвижением» музыки.

Музыкант, сочиняя, неизбежно остается музыкантом, то есть обладателем более или менее обширного (в зависимости от широты его музыкальной культуры) запаса наличных музыкальных интонаций. Не только музыкант владеет запасом, но и запас владеет его сознанием, как бы предписывает музыканту следовать установившимся интонационным нормам.

В таком факте, конечно, нет еще ничего плохого. Он свидетельствует о наличии у композитора опыта отражения и выражения мира, опыта, добытого его предшественниками. К тому же этот факт говорит о наличии в действительности неизменившихся черт, для отражения и выражения которых нет необходимости ломать установившиеся интонационные нормы.

Весьма примечательна в данном плане роль интонационных традиций народной и бытовой музыки.

В народной музыке на протяжении веков формируются чрезвычайно устойчивые интонации, отражающие исторически устойчивые (прежде всего — человеческие) интонации жизни.

В более узких пределах то же можно сказать про интонации бытовой музыки, то есть музыки, пользующейся в данный исторический период или отрезок времени широким распространением и популярностью.

Обращение профессиональных композиторов к интонациям народной и бытовой музыки не только закономерно, оно необходимо. Но не следует никогда забывать, что народная музыка — не интонационное «сырье», а уже организованное искусство, хотя и весьма своеобразное чрезвычайной обобщенностью и постоянством своих принципов<sup>1</sup>.

Поэтому между обращением композитора к интона-

<sup>1</sup> Следует признать, что эстетика народного искусства еще слабо изучена и сформулирована. Несомненно, однако, что фольклор постоянно доводит обобщения до известной условности, неприемлемой в профессиональном искусстве. Так, скажем, народная песня сплошь и рядом сочетает неизменную музыку с различными текстами, тогда как в романсе подобная «гибкость» нередко нарушала бы требования реализма.



циям, выработанным народной музыкой, и обращением к интонациям, выработанным так называемой профессиональной музыкой, нет абсолютной разницы. И в том, и в другом случае используются традиции искусства, хотя один из этих видов искусства во многом сильно отличается от другого.

В опоре на традиции — как народные, так и «профессиональные», — повторяем, нечего плохого. Напротив, такая опора только и дает возможность осознать и выразить действительную историческую устойчивость интонационного фонда — как в жизни, так и в отражающем ее искусстве.

Плохое начинается тогда, когда опыт предшественников и через него отображение неизменного в действительности абсолютизируются и заслоняют задачи прогрессивного обновления традиций, ведут к эпигонству.

Процесс противоречивого развития интонационных традиций и интонационного новаторства в музыке сплошь и рядом, прямо или косвенно искажался идеалистической эстетикой. Главной причиной искажения оказывался ложный взгляд на музыку, как на искусство, оторванное от реальных звуковых прообразов и пребывающее в самом себе.

Сторонникам такого взгляда на музыку последняя представлялась абсолютно отличной от изобразительных искусств в плане непосредственного отношения к внешнему миру. Ход рассуждений оказывался следующим. Художник, пишущий картину, берет ее образы непосредственно из действительности (целиком — в случае этюда, путем сознательного комбинирования — в случае картины). Напротив, музыкант берет основы музыкального произведения из уже имеющегося запаса музыкальных интонаций и распределяет, комбинирует, преобразует их согласно своим творческим намерениям и возможностям.

В основе такой антитезы лежит неправильное, абсолютное противопоставление изобразительного и выразительного искусств. Как не раз говорилось выше, различие между изобразительным и выразительным в искусстве значительно, но не абсолютно, а сами различия изобразительных и выразительных искусств носят относительный характер, поскольку в любом искусстве (будь то живопись или музыка, скульптура или танец)

изобразительное так или иначе находится в единстве с выразительным.

Вернемся, однако, к приведенному сопоставлению картины и музыкального произведения. На деле живописец, даже в процессе работы над этюдом непосредственно с природы, пользуется весьма обширной совокупностью ранее возникших норм живописного мышления. Он видит природу не «просто так», не внеисторически, а видит ее как живописец, владеющий той или иной традицией, принадлежащий к той или иной живописной школе и т. д.

Что касается композитора, то он, сочиняя музыкальное произведение, конечно, не только использует наличный материал музыкальных интонаций как таковых, но соотносит их (сознательно или бессознательно) с окружающими его интонациями жизни, служащими интонационными стимулами его творчества.

Жизненная интонация — прародитель музыкальной интонации, а музыкальная интонация — первичный основной элемент музыки. Поэтому существование музыки вне притока поддерживающих и обновляющих ее развитие интонаций возможно лишь в ограниченных пределах, по инерции.

Отсутствие реальных слуховых впечатлений может лишь некоторое время, и то неполноценно, возмещаться старым запасом (этот старый запас, осмысленный слуховой опыт, обычно называют внутренним слухом). Но внутренний слух столь же органически связан с внешним слухом, как внутренняя речь с внешней, звуковой речью (ведь человек мыслит словами, а следовательно, и интонациями).

Внутренний слух может достигать порою удивительного развития, но он всегда решающим образом уступает внешнему слуху и является только его отблеском. В частности, нет сомнения, что если бы оркестровые партитуры можно было писать, руководствуясь не внутренним слухом, а внешним, вникающим во все реально звучащие детали, — тонкость и свобода оркестрового письма чрезвычайно повысилась бы даже у самых крупных мастеров. Опыт систематического слушания оркестра и, в особенности, опыт прослушивания собственных сочинений в оркестре, конечно, дает многое, но далеко не все.



За счет самого себя внутренний слух нормально развиваться не может (противоположное представление ложно и носит отчетливо выраженный идеалистический характер). Типичным примером служит музыка глухого Бетховена (да и других пораженных глухотой композиторов, скажем, Габриеля Форе).

Глухой Бетховен не мог слышать интонации жизни и интонации музыки (в частности, новые, исторически формирующиеся интонации), воспринимал их только при посредстве других чувств (прежде всего зрения). Ведь и ослепший живописец сохраняет надолго зрительные представления, и если бы не чисто технические трудности (подбора красок, пространственной ориентации руки на холсте и т. д.)<sup>1</sup>, — такой живописец мог бы писать картины (по крайней мере, таковые могут возникнуть в его сознании; что касается одноцветного рисования вслепую, то оно, конечно, в известных границах возможно). Но ослепший живописец или рисовальщик лишен живой связи со зрительными образами жизни и может лишь косвенно, приблизительно, несовершенно умозаключать о них; он не способен расширять запас неуклонно истощающихся в его памяти зрительных представлений.

Возвращаясь к Бетховену, заметим, что глухота, оторвав великого композитора от всяких новых слуховых впечатлений, обусловила уникальность и во многом мечтательную отвлеченность последнего периода его творчества. Бетховен этого периода создавал глубокие, проникновенные произведения в неизмеримо большей степени вопреки глухоте, чем благодаря ей. Глухота, правда, могла способствовать сосредоточению мысли, но она же лишала Бетховена возможности чувственной проверки создаваемых им музыкальных образов, заставляла его пользоваться комбинированием и чисто интеллектуальным, внечувственным развитием слуховых представлений.

<sup>1</sup> Подобных трудностей не существует для оглохнувшего музыканта, который при помощи зрения может свободно писать на нотной бумаге. К тому же музыка пользуется сравнительно немногочисленными фиксированными звуками, а живопись — бесчисленным количеством красочных оттенков. Можно сказать — запиши ноту *соль* или *ре*, или такой-то аккорд в такой-то октаве, но нельзя точно охарактеризовать словами нужный колорит.

## 4.

Итак, нет и не может быть «чисто музыкальной» интонации. Каждая музыкальная интонация имеет генетически какой-то реальный звуковой прообраз.

Припомним, кстати, что в области живописи такая связь художественного с реальным как бы сама собой разумеется. Любую деталь картины мы проверяем критерием реального. На картине могут быть моменты неясные, «многозначные», сами по себе «невывразительные» и т. п. Но из них не должно быть в принципе ни одного «чисто живописного», не связанного с действительностью<sup>1</sup>. Коль скоро такие моменты появляются, живопись начинает уходить от правды в сторону своеобразного и абстрактного «самодвижения», в сторону оторванных от действительности комбинаций красок и линий. Полностью допуская, приветствуя, одобряя в живописи и воображение, и фантазию, мы, однако, требуем от них соблюдения правдоподобия.

Противоположный взгляд на музыку усиленно распространялся идеалистами, и ложность его, к сожалению, еще не стала вполне очевидной для многих. Конечно, отождествить музыку с живописью в данном плане (как и в других планах) никак нельзя: разрозненность слуховых впечатлений, выразительный по преимуществу характер музыки — специфичны. Но специфичность эта не абсолютна, и суть отражения реальности как в живописи, так и в музыке едина: если картина или симфония в целом являются продуктами человеческого мышления, не сводимыми к отражаемой ими реальности, — то как мельчайшие живописные, так и мельчайшие музыкальные (интонационные) детали имеют генетически свои прообразы в этой реальности.

Интонационное начало присутствует во всех сторонах, во всех элементах музыкального мышления и всюду играет роль чувственной, материальной первоосновы музыкальных образов.

<sup>1</sup> Известен, в частности, в реалистической масляной живописи принцип предметной определенности мазка: мазок своей направленностью должен «лепить» форму предмета. На этом примере очевидны и подчиненность реалистической живописи натуре («лепка» формы предметов) и ее относительная самостоятельность (условные приемы мазков).



Весьма наглядно интонационное начало в мелодии. Повышения и понижения мелодической линии, скачки и плавные переходы отображают соответственные интонационные движения звуков действительности. Особенно тесно связана интонационная жизнь мелодии с отображением интонаций человеческого голоса (отсюда определение той или иной мелодии как «ласковой», «убеждающей», «стонущей», или даже, метафорически, «говорящей»). Но интонационная основа мелодии, конечно, может быть связана (и часто реально связывается) с отображением целого ряда внечеловеческих звуковых явлений внешнего мира, (например, пения птиц, воя ветра и т. д.), превращенных в интонации, очеловеченных.

Интонационная зависимость от реального дает себя знать, далее, в полифонии. Полифония своей интонационной стороной отражает движение, развитие нескольких одновременных реальных звучаний. Отсюда богатые ресурсы полифонии в плане передачи контрастных сплетений ряда голосов человека и природы, интонационного отображения звуковой разнопланности толпы. Интонационная сторона полифонии была осознана на заре ее возникновения, поскольку сама полифония родилась в результате потребности передавать одновременное сплетение нескольких интонационных линий. До наших дней различные виды хоровой и инструментальной полифонии постоянно звукописуют реальные образы интонационных диалогов, ансамблей, образы людских масс и раскалывающих их звуковую целостность споров, переключек и т. д.

Понимая полифонию в широком смысле слова, то есть как всякое тождественное движение звуковых интонационных элементов (например, мелодии и гармонического фона), мы найдем полифонические начала в любом не одnogолосном музыкальном произведении. Есть поэтому полифония всевозможных звуковых интонационных сочетаний, взятых из действительности и претворенных музыкой (например, полифония человеческого голоса и журчания воды, пения птиц и шелеста леса, трубных сигналов и топота скачки).

Исторический переход от полифонии к гомофонии явился не попросту поворотом стиля, но и крупным прогрессом познавательного освоения мира через музы-

ку. В данный момент нас интересует интонационная сущность этого перехода.

Известно вульгарно-социологическое объяснение гомофонической гармонии, как якобы результата торжества индивидуалистического мировоззрения, провозгласившего слитность тонов. Но это объяснение не только игнорирует простой факт продолжающейся жизни полифонии в «гармоническую» эпоху; оно фактически опорочивает гармонию, связывая ее с индивидуалистическим мировоззрением и мироощущением.

На деле гомофоническая гармония, как и полифония, — внеклассовые завоевания человеческого познания, развивающегося в классовом обществе и движущегося к углублению музыкального мышления.

Имеет ли музыкальная гармония прообразы в природе? С акустической точки зрения этот вопрос очень давно был решен положительно открытием обертонов. Но эстетики идеалисты и формалисты постоянно отрицали акустику от эстетики. Пусть существуют законы реальных звучаний, акустические закономерности трезвучия, — говорили идеалисты; все же музыкальных гармоний в природе нет. «Слышал ли кто-нибудь в природе трезвучия, сектаккорд или септаккорд?» — вопрошает, заранее торжествуя, Ганслик<sup>1</sup> и спешит провозгласить «бесподобность», внереальность музыкальной гармонии. Но «торжество» Ганслика — лишь торжество злостного философского легкомыслия.

Ганслику и его единомышленникам легко дать ответ, хотя бы в форме другого, встречного вопроса. Никто, например, не сомневается в наличии природного подобия живописных образов. Однако, где в природе (скажем, на листе, песке и небе летнего пейзажа) имеются в тождественном виде употребленные живописцем этого пейзажа краски (например, окись хрома, охра, ультрамарин), где в природе объемные предметы в сплюсненном виде наклеплены на полотно? Злостное философское легкомыслие самым грубым образом путает чувственное и логическое, материальность мира и идейность искусства.

Идеалисты пытаются всячески сузить значение акустических закономерностей гармонии. На самом деле

<sup>1</sup> Э. Ганслик. О музыкально-прекрасном. Цит. изд., стр. 151.



эти акустические закономерности отражают зависимость гармонии от реальных звучаний.

Если бы подобной зависимости не было, то ни в каком реализме гармонического мышления говорить было бы нельзя<sup>1</sup>.

Надо, конечно, различать интонационное существо полифонии и гармонии. И та и другая многоголосны, но их эстетическое отношение к действительности различно<sup>2</sup>. Полифония отображает движение нескольких одновременных интонационных линий. Принцип гармонии иной: его суть в передаче «звукового состава» каждого отдельного интонационного момента (ясный или смутный, звонкий или глухой, «жидкий» или «насыщенный», простой или сложный в гармоническом смысле — звук, шум, гул) и движения, взаимопереходов таких интонационных моментов. В этом плане гармония свидетельствует о более высокой степени исторического развития музыкального мышления, чем полифония. Гармония ставит своей задачей отобразить целостно, интегрально то, что полифония дифференцирует, строит из отдельных интонационных линий, рационалистически выделенных из действительности. Полифоническое слышание, конечно, улавливает множественность одновременных звучаний, но главное его внимание направлено на многоголосие, а не на многозвучие. Гармоническое слышание обращает главное внимание на многозвучие, анализирует слухом многозвучную одновременность.

Понятно, что гармония развилась, как образ мышления, позднее полифонии. Исторические условия ее возникновения естественны и ясны; если полифония рождается из сочетания мелодий, то путем развития полифонической многоплановости музыкальное мышление подходит к идее самостоятельной гомофонической гармонии (в дальнейшем, с развитием гармонии, и

<sup>1</sup> В наши дни понимание гармонии, как продукта чисто музыкального мышления, живуче. Так, к сожалению, и Б. В. Асафьев склонен рассматривать гармонию лишь как производное мелодии, как «резонатор мелоса» (см.: Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 147; см. также большую монографию Асафьева о Глинке).

<sup>2</sup> Строго говоря, полифония вне гармонии мыслима только в формалистическом искусстве (анархическая линейность). Но следует различать полифоническую гармонию и гармонию как таковую (гомофоническую гармонию, аккордику).

полифония становится гармонической по существу).

Известно, что слияние звуков в нашем восприятии отлично от слияния цветов. Различные цвета, смешиваясь, дают новый синтетический цвет. Одновременные звуки сохраняют индивидуальный характер, и слух способен анализировать сложное звучание. Это свойство слуховых восприятий, разумеется, очень существенно в плане познания действительности через слух. Если бы слуховые восприятия, будучи разрозненными, неуниверсальными, вдобавок сливались в нашем сознании, то слуховое познание мира стало бы многоголосия, не трудным. В таком случае не было бы многоголосия, не было бы гармонии. На деле же раздельное восприятие звуков позволяет нам расчленять состав сложных звучаний.

Тем не менее, хотя в области звуков отсутствует явление, тождественное синтетическому слиянию цветов, существует определенный критерий большей или меньшей слитности звуков, большей или меньшей их гармоничности<sup>1</sup>.

Интонационная сущность гармонии коренится именно в этой мере гармоничности. Чем больше реальное звучание приближается по своему составу к комплексу гармонических обертонов, тем более оно слитно. Чем больше в нем элементов различных обертоновых систем, тем менее оно слитно. Нетрудно понять, что это различие чрезвычайно существенно, реалистично, как основа слухового познания мира и слухового отражения его в музыкальной гармонии. Относительная слитность указывает на однородность процесса, неслитность — на его неоднородность, на множественность составляющих его разнохарактерных элементов, на их несогласие или борьбу.

Типично в данном плане различие между звуком и шумом. Первый мы воспринимаем как акустически стройное явление, второй — как явление нестройное. Из этого, однако, было бы совершенно ошибочно делать вывод, что музыка вообще не должна отображать шу-

<sup>1</sup> Понятие гармонии подразумевает качества сложности и согласованности. Если бы гармония была только сложной, то мы не воспринимали бы ее как единство. Если бы она была только единой, только слитной, то мы не воспринимали бы ее сложности.



мы. Ведь музыка, как и любое искусство, основана на борьбе стройного с нестройным, на активном утверждении стройности, как результата этой борьбы. Специфической звуковой, чувственной базой стройности и нестройности в музыке являются звуки и шумы (иными словами — звуки более или менее гармоничные, стройные). Если бы гармоническая музыкальная интонация ставила своей задачей передачу только стройных звуков действительности, — круг отображаемого музыкальной действительности, — круг отображаемого музыкальной действительности утратили бы стимулы контрастного сопоставления, противоречивого развития, из них исчезла бы движущая борьба начал.

Однако, говоря об отображении гармонической интонацией нестройных звуков, шумов, следует твердо помнить два весьма существенных, важнейших ограничительных обстоятельства.

Во-первых, весьма большое число шумов не подлежит отображению в музыке по причине чисто эстетического отбора. Подобные шумы культивируются лишь упадочной, формалистической музыкой, а в музыке здоровой, реалистической могут появляться только как проходящие (с какими-либо определенными целями, чаще всего — комическими) моменты.

Во-вторых, даже те шумы, которые не оскорбляют эстетические чувства, а, напротив, доставляют ему наслаждение (например, шум леса, шум фонтана, шум говора толпы), — входят в музыку не натуралистически, а преобразенно, на основе соблюдения начал музыкальной логики. Поэтому, говоря о шумах в реалистической музыке, надо твердо помнить это решающее преобразование, помнить, что мы имеем тут дело не с воспроизведением натуральных шумов, но с художественными образами шумов.

Тем не менее, вся интонационная сторона музыкальной гармонии, гармоническая интонация, заключается как раз в противоречиях, сопоставлениях, перетеканиях, движениях звуков стройных и нестройных (шумов), которые выступают тут как более или менее гармонические сочетания.

В этом смысле, например, обертоновый принцип трезвучия дает ему не только акустическую, но и эстетическую, реалистическую интонационную основу.

Мажорное трезвучие — выразитель покоя, «устойчивости», мощи, радости в музыке — есть гармоническая интонация нормального звучания обертонов, которое, будучи присуще каждому равномерно развитому звуку действительности, свидетельствует о внутренней целостности, единстве звукового явления и, далее, выражаемого этим явлением процесса. Напротив, минорное трезвучие издавна стало и доныне остается в музыке выразителем беспокойства, печали, горя, «неустойчивости» — потому что оно не входит в начальные обертоны. Естественно избрание минорного трезвучия как интонации, отражающей звучания сравнительно менее гармоничные, деформированные (и, далее, — нецелостность, неединство стоящих за этими интонационными факторами).

Совершенно аналогичны интонационные факторы разнообразных сторон гармонической фактуры. Каждый, сев за фортепиано, может убедиться, насколько спокойно и гармонично звучат аккорды, взятые в естественном порядке обертонов, и насколько беспокойно, «негармонично», тревожно, смутно звучание тесных аккордов в басу, аккордов с большими интервальными пробелами и т. п. Любые случаи гармонической фактуры интонационно отвечают известным интонационным созвучиям действительности. Те или иные фактурные сочетания способны передавать темброво-гармонические эффекты ясности, смутности, звонкости, хриплости, насыщенности и т. д., а следовательно, и соответственные интонационные моменты звуковых образов людей, животных, явлений природы, звучащих предметов.

В отдельных гармонических комплексах (помимо трезвучий) также содержатся возможности интонационного отражения реальных звучаний. Для примера сошлемся на уменьшенный септаккорд. Почему он издавна стал в опере и инструментальной музыке излюбленным выразителем внезапных, неожиданных, страшных событий? Потому, что уменьшенный септаккорд, столь отличный звуковым своим составом от трезвучия, содержит в себе выразительные элементы

<sup>1</sup> Конечно, есть гармонические интонации гораздо менее гармоничные, чем минорное трезвучие. Но антиподом мажорного трезвучия является именно оно уже по причинам музыкальной логики, лада (см. следующую часть данной работы).



шума, нестройности и т. п., то есть интонационно способен отображать соответственные реальные звучания.

Другой пример (из множества возможных!) — интонационное использование секунд. Н. А. Римский-Корсаков некогда назвал знаменитые секунды Бородина «слуховым заблуждением»<sup>1</sup>. С такой оценкой согласиться нельзя. На самом деле секунды Бородина явились ярким интонационным средством звукописи (шума, гула, шелеста). Еще у Глинки, в «Иване Сусанине», весьма выразительна гармоническая интонация секунд, подражающая нестройным крикам: это секунды хора поляков в избе у Сусанина: «А если не хочешь, так тут же тебя без пощады убьем». В «Славься» из той же оперы секунды подражают негармоническим тембрам колоколов. В *Fis-dur*'ном хоре найд из четвертого действия «Руслана» секунды звукописуют мелодический плеск воды. Видимо, именно глинкинские секунды звукописи шумов послужили прототипом для его последователей — например, для Бородина (секунды в «Спящей княжне», «Море», в криках половцев в третьем действии «Игоря», в шелестах и журчаниях романса «Septain» и др.) и Мусоргского (толпа в начале «Бориса Годунова» и др.).

То, что мы сказали об интонационной стороне, о «звукописности» уменьшенных септаккордов и секунд, относится так или иначе ко всем иным гармоническим сочетаниям. Превосходный образец реалистической звукописи гармонии — начало первого акта «Кармен» Бизе, где гармонические столкновения просто и сильно звукописуют уличный шум.

Интонационная, звукописная сторона гармонии проявляет себя, конечно, не только в «вертикали», но и в «горизонтали». Ограничимся ссылкой на терцовые сопоставления альтерированных медиант (например, *C-dur — As-dur*, *C-dur — E-dur* и т. п.). Интонационные корни подобных сопоставлений имеются в реальности: это внезапные перемены, «сдвиги» звучаний, игра звуков (примеры бесчисленны в музыкальной литературе; укажем на тональную игру колокольных звонов в «Славься» Глинки, на игру «звуковой настройки» вода-

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 204.

ных струй в сцене у фонтана из «Бориса Годунова» Мусоргского).

Ярко выражена интонационная сторона, то есть прямая зависимость от интонаций действительности, не только в мелодии и в гармонии, но и в музыкальном ритме. Всякий ритм вообще, как известно, есть выраженная форма развития какого-либо явления, выражение его периодичности. Мы говорим о ритме дыхания, шага, движений машины, ритме дня и ночи, времени года и т. п. Мы говорим о неритмичности, когда периодичность нарушается, теряет свою правильность. Аналогичное имеет место в области музыкального ритма.

Ритмическая музыкальная интонация отражает и претворяет ритм ее реальных прообразов. На первом плане тут стоит ритм человеческой речи, междометий, ритм взволнованного или спокойного дыхания, ритм работы, труда. Очень широко используется ритм шагов — как в музыке маршевой, так и в музыке танцевальной. Нередко имеют место и интонации ритма явлений природы. Например, звукописуя морские волны, композитор переносит в музыку ритм волновых набеганий (см., скажем, первую часть сюиты «Из средних веков» А. К. Глазунова). Соответственно переносится в музыку ритм всевозможных реальных звучаний — допустим, ритм дождевых капель или кукований кукушки, тикающих часов или идущего поезда.

Сплошь и рядом мы встречаем в музыкальных произведениях полиритмию интонаций (например, полиритмию фанфар или «междометий» — восклицаний и «шумового» фона — как, скажем, в прелюдии Шопена *d-moll*).

Очевидно, далее, что интонационное начало присуще музыкальной динамике и музыкальной агогике. Музыкальные усиления и ослабления и музыкальные ускорения-замедления постоянно исходят из динамических и агогических интонационных прообразов действительности. Выразительное музыкальное исполнение есть, прежде всего, исполнение, насыщенное интонациями жизненной динамики и агогике.

Наконец, интонационная сторона, реальный интонационный генезис явно дают себя знать и в области музыкальной органики (тембров, инструментария, оркестровки). Интонационные основы музыкальных инструментов — в подражании интонациям человеческого голоса и



различным звукам природы. Как уже говорилось выше, историческая заслуга музыкальных инструментов заключалась, между прочим, в том, что благодаря им была преодолена ограниченность интонационных возможностей человеческого голоса (с сохранением, однако, интонационных связей с последним).

С самых ранних периодов своего исторического развития музыкальные инструменты присваивали и претворяли различные интонации действительности. Они воспроизводили человеческие крики, повеления, вопли, зовы, голосовые сигналы, подражали звукам глухих ударов о землю, раскатам грома. Постоянно возникали все новые и новые инструменты, охватывавшие все новые и новые области реальных интонаций — от свиста и завывания ветра до воинственного бряцания оружием (последняя функция отдаленно ощущается у наших оркестровых тарелок). Инструментальные интонации абстрагировались, уходили далеко от своих первичных жизненных прообразов и все-таки сохраняли связи с характером их интонационной выразительности.

Самые певучие, гибкие и выразительные инструменты, естественно, более всего подражали интонациям человеческого голоса, пению птиц и т. п. Ценность инструмента определялась и шириной, богатством доступных ему интонаций. Использование инструментов с узкой и натуралистической интонацией всегда указывало на большую или меньшую степень натуралистических элементов в самой музыке (сошлемся, для примера, на совокупность иллюстративных ударных инструментов — от Windmaschine Р. Штрауса до приемов разбивания посуды в современной модернистской музыке). Но и среди общепринятых оркестровых инструментов различия в интонационных возможностях очень значительны. Инструменты, обладающие более богатыми и, вместе с тем, наиболее близкими к человеческим интонациям интонационными элементами, конечно, особенно ценны.

В итоге следует отметить, что интонационное начало, творчески преобразующее интонации действительности, пронизывает решительно все стороны музыки, все возможности и средства музыкальной выразительности.

5.

Подчеркнем еще раз, что интонация — первичный и основополагающий, наиболее специфический элемент му-

зыки. Без интонации нет музыки, как особого искусства звуков. Интонация есть то, что в музыке сильнее всего нас трогает, прямее всего идет к душе, к сердцу. Всякий слушатель, если только он не профессионал-формалист, прежде всего воспринимает интонационное, эмоциональное содержание музыки. Иначе и быть не может, поскольку интонация при посредстве своей звуковой выразительности и изобразительности осуществляет наиболее непосредственные связи музыки с жизнью.

Но, вместе с тем, интонация сама по себе еще не обосновывает становления музыки. Являясь первичным элементом музыки, музыкальная интонация, однако, нуждается в логике для того, чтобы обеспечить первоначальное становление музыкального образа (хотя последний, как увидим ниже, отнюдь не является лишь совокупностью интонации и логики).

Понять единство и различие музыкальной интонации и логики можно только диалектически. Музыкальная интонация как таковая, данная вне логики, вне обобщающего логического мышления композитора или исполнителя, строго говоря, невозможна. Такая интонация не была бы музыкальной, но представляла бы лишь перенесенную в музыку копию реальной интонации жизни. С другой стороны, всякая логика в музыке, конечно, немыслима вне управляемых ею музыкальных интонаций.

Выше, говоря об интонационных основах музыки, мы невольно вынуждены были постоянно касаться и ее логических основ — то есть обобщающих тенденций музыкального мышления.

Таким образом, понятия интонационного и логического в музыке нельзя отрывать друг от друга. Однако их совершенно необходимо разделять и различать при эстетическом и теоретическом анализе музыки. Смещение понятий интонации и логики множество раз приводило эстетиков и теоретиков музыки к ошибкам, неясностям и дурным противоречиям.

Наиболее вредным последствием подобных ошибок, неясностей и противоречий было затемнение или даже загораживание пути к познанию реальных звуковых корней музыки. Между тем, для успешного анализа музыки необходимо ясно видеть оба пути ее становления: путь, ведущий к отображению и претворению реально звуча-



щего, то есть путь чувственно специфический, и путь, вводящий музыку из сферы ее чувственной ограниченности и вводящий в целое человеческого сознания, то есть путь мыслительно-всеобщий. Первый путь определяется интонацией, второй путь — логикой.

Допустим предположительно, что существует только музыкальная интонация. В таком случае вся многообразная связь музыки с действительностью через слух, связь музыкальных звуков с реальными звуками окажется прочно обоснованной.

Но можно ли построить музыкальное произведение из суммы (даже большой и качественно разнообразной суммы) подобных интонаций? Конечно, нельзя. И тем более нельзя в силу разобранных нами выше особенностей звуков и слуховых восприятий, не обладающих универсальностью света и зрительных восприятий.

Только логика дает возможность, во-первых, обобщить музыкальные интонации, избавляя их от случайностей, от дурной конкретности реальных интонаций, во-вторых, придать музыкальным интонациям ту универсальность, которой лишены реальные интонации.

Отсюда особая роль логического начала в музыке. Особая, особо значительная, но не абсолютная. Становясь на точку зрения абсолютной роли музыкальной логики, ее самодовления, и отрываясь от чувственных, реальных основ музыкальной интонации, мы приходим к формализму. Переоценивая значение музыкальной интонации, утверждая ее самостийность, мы движемся к натурализму.

Напротив, понимая первичное, основополагающее значение музыкальной интонации и, вместе с тем, необходимость находящейся с ней в единстве логики, мы обосновываем музыкальный реализм, коренящийся в чувственной звуковой основе, но выходящий за пределы чувственной ограниченности на простор целостного человеческого мышления, делающий чувственное идейным.

<sup>1</sup> Эта роль давно замечена и не раз отмечалась. Так, например, в книге Н. И. Кондакова «Логика» (М., 1954) читаем: «Значение науки логики в области мышления издавна совершенно правильно уподобляют значению грамматики в области языка, арифметики в области счисления, теории музыки в области музыкального искусства» (стр. 39). Не случайно, конечно, Н. И. Кондаков упоминает именно музыку, а не живопись или скульптуру.

## Часть V.

### ЛОГИКА И ФОРМА МУЗЫКИ

#### 1.

Вопрос о соотношении интонационного и логического в музыке есть, вместе с тем, вопрос о бедности и богатстве музыкальных звуков по сравнению с их реальными звуковыми прообразами. Если бы мы судили о качестве музыкальных звуков только по тому, насколько они правильно и тождественно воспроизводят реальные звуки, — то музыку следовало бы признать искусством весьма несовершенным, причем наиболее несовершенными оказались бы самые глубокие и ценные музыкальные произведения.

Однако интонационный натурализм не является истинным критерием ценности той или иной музыки. Таким истинным критерием следует считать интонационный реализм, который в музыкальных интонациях отмечает, отбрасывает все конкретно-случайное, добивается отображения и выражения самого существенного. В результате этого процесса художественного мышления музыкальные интонации, конечно, обедняются в плане чувственной конкретности, единичности, но чрезвычайно обогащаются связями и отношениями, становятся факторами идейного порядка.

Развить эти связи и отношения, отражающие связи и отношения реального мира, способна только логика музыкального мышления.

Выше говорилось, что отсутствие универсальности у слуховых впечатлений обуславливает особую роль логического начала в музыке. Из этого не следует, конечно, делать вывод, что роль логики в других искусствах (в частности, изобразительных) незначительна.

Так, например, живопись пользуется универсальными зрительными впечатлениями, но, тем не менее, обра-



зы живописи немислимы вне логического обобщения. Как и всякое искусство, живопись выходит благодаря логическому из рамок своей чувственной ограниченности: она представляет результат деятельности не только зрения, но и всех остальных чувств и ума.

С одной стороны, область внесветового входит в живопись при посредстве закрепленных в сознании реальных связей различных сторон чувственного опыта. Ведь живописец, пишущий картину, знает изображаемые предметы не только зрением, но и осязанием, слухом, обонянием, вкусом, он целостно постигает их сущность. С другой стороны, вся совокупность знаний о предмете подвергается в живописи, как и в любой сфере человеческого сознания, процессу логического, идейного обобщения. Тем самым, впечатления действительности типизируются и получают очеловеченный, активный и в смысле обратного воздействия на действительность характер, а чувственная односторонность живописи, как искусства зрения, возмещается логикой живописного мышления. Сюда относятся и процесс отбора выразительных черт, поисков типажа, отсекающего несущественного, и область живописной композиции, способной так преднамеренно располагать на картине предметы или так концентрировать и разрабатывать события, как никогда или почти никогда не случается в самой жизни (вспомним хотя бы стройную пластичность картин К. Брюллова или чрезвычайную сюжетную насыщенность картин П. Федотова). Крайности надуманного академизма или бездумного импрессионизма подчеркивают необходимость единства чувственного и логического в живописи.

И, тем не менее, роль логического в живописи все же иная, чем в музыке, поскольку световые впечатления универсальны, а звуковые разрозненны.

Конечно, по фундаментальности и богатству идейного содержания живописный этюд, при прочих равных условиях, весьма уступает картине. Но в этюдах, где роль логического гораздо меньше, чем в картинах, все же ценится непосредственность, свежесть впечатлений. Форма, логика самого беглого этюда как-то намечается самой универсальностью световых впечатлений, возможностью связно изобразить их в пространстве.

Живописец, пишущий с натуры пейзаж или портрет,

уже ценой истинного внимания, чуткости и добросовестности создает крепкую живописную форму, заимствуя и претворяя ту, которая соткана в реальности светом, выделяющим и сочетающим отдельные предметы в их колористических соотношениях. А вкладывая в изображаемое свои эмоции, свои идеи, свою душу, живописец добивается естественного и впечатляющего слияния объективной правдивости с индивидуальным, творческим взглядом на мир. Любопытно и характерно в данном плане сопоставить картину с фотографией. Принципы их глубоко различны. Правда, считать фотографию делом вовсе не творческим ошибочно. Фотограф не только выбирает кадр, но и волен снять его так или иначе, пользуясь различными приемами фототехники. Однако существенное на фотографии (пропорции, соотношения тонов) создается не умением и волей фотографа, но технически-репродукционными возможностями фотоаппарата и пленки.

Казалось бы, фотографию следует безоговорочно противопоставить живописи. Так и утверждают многие сторонники модернистского искусства, полагающие правдивость и достоверность живописных образов пороком.

На деле же всякая реалистическая живопись вовсе не гнушается предметным сходством картин с действительностью, а, напротив, стремится к такому сходству, как к осуществлению требований объективности и правдоподобия. Даже картины импрессионистов (например, Моне или Писарро) постоянно обнаруживают верное, правдивое изображение натуры, в чем можно убедиться, сопоставляя их картины с фотографиями изображенных на картинах мест. Вместе с тем, сохраняя пропорции, краски, все факторы «узнаваемости» изображаемого, подлинны живописцы вкладывают в картины свои переживания, свои ощущения данных на картинах объектов.

Подобной тесной связи между механическим и творческим отображением в области музыки нет. Запечатлев, например, при посредстве магнитофона «музыку» леса, моря, человеческих интонаций и т. д., с одной стороны, и отобразив лес, море, человеческие интонации посредством музыкального творчества — с другой, мы не найдем сколько-нибудь прямого соответствия меж-



ду механической записью и музыкальным произведением. Звукопись «с природы» интонаций речи, криков животных, воя ветра и т. д. способна служить только сырым материалом музыкальной композиции и самостоятельного художественного значения не имеет. Вот это обстоятельство и возводилось нередко эстетиками-идеалистами в абсолют, побуждало их утверждать, что если образы живописи имеют подобие в природе, то образы музыки не имеют такого подобия и являются самопроизвольным порождением, непосредственным выражением души человека (этим, кстати сказать, множество раз подкреплялась трактовка музыки, как только выразительного искусства).

На самом деле подобная абсолютизация различий живописи и музыки неправомерна. Музыкальные звуки имеют свое подобие в природе, как имеют его и свето-цветовые соотношения живописи. Разница в том, что свето-цветовые соотношения действительности гораздо более непосредственно переносятся на холст, чем реальные звуки в звучания музыкальные.

Сказанное и служит причиной особой роли логического в музыке.

Логика, форма создают из сырых интонационных материалов стройные музыкальные произведения, придают интонациям ту «универсальность», которой они лишены в действительности. Правдивость, типичность интонаций-зерен и их мощное, всестороннее логическое развитие — таковы два непеременных условия полноценного музыкального творчества, в котором относительная изобразительная слабость музыки возмещается ее выразительностью. Естественно, что поскольку музыкальные интонации становятся реальными и полноценными, получают возможность сочетания, движения и развития только благодаря логике, — последняя имеет (не как абстрактная, пустая логика, а как содержательная, интонационная логика) решающее выразительное значение. Выразительность музыки есть выразительность логического становления и развития интонаций.

Любопытно, что в истории первобытной музыки (как и в истории первобытной живописи) заметен переход от первоначальной, непосредственной подражательности к первоначальному, еще очень наивным абстракциям<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Схематический рисунок в живописи, примитивнейшие лады в музыке.

Это опять-таки подчеркивает, что между музыкой и живописью нет абсолютного эстетического различия. Но различие относительное очень существенно. Если непосредственную первобытную живопись (пещерные рисунки охотничьих племен) мы воспринимаем как нечто примитивное, но очень впечатляющее, то непосредственность первобытной музыки (сложные ладово неупорядоченные звукоподражания) воспринимается нами как нечто хаотическое и далекое от собственно музыкального искусства. И обратно — примитивный лад представляется нам сравнительно гораздо более ценным, чем примитивно-схематический рисунок.

Первичные действительные основы музыкального мышления закладываются лишь с фиксацией определенных звукорядов, ладов, которые дают возможность образования музыкальных форм.

Акустические закономерности служат фундаментом развития музыкальных ладов<sup>1</sup>. Этот факт подчеркивает то, что и музыкальная логика связана генетически с объективными элементами звукового. Но, разумеется, можно говорить об акустических закономерностях лишь как о фундаменте, на котором вырастает самостоятельное здание ладовых систем музыкального мышления.

Естественно, что именно ладовая организация и соподчинение звуков дают возможность избежать в музыке разрозненности реальных звуковых явлений и звуковых восприятий. Логика ладовых соотношений позволяет развивать музыкальные интонации и таким путем строить музыкальную форму, начиная ее простейшими и кончая сложнейшими концепциями.

Логическая абстракция музыкального мышления в ладовой логике и, далее, в логике музыкальной формы

<sup>1</sup> Под ладом здесь и в дальнейшем мы понимаем некоторую совокупность логических средств музыкального мышления, выраженную в противоречивом единстве «устойчивых» и «неустойчивых» звуков. «Устойчивость» и «неустойчивость» следует, разумеется, трактовать в переносном (а не прямом) смысле — как проявление установленных музыкальным мышлением логических связей. Понятие лада неразрывно связано с понятиями мелодии, полифонии, гармонии, ритма и т. д. В частности, ритмический фактор, как известно, далеко не безразличен для проявления ладовых соотношений. Ладовые «устойчивость» и «неустойчивость», их переходы и борьба служат крайне действенным стимулом образования логических фигур музыкального мышления.



постоянно служила камнем преткновения для эстетиков-идеалистов. Основные доводы их были таковы. В природе, в действительности бесконечное множество различных звуковых соотношений, а в музыке (имеем в виду европейскую музыку) они ограничиваются семиступенной гаммой и хроматизмами. Как же можно говорить об отражении музыкальными интонациями реальных интонаций, как же можно установить какую-либо связь между неупорядоченным, произвольным внемузыкальным звуком и упорядоченным, имеющим определенную высоту и определенное место в ладе музыкальным тоном? Ответ гласил, что эту связь установить нельзя и что музыкальные тоны есть звуки совершенно особого свойства.

На самом деле ладовая упорядоченность не отрицает интонационного содержания музыки, а только обобщает это содержание, подчиняет его определенным закономерностям, вводит в систему логического мышления. Простой пример — музыкальное воплощение интонаций человеческой речи, междометий и т. п. — этого важнейшего интонационного фонда музыки. Интонации высотно колеблющиеся и часто непрерывные отражаются ладово фиксированными и прерывными интервалами музыки<sup>1</sup>. Речевые интонации в музыке оказываются широко обобщенными, ладово регламентированными. Но они не утрачивают при этом своей первичной интонационной выразительности, а, напротив, усиливают, концентрируют ее.

Кстати сказать, уже Гегель, вопреки своему идеализму, подошел к верному пониманию соотношения реальных интонаций и интонаций музыки. Он писал, в частности, что «только лишь естественное выражение междометий не есть еще музыка», что «музыка должна, напротив, привести чувства к определенным соотноше-

<sup>1</sup> Напомним, к тому же, что эта фиксированность (как ныне доказано) опять-таки относительна, а не абсолютна. См. работы Н. А. Гарбузова «Зонная природа звуковосотного слуха» (изд. Акад. наук СССР. М.—Л., 1948), «Зонная природа темпа и ритма» (изд. Акад. наук СССР. М., 1950) и «Зонная природа динамического слуха» (М., 1955), в которых доказывается зонный, а не абсолютный характер высотных, ритмических, темповых и динамических категорий музыкального мышления. Работы Гарбузова — удар по идеалистической музыкальной эстетике, видевшей в фиксированности музыкальных интонаций их радикальное отличие от интонаций реальных.

ниям тонов, избавиться от естественного выражения их чистоты и грубых черт, умерить их»; что «вероятно, междометия составляют отправную точку музыки, но она сама впервые оказывается искусством как кадансированное междометие и должна в этом отношении в большей степени, чем живопись и поэзия, подготавливать свой чувственный материал, прежде чем он станет способным художественно выразить содержание духа»; что музыка «не должна оставаться при естественности как таковой»<sup>1</sup>. Цитированные формулировки показывают, что диалектика Гегеля приближала его к пониманию реальных прообразов музыкальных интонаций, хотя идеализм философа удерживал его от утверждения коренных связей музыки с жизнью.

Вернемся, впрочем, к ходу нашего изложения. Другой пример различий реального и музыкального — традиционное отображение в музыке непрерывных повышений и понижений звуков (например, завывания ветра) при посредстве хроматической гаммы, которая прерывна и имеет всего лишь двенадцать ступеней в октаве. Таким образом, эффект хроматической гаммы до некоторой степени аналогичен стробоскопическому эффекту в кино.

Приведенные примеры показывают зерно, сущность ладовых абстракций вообще. От глиссандирующих, взаимоперетекающих интонаций действительности лад приводит к выделению опорных точек. Ведь всякая мелодия (и не хроматическая) как бы подразумевает интонационные заполнения между звуками, которые (заполнения) в ладе с его ступенями реально отсутствуют. Поэтому наиболее мелодичны секунды, но и они заменяют непрерывность прерывностью.

Аналогичны, конечно, все явления логического обобщения интонаций и в области полифонии, гармонии и т. д. Нестройное, шумовое может быть выражено в полифонии и гармонии без натуралистического копирования реальных интонационных прообразов, не нарушая логической системы лада, функциональных связей и т. п.

Мнимый тупик противоречий частного и общего, чувственного и логического, перед которым останавли-

<sup>1</sup> G. W. F. Hegel. *Ästhetik*. Цит. изд., стр. 818 и 849.



валась идеалистическая музыкальная эстетика, в действительности не существует. Материалистическая диалектика признает указанные противоречия естественными и необходимыми. Будучи безусловно звуками одного свойства, музыкальные звуки, однако, не являются звуками совершенно особого свойства: отличаются от внемузыкальных звуков, они, тем не менее, генетически связаны с ними.

В чем же, однако, суть музыкальной логики, которая придает единство и целостность всей совокупности музыкальных интонаций?

Отвечая на этот вопрос, следует, безусловно, отвергнуть идеалистические понятия полной обособленности музыкальной логики (такова, например, «чистая музыкальная логика» Амброса). На самом деле, в музыке нет никакой «чистой музыкальной логики» и никаких «чистых музыкальных форм». В отличие от специфической основы музыки — интонации, музыкальная логика (и, как следствие, музыкальные формы) такой специфичностью не обладает. Музыкальная логика есть не абсолютно особая логика, но только особое проявление, особое применение общей логики — единой для искусства, науки и человеческого мышления вообще. Слова В. И. Ленина о том, что логические «фигуры» суть «самые обычные отношения вещей»<sup>1</sup>, полностью относятся к музыкальной логике и к ее конкретным результатам — музыкальным формам. Законы музыкальной логики, как и законы логики вообще, суть «отражение объективного мира» в сознании человека<sup>2</sup>, притом именно объективного мира в целом, а не только области звуковых явлений.

Именно музыкальная логика выводит музыку из сферы чувственно звукового, создает возвышающееся над чувственной исключительностью и ограниченностью музыкальное мышление.

Естественно, что это последнее есть также не какое-то совершенно особое мышление, но человеческое единое мышление вообще, проявляющееся в специфической области музыки.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 159. Напомним также важнейшее положение Ленина касательно логики, диалектики и теории познания: «Не надо 3-х слов: это одно и то же» (там же, стр. 301).

<sup>2</sup> Там же, стр. 162.

Что такое ладовые закономерности с их «устоями» и «неустоями», с их объединением противоборствующих функций вокруг тоники, как не «логические фигуры», отражающие самые общие, постоянные, массовидные закономерности самой действительности<sup>1</sup>. Что такое музыкальные формы (трехчастная, рондовая, сонатная и т. д.), как не расширенное выражение тех же закономерностей?

В элементарном движении от «устоя» к «неустою» и обратно уже дана логическая фигура смены и повторяемости явлений. Эту же смену и повторяемость мы найдем в трехчастной форме с ее схемой А — В — А. Репризность вовсе не чисто музыкальный, специфический прием (как многие думают), а выражение общих, реальных явлений и законов действительности, находящихся самое массовое проявление. Вот человеку посреди радостных переживаний взгрустнется, а затем снова возвратится к нему радость; вот среди спокойного, тихого пейзажа промчится и исчезнет поезд; все это (и бесконечно многое другое) — основы для музыкальной контрастности и репризности. И та и другая могут быть даны как в непосредственной связи с реальными явлениями (особенно отчетливо — в программной музыке), так и в отвлечении от них. Но любое отвлечение не уничтожает связи, оно лишь делает ее скрытой, отдаленной, множественной, завуалированной и т. д.

В форме рондо (например: А — В — А — С — А) принцип смены и повторяемости явлений расширен, дан более многообразно, чем в простой трехчастной форме.

Форма сонатного аллегро сочетает элементы контрастности и повторяемости<sup>2</sup> с борьбой начал и синте-

<sup>1</sup> Известны тенденции приписать ладовым закономерностям самостоятельную жизнь (эстетика Эрнста Курта и др.). Но всякие попытки трактовать «устои» и «неустои», «тяготения» и т. д. не как фигуры музыкальной логики, а как результат внутренней динамической жизни музыкальных тонов, гармоний и т. д. — порочны, ведут к идеализму и мистике. Убедительная характеристика физиологических основ лада дана в статье М. П. Блиновой «Физиологические основы ладового чувства» (сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 1. Л., 1962).

<sup>2</sup> Напомним, что психологическая природа интереса, внимания заключается как раз в том, чтобы новое было связано со старым, появляющееся с имеющимся.



тическим «подведением итогов»<sup>1</sup>. Все это результат логического отражения и выражения в музыкальных формах реальных отношений, связей и процессов действительности.

Конечно, спору нет, применение законов и фигур логики в музыке специфично (так, например, в живом не вводится вводного тона, субдоминанты, репризы и т. д.), но именно только применение. Сама сущность музыкальной логики совпадает с логикой вообще, и в этой сущности нет ровно ничего чисто музыкального.

Отсюда неотъемлемая возможность и способность музыкальной логики — выражать закономерность процессов вообще, а не только процессов звуковых.

Допустим, предстоит передать в музыке образ человеческой печали, горя, душевных страданий. Чувственная сторона музыки ограничена интонациями, и в данном плане ничем, кроме звуков жалобы, вздоха, стога, плача, вопля и т. п., воспользоваться не может. Но логическая сторона музыки уже не ограничена интонациями, она возникает на основе целостного познания мира. Поэтому логика, форма музыкального образа, выражающего человеческое горе, может и должна показывать процесс развития не только звуковых проявлений горя, но горя вообще, во всех его проявлениях и опосредствованиях.

Характерно, что идеалистическая эстетика не понимала, игнорировала или замалчивала специфичность музыкальной интонации и всеобщность музыкальной логики. По понятным причинам бегства от материи, от чувственной конкретности идеалисты переставляли вещи с ног на голову, и, не будучи в силах истолковать музыкальные интонации, фактически объявляли специфической основой музыки музыкальное мышление, музыкальные формы. Недаром поэтому в прошлом музыкальная теория и музыкальная аналитика, постоянно находившиеся под влиянием идеалистических доктрин, так мало сделали для изучения музыкальной интонации и посвятили главное свое внимание (давшее плодотворные результаты) исследованию музыкальной формы.

Недостаточно, однако, понять сосуществование,

<sup>1</sup> Отсюда и схема формы сонатного аллегро: а) А—В; б) развитие элементов А и В, борьба их и т. п.; в) возврат А—В в новых соотношениях, в новом итоговом облике.

существование интонации и лада, интонации и формы. Необходимо также понять их живое, движущее вперед противоречие. Интонация всегда тянет к максимальной непосредственности музыкальных высказываний, к наиболее верному, правдивому отражению интонационных образов человеческого голоса и окружающей жизни. Лад и форма столь же постоянно тянут к последовательной стройности, продуманности, обобщенности музыкального мышления. За этой борьбой специфических начал музыки неизбежно стоит борьба общих идейно-художественных начал, противоречивых тенденций эстетики, которые в случае той или иной односторонности ведут к натурализму и формализму.

Ни понятия интонации, ни понятия лада и формы в отдельности никогда не могли, не могут и не смогут обосновать подлинного музыкального искусства. Вся история музыки открывает перед нами картины постоянной внутренней борьбы интонационных и ладовых, интонационных и логических, интонационных и формальных принципов. Интонация в своей непосредственности как бы стремится разломать лад, разбить форму, разорвать их логические границы и законы; лад, форма со своей стороны стремятся покорить и подчинить интонацию. Своевольным экспрессивным стремлениям интонации противостоят организующие логические силы лада и формы. В результате борьбы этих начал внутри музыкального мышления интонация становится логически стройной, а лад, форма интонационно обогащаются.

Нет подлинной музыки без ее первоосновы — живой интонации; однако, в случае одностороннего развития интонационного начала возникает опасность разрушения логики музыкального мышления. Нет подлинной музыки и без стройных основ лада, формы; но в случае одностороннего развития логического начала встает опасность эпигонства или пустого изобретательства, из музыки выветривается ее интонационная душа.

Тут следует особенно подчеркнуть специфические качества музыки, связанные с громадной ролью в ней логики. Опираясь строго определенной совокупностью нот, определенными системами лада, форм и т. д.<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Ничего соответственного нет, скажем, в живописи, где смещение красок произвольно, а принципы композиции сравнительно очень свободны и мало регламентированы.



музыкант тем легче может отрываться от природы и переходить к абстрактному (в дурном смысле этого слова) конструированию своих произведений, злоупотребляя «самодвижением» музыки. Такого рода конструирование имеет место на практике гораздо чаще, чем принято думать. При этом решающим образом страдает музыкальная интонация, делаясь мертвенной, сухой, пустой. Интонации, ровно ничего не выражающие, конечно, невозможны. Но в музыке, лишенной живых интонационных связей с действительностью, интонация сохраняет выразительность только по инерции (как бы помимо воли автора), она тяготеет к нейтральности, к бессодержательности!

Подобные «интонационные пустоты» имеют место даже в творчестве великих композиторов. Они становятся тем более заметными, чем более творчество того или иного композитора отличается перевесом логики над интонацией (что нередко имеет место, например, у Брамса или Танеева). В произведениях же посредственных, малодаровитых нейтральная интонация становится подчас подлинным бичом, так как порождает лживую и обманчивую подмену музыки набором музыкальных звуков. Нейтральные интонации подобны голосу бестемпераментного оратора, который может даже повышаться или понижаться, давать динамические и агогические оттенки, не выходя, однако, из пределов эмоциональной пассивности и равнодушия.

Напротив, всякая живая интонация, даже едва промелькнув, сразу делает набор музыкальных звуков музыкой, то есть искусством — трогающим и волнующим. У некоторых величайших композиторов (как, например, у Шопена) вовсе нет (или почти нет) интонационных пустот.

## 2.

Итак, лишь в подлинном единстве взаимодействующих начал интонации и логики рождается действительно правдивое и действительно прекрасное музыкальное искусство, в котором интонация обновляет логику лада

<sup>1</sup> В этом смысле Б. В. Асафьев даже отмечал «интонационных» и «неинтонационных» композиторов (термины эти неловки, но понятны). Хотя понимание интонации Б. В. Асафьевым сильно отличается от нашего, в этом случае мы можем на него сослаться.

и формы, а логика эта организует все многообразие интонационного содержания. В таком искусстве реалистическое новаторство сочетается с бережным сохранением ценных традиций.

В предыдущей части мы говорили об очевидности интонационных начал мелодии. Подчеркнем теперь, что интонационное начало само по себе еще не создает мелодии. Мелодиями нельзя, например, назвать звукоподражания птицам у первобытных народов. Мелодия возникает лишь в сочетании, в единстве и противоречии чувственно интонационного и логического, то есть только на основе лада и формируемой ладовыми соотношениями формы.

Обязательность этих двух сторон, двух факторов можно понять на любом примере мелодии в современном мажоро-минорном ладу. Допустим, интонационной основой мелодии служат интонации человеческого голоса. В жизни подобные интонации могут следовать (и следуют) разнообразным, причудливым интервальным соотношениям. В нашей музыке возможности таких интервальных соотношений обычно ограничены двенадцатью хроматическими ступенями гаммы. Но суть, конечно, не в простом факте поступенно-количественного высотного ограничения (поскольку и в пределах высотно фиксированных двенадцати ступеней возможен хаос соотношений, алогическая произвольность), а в качественных закономерностях ладовых проявлений логики.

Итак, реальные интонации голоса, отражаемые музыкой, проигрывают в произвольности, непринужденности. Зато они выигрывают в логических связях. Лад логически объединяет, направляет движение музыкальных интонаций. Наличие «устойчивых» и «неустойчивых» ладовых звуков позволяет развивать интонации так, что они (даже помимо динамических и агогических оттенков) кажутся то нарастающими, то убывающими; можно начать, усилить движение, и ослабить, замкнуть его; можно путем модуляции создать логический диссонанс, неожиданность и т. д. Можно группировать фазы движения на больших пространствах вокруг опорных, ладово и высотно тождественных мелодических точек или мелодических фигур. Во всех этих случаях лад, форма (как специфические категории общей ло-



ют ход тех нарастаний, убываний, контра-  
ваний, возвратов, которые свойственны пе-  
сам, но и всем явлениям мира.  
ство-противоречие присуще решительно всем  
о приводит в них к различным результатам.

Характерные полюсы — речитативность и ари-  
озность как принципы мелодического мышления.  
В речитативном стиле выделяется интонационная сто-  
рона, в ариозном — сторона логическая. Секрет подлин-  
но великих мелодистов заключается в умении сочетать  
обе стороны, не вдаваясь в однобокие крайности.  
В одном из случаев таких крайностей — «чрезмерно»  
речитативном стиле — сторона интонационная, собствен-  
но звуковая торжествует, и музыка, даже вопреки со-  
хранению регламента высотных соотношений, способна  
превратиться в звуковые копии, «этюды» действитель-  
ности (вспомним «Женитьбу» Мусоргского, которую сам  
автор назвал «этюдом для камерной пробы»). В другом  
случае крайностей — «чрезмерно» гладкой и плавной  
ариозности — сторона устоявшихся «логических фигур»  
подавляет и поглощает интонационное начало. Тогда  
мы имеем обычно мелодические «общие места», мелос  
нередко даже «красивый», но лишенный интонационной  
меткости, правдивости, характерности (это налицо, на-  
пример, у ряда композиторов «беляевского» кружка).

Органическое единство интонационного и логического  
в мелодии особенно важно в виду роли мелодии как  
первостепенного фактора музыки, обладающего наибо-  
лее непосредственной впечатляющей силой, максимум  
доходчивости. Прав был, конечно, А. Н. Серов,  
писавший, что «в мелодии главная прелесть, главное  
очарование искусства звуков; без нее все бледно, бес-  
цветно, мертво, несмотря на самые принужденные гар-  
монические сочетания, на все чудеса контрапункта и  
оркестровки»<sup>1</sup>.

В доходчивости мелодии, как и музыки вообще,  
интонация играет, конечно, важнейшую роль, но и роль  
логики огромна: интонация волнует, логика убеждает.

Любопытно, в частности, что результатом абстракт-  
ного развития логического начала в мелодии может  
явиться символика, то есть не прямая, звукореалистиче-

<sup>1</sup> А. Н. Серов. Критические статьи, т. I. СПб, 1892, стр. 120.

ская, а условная образность. Хороший пример — вступи-  
тельная тема «Фауст-симфонии» Ф. Листа, нисходящая  
по увеличенным трезвучиям, — известный образ «фау-  
стовских сомнений».

Другим примером логической музыкальной образ-  
ности в мелодии может служить целотонная гамма.  
Моцарт (в конце третьей части секстета «Музыкальная  
шутка»), Глинка, Даргомыжский, Берлиоз, Лист, Бо-  
родин, Чайковский, Дебюсси и другие превосходно, по-  
разному пользовались ею. Но основой воздействия цело-  
тонной гаммы почти всегда остается момент логики  
(логическая странность — вплоть до полного отхо-  
да от мажоро-минорных ладовых традиций в некоторых  
целотонных фрагментах Дебюсси!), а не момент инто-  
нации (претворение соответственных реальных звуков).  
Целотонная гамма как бы отвлечена от интонации и  
ориентируется преимущественно (или исключительно)  
на ладовое восприятие. Отсюда — изысканность, изощ-  
ренность целотонного музыкального склада: это логи-  
ческий прием «для немногих», и никогда целотонная гам-  
ма не способна достичь чувственной наглядности, ска-  
жем, хроматической гаммы.

Логическая сторона музыкального мышления оче-  
видна, далее, в полифонии. Одно из характерных  
ее проявлений — вся контрапунктическая теория фуги,  
канона, строгой имитации. Обычно не трудно обнару-  
жить связь этой логической стороны с теми или иными  
философскими направлениями эпохи (такова, скажем,  
связь старой полифонии — от нидерландцев до Баха —  
с принципами философского рационализма, «математи-  
ческими» формами гносеологии Декарта, Спинозы  
и т. д.). Это потому, что, как и все виды музыкальной  
логики, полифоническая логика является музыкальным  
отражением общей логики, общих тенденций современ-  
ного ей мировоззрения.

Гипертрофия интонационного в полифонии приводит  
к сумбуру звуко сочетаний, гипертрофия логического —  
к схоластическим контрапунктам.

Весьма отчетливо выступает логическая сторона и  
в области гармонии. Так, синтетическое звучание  
шума или гула можно звукописать, вообще говоря, раз-  
личными звукокомплексами, но в музыке, на музыкаль-  
ном инструменте с определенным строем и в рамках



определенных ладовых соотношений, только такими звукокомплексами, какие имеются в данном строе. Какой-либо уменьшенный септаккорд, звукописующий выстрел в некоторой опере, является одновременно известной гармонической функцией или известным модуляционным звеном между определенными тональностями, а секунды, звукописующие, например, крики толпы, одновременно выступают такой-то частью гармонического комплекса, получающего «разрешение» и т. п.

Весьма сложная, разветвленная и многообразная логика гомофонической гармонии, исторически развивающаяся и преобразующая логику мелодии и полифонии, открывает перед композитором богатейшие возможности музыкального мышления в его процессах и формах.

Конечно, в гармонии, как и в мелодии, как и в полифонии, как и во всех остальных элементах музыки, интонационная и логическая сторона суть не параллельно, мирно сосуществующие, но действенные, внутренне противоречивые факторы. Подлинно великими мастерами гармонического мышления были те, которым удавалось достигать замечательного интонационного новаторства и экспрессивной силы гармонии наряду с ее логической ясностью и организованностью.

Отсутствие интонационной правдивости и силы гармонии ведет к плоскому стилю шаблонных каденций, избитых логических формул, или к сухой гармонической абстракции. Отсутствие логической ясности гармонии нарушает музыкальную форму, дробит ее на кусочки, претендующие быть фрагментарными гармоническими копиями действительности, но, в конце концов, оказывающиеся натуралистически беспомощными.

Всеобщий (а не специфически музыкальный) характер логической стороны гармонии (как и других элементов музыки) доказывается, между прочим, рядом исторических и экспериментальных фактов. Так, человеческий слух примирился с «фальшью» темперации ради ее чисто логических, а не интонационных преимуществ (связь строев, свобода модуляций). Тот же человеческий слух довольно легко привыкает к фальшиво настроенному фортепиано, — если только фальшь его более или менее равномерна и как бы заменяет одну логическую систему другой.

Подобные факты еще раз подтверждают, что все, относящееся к логической музыкальной системе, должно быть отличаемо от собственно интонационного. Характерно, что в области гармонии (как и в области мелодии) абстрактное развитие логического приводит к символическому, условности образов.

Воплощение морального и аморального, правдивого и лживого, прямодушного и коварного возможно в музыке только путем интонаций, свойственных действительным моральным и аморальным, правдивым и лживым, прямодушным и коварным объектам.

Но следует отметить, что в музыкальной истории немало образцов того, как композиторы, смешивая чувственно-интонационное и логическое в гармонии, пытались при посредстве музыкальной логики, как таковой, построить художественный образ. Сошлемся на некоторые примеры.

Лишена программной отчетливости музыка фортепианной пьесы Ф. Листа «Il pensieroso». По правде сказать, задача воплощения скульптуры Микеланджело, изображающей погруженного в мысли, задумавшегося человека, не выполнима средствами инструментальной музыки. Но Лист, очевидно, решил перешагнуть трудность (она в том, что молчаливый человек интонационно мертв, а о чем он мыслит — неизвестно) и передать задумчивость, глубокомыслие прямо путем музыкальной логики (монотонность ритмического и мелодического движения при богатстве модуляций). Реально слышимое в этой пьесе Листа способно возбудить лишь самые неясные и неопределенные ассоциации.

Попытки «звукописать логикой» мы не раз встречаем у Рихарда Штрауса. Так, например, согласно программным толкованиям, странные каденцы в конце первого изложения темы Дон-Кихота (интродукция) характеризуют странные и ложные мысли главного героя. Налицо прямой перенос общей логики в музыкальную, без должного учета интонационной стороны; немудрено, что художественный результат неубедителен. В конце симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» того же автора дан, согласно программным толкованиям, опять-таки чисто логический и поэтому условный, неубедительный эффект: своеобразный финальный кадавс поэмы (трезвучие си мажора на басу *do*) должен вы-



разить противоречия действительности, «загадку мира», не разрешенную Заратустрой. Ряд примеров «логической звукописи» мы находим в «Альпийской симфонии». Так, скажем, сюжетные детали — «сквозь чашу и заросли по ложным путям», «туман поднимается», «солнце постепенно омрачается» — Р. Штраус пытается звукописать затейливостью хроматизмов, блуждающих модуляций и т. п.; пытается, но не достигает цели, не выходит из рамок весьма условных аналогий.

В итоге, нельзя, конечно, вовсе отрицать звукописные возможности музыкальной логики. Во-первых, органическая связь ее с общей логикой открывает возможность тех или иных, до известной степени уловимых соответствий. Во-вторых, логика в музыке так или иначе неразрывно связана с интонациями, и следовательно, фигуры логики, — даже если они стремятся к самодовлению, к внеинтонационности, — в той или иной мере влекут за собой изменения в интонациях (нельзя сохранить ясную логику в потоке сумбурных интонаций или ясные интонации посреди логических несообразностей).

Тем не менее, ориентация на логику как на первичную, определяющую основу музыкального образа, обратна. Эта ориентация ставит вещи вверх ногами, приводит к рассмотрению интонации не как реального, чувственного отражения звукового, а как символа, условности. Так рождается формалистическая концепция чистой умозрительности музыкального мышления, подпиральная соответствующую формалистическую композиторскую практику.

Только интонационная музыкальная логика, то есть логика, ориентирующаяся на развитие определенного интонационного содержания, может быть подлинно выразительной, может служить мощным фактором музыкальной выразительности.

Продолжим, однако, наш обзор логической стороны различных элементов музыки.

Наряду с интонационной стороной, выступает логическая сторона в музыкальном ритме. Эти стороны, как всюду, противоречивы, и процесс логического обобщения ритмоинтонаций есть одновременно процесс отсечения индивидуальных ритмических частных. Если музыкальный ритм с его интонационной стороны есть

временная форма выражения мелодических, полифонических, гармонических интонаций, то музыкальный ритм со стороны логической является временной формой выражения мелодической, полифонической, гармонической логики.

Так, любая гармоническая «функция» звучит не «вообще», а в определенном ритме (например, квартсекстаккорд I ступени на слабой доле весьма отличен от такого же аккорда на сильной доле). Изменение ритма меняет в известной мере функциональный характер тех или иных гармоний, а вне какого-либо ритма гармония, мелодия, полифония вообще немислимы, не могут существовать. Если «интонационный» музыкальный ритм имеет подобие в звуковой действительности, то «логический» музыкальный ритм имеет подобие в действительности вообще, независимо от способа ее восприятия. Если бы в музыке существовал только интонационный ритм, то сколько-нибудь стройные музыкальные формы не могли бы возникнуть.

Поясним примером. В сцене Ярославны с девушками из «Князя Игоря» А. П. Бородина интонационные ритмы очень правдиво передают взволнованность, тревожность речи девушек. Но тут же налицо логические ритмы, находящиеся в единстве с интонационными. Логические ритмы образуют на основе интонационных стройные ритмические фигуры, закономерные ритмические периоды, то есть костяк ясной, четкой логической формы целого.

От понятия ритма обычно строго отделяют понятие метра. Но механическое отделение тут недопустимо. Метр — не что иное, как логическое упорядочение, установление некоторых ритмических закономерностей. Это ясно сказывается в размере, такте, ритмо-периодах (группах тактов).

Например, трехчетвертной такт может быть бесконечно разнообразно ритмован. Но, несмотря на это, разнообразнейшие трехчетвертные такты все-таки похожи друг на друга своей общей ритмической основой, как бы застывшей в виде метра. Интонационный ритм (если только он не отражает строго размеренной периодики шагов, шума машин и т. п.) обычно стремится даже несмотря на присущую любому ритму периодичность, к известной свободе, к «атактовости»; поэтому



тенденции последней особенно сильны в музыке речитативного характера и особенно слабы или равны нулю в музыке маршевой и танцевальной. Напротив, логический ритм постоянно тяготеет к тактам, к отчетливой метризации, а явление метризации мы видим в ритмических периодах: четырех-, восьми-, шестнадцатитактовых. Все подобные периоды суть по преимуществу явления ритмо-логические, а не ритмо-интонационные. Напомним хотя бы, что через логику ритмо-периодов с их «симметричными» членениями выражает себя логика гармонических функций, говоря проще, логика каденций (в самом широком смысле этого термина).

Естественно, что наличие в тех или иных ритмо-интонациях отчетливой повторяемости облегчает их ритмо-логическое развитие. Отсутствие же этой повторяемости, интонационная капризность затрудняют логическое развитие, суживают его возможности.

Подлинно живой, образный, эстетически ценный музыкальный ритм есть такой ритм, в котором ни интонационная, ни логическая стороны не являются односторонне преобладающими. Односторонняя «интонационность» ритма ведет неизбежно к распаду ритмических основ формы, односторонняя «логичность» — к механичности или надуманности ритмических построений, отрывающихся от первичных ритмических основ музыки — ритмов действительности.

Подобно мелодии, полифонии, гармонии, ритму динамика и агогика также имеют, наряду с интонационной стороной, свою логическую сторону. Музыкальные усиления-ослабления и музыкальные ускорения-замедления стимулируются не только непосредственными динамическими и агогическими прообразами действительности, но и импульсами музыкальной логики, требованиями музыкальной формы. Владение динамикой и агогикой необходимо не только для выразительности, но и для логической стройности музыкального исполнения. Пример — динамические усиления код и агогические замедления торжественных кадансов, где крайне трудно отделить собственно интонационное от логического, но где роль логического, — допустим, в утверждающем фортиссимо или в монументальном ритенуто достигнутой тонике, — совершенно очевидна. Наконец, единство-противоречие интонационного и

логического начал обнаруживает себя и в области музыкальной органики (тембров, инструментария, оркестровки).

Об интонационном начале в данной области говорилось выше. Логическое начало в практике музыкальных инструментов стремилось и стремится обуздать своеволие и свободу интонационной стихии, подчинить инструментальные интонации основам музыкального лада, системы, абстракции, — пусть даже ценой утраты непосредственности этих интонаций.

В качестве образца подобного противоречия двух неприменных сторон приведем сравнительный пример большого барабана и литавр. Барабан — именно в силу неопределенности своей настройки — обладает более непосредственными интонационными качествами: он способен передавать звуки грома, гула или невнятных шорохов гораздо натуральнее, ближе к действительности, чем литавры. Но литавры, утратив, благодаря определенной настройке, некоторые ценные интонационные качества, приобрели зато преимущества музыкально-логические: они вошли в систему гармонии и мелодии, вошли в лад, и мы, естественно, считаем их инструментом более «музыкальным», чем большой барабан.

Другой пример — каждодневные факты реакции слушателей на воздействие тех или иных органов исполнения музыки (человеческого голоса и музыкальных инструментов).

Слушательская масса чрезвычайно ценит интонационную сторону музыки<sup>1</sup>. Это имеет место не только в отношении мелодии, гармонии, ритма, но и в отношении человеческого голоса и музыкальных инструментов. Легче и ярче всего воспринимается человеческий голос, как наиболее богатый непосредственностью интонаций<sup>2</sup>. На втором месте стоят инструменты, близкие к человеческому голосу в смысле интонационной свободы. И только на третьем месте — инструменты с малоподвижной, фиксированной интонацией.

<sup>1</sup> Напротив, дурной профессионализм мало чувствителен к интонационной стороне музыки или воспринимает ее извращенно.

<sup>2</sup> Разумеется, и в голосе может преобладать интонационное (эмоциональная акцентированность) или логическое (чистота тонов, стройность формы).



Этот примат интонации в восприятии голоса и инструментов хорошо охарактеризовал Чернышевский, писавший, что, «несмотря на всю искусственность нашего вкуса, на изысканное пристрастие ко всем трудностям и хитростям блестящей техники, мы все продолжаем отдавать пению предпочтение пред инструментальной музыкой: едва начинается пение, мы перестаем обращать внимание на оркестр. Выше всех инструментов ставится нами скрипка, потому что она «ближе всех инструментов к человеческому голосу»; высочайшая похвала артисту: «в звуках его инструмента слышится человеческий голос»<sup>1</sup>.

Живую борьбу интонационных и логических начал можно также наглядно наблюдать, например, в истории оркестровки. Не являются ли, например, стабилизация оркестрового состава и стабилизация контрастов, сопоставлений оркестровых групп проявлением логического начала инструментовки, а напротив, стремление ко все новым, индивидуализированным оркестровым составам и ко все более особым, неповторимым сопоставлениям отдельных инструментов — проявлением интонационного начала инструментовки? Можно ответить на этот вопрос только утвердительно. Разумеется, наиболее ценна эстетически оркестровка, представляющая подлинный синтез интонации и логики, чуждая как интонационного натурализма, так и логического схематизма.

3.

В заключение этой части подчеркнем еще раз важность и аналитического и синтетического понимания музыкальной интонации и музыкальной логики.

Отделяя в процессе эстетического анализа музыкальную интонацию от логики музыкального мышления, мы постигаем их различие. Мы видим непосредственную связь музыкальных интонаций с внемузыкальными интонациями звукового в действительности, видим основополагающее значение музыкальной интонации как чувственного первичного фактора музыки. Мы видим, с другой стороны, связь логики в музыке с общими законами и «фигурами» человеческой логики вообще,

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике. Цит. изд., стр. 94—95. Писал о преимуществах человеческого голоса и Гегель (Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 123—124).

отражающей в сознании человека предметность и процессуальность реального мира.

Музыкальная интонация может охватывать и отображать все звучащее, интонируемое в действительности; однако на деле действует эстетический отбор, допускающий в фонд практически применяемых музыкальных интонаций лишь те, которые признаются достойными, ценными в художественном смысле. Вместе с тем, важнейшую часть фонда практически применяемых музыкальных интонаций составляют интонации, связанные с отображением звуков человеческого голоса.

Музыкальная логика строит логическую систему музыкального мышления, начиная простейшими ладовыми соотношениями и кончая сложнейшими структурами монументальных музыкальных форм.

В каждом из элементов музыкального мышления (будь то мелодия, полифония, гармония, ритм, динамика, агогика, органика) имеются свои интонационная и логическая стороны, находящиеся в постоянной живой и творческой борьбе между собою.

Разделяя, аналитически расчлняя интонацию и логику, мы должны, вместе с тем, синтезировать их, — так как они синтетичны в музыкальном мышлении, — поскольку музыкальная интонация логична, а логика интонационна.

Логический характер музыкальных интонаций уже освобождает их от чувственной (звуковой) ограниченности, делает чувственное идейным, вливает в музыкальное мышление логические итоги мышления вообще.

В результате теснейшего слияния интонации и логики возникает столь важный фактор музыки, как музыкальная тема. Мы знаем, что музыкальные темы — это звуковые построения музыки, те ячейки, фрагменты музыкального произведения, которые выделяются из всего музыкального потока, как самые яркие и определяющие его течение фигуры.

Каковы же музыкальные средства, принимающие участие в формировании музыкальной темы? Строго говоря, это все средства музыки — от мелодических, ритмических, гармонических до тембровых, фактурных, динамических и агогических включительно.

Мы можем узнавать музыкальную тему не только



мелодическому рисунку, но и по ее характерной окраске, по ее гармониям, по ее тембровой окраске, по ее силовым и темповым качествам и контрастам. Однако роль этих средств в формировании музыкальной темы (как равно и в формировании музыки вообще) не одинакова, не равноценна. То, что первоначально в плане музыки вообще, первоначально и в плане музыкальной темы. Этим первоначальным началом является начало мелодическое, а точнее — мелоритмическое. Оно составляет основу музыкальной темы, музыкального тематизма. И чем рельефнее, отчетливее мелоритмические факторы темы, тем рельефнее сама тема, тем более ясно выделяется она на фоне сопутствующей ей музыки.

Первое основополагающее, с чем встречается слушатель при восприятии музыки, есть музыкальная тема. Эта встреча может быть на некоторый, небольшой срок отдалена тематически-нейтральным вступлением или показом музыкального фона, на котором должна выступить тема. Но так или иначе — встреча неизбежна. И согласно русской поговорке «доброе начало — полдела» — встреча с музыкальной темой очень многое определяет в том, какое впечатление произведет данная музыка вообще.

Если музыкальная тема привлекает внимание, нравится, захватывает, убеждает своей яркостью, запоминается, — то это уже залог внимания к дальнейшему. Если же музыкальная тема оказывается неинтересной, бледной, малозаметной, если она не увлекает, то это, соответственно, предпосылка слабого внимания слушателя к музыке; оживить такое ослабленное внимание становится особенно трудно.

Музыкальную тему не раз сравнивали с персонажем театральной пьесы<sup>1</sup>. Конечно, подобное сравнение условно и не может быть проведено мало-мальски полно. Ведь музыкальная тема вовсе не обязательно выражает образ какой-либо личности, она может воплощать и ту или иную эмоцию, совокупность эмоций, впечатления природы и т. д. Но, будучи условным, сравнение музыкальной темы с персонажем пьесы помогает по прин-

<sup>1</sup> Такое сравнение автору этих строк привелось, например, давно слышать от Ю. Н. Тюлина.

ципу аналогии наглядно понять многое в значении музыкальной темы.

Представим себе, что после поднятия театрального занавеса на сцене появляется персонаж ярко характеристического вида, колоритно ведущий себя, выражающий свои чувства очень четко и определенно. Такой персонаж сразу захватит внимание зрительного зала, он станет одной из опор спектакля, возбудит живой интерес к пьесе в целом. И наоборот — если после поднятия занавеса мы встретимся с персонажем неопределенным, вялым, лишенным жизни, — интерес к пьесе сразу упадет и будет катастрофически падать в дальнейшем, если только образно-сценические достоинства какого-нибудь нового персонажа не поддержат его.

Обратив свое внимание на тот или иной персонаж, мы затем следим за его поступками, за его жизнью на протяжении пьесы, за развитием его характера, его судьбы, за сплетением этой судьбы с судьбами других действующих лиц.

Соответственным образом можно следить (хотя это гораздо труднее) за разработкой музыкальной темы, за ее столкновениями и сплетениями с другими музыкальными темами.

Называя мелодию душой музыки, мы можем назвать музыкальную тему душой музыкальной формы. Только тогда музыка может восприниматься как нечто стройное, целостное, имеющее свое начало и конец, свои отчетливые контрасты и движущие противоречия, когда она обладает яркими, определенными музыкальными темами.

При этом никак не следует считать задачи музыкальной темы чисто формальными. Будь так, тема оказалась бы только чем-то вроде путеводителя по музыке. Узнавая тему, которая временно скрылась и вновь появляется, мы могли бы «регистрировать» своим сознанием отдельные отрезки или крупные периоды музыкальной формы и тем самым ориентироваться в структуре музыкального произведения. Но такая ориентация еще не содержит в себе главного — эмоционального, душевного восприятия музыки. Вернемся для наглядности к приведенной выше аналогии темы со сценическим персонажем.

Не случалось ли вам, впервые просмотрев один-два



акта какой-либо пьесы или оперы, едва-едва запомнить при этом некоторых действующих лиц? Это происходит тогда, когда данные действующие лица бледны и не принимают активного участия в завязке. Но если мы запоминаем персонажей активных, действенных, то ведь не в этом запоминании суть производимого ими на нас впечатления. Нет, запоминание — только результат полученного нами более или менее сильного впечатления, а суть этого впечатления — в содержании образов. Не потому интересен персонаж, что мы его запоминаем, а, наоборот, он потому запоминается, что интересен.

Аналогично обстоит с музыкальной темой. Задача композитора не в том, чтобы тема запоминалась, но в том, чтобы она была выразительной, содержательной — в силу этих своих качеств она и запомнится.

Каково соотношение музыкальной темы и музыкального произведения в целом? Это соотношение может быть очень различным. Известны многие маленькие произведения, построенные только на одной теме (такова, скажем, Прелюдия Шопена ля мажор, ор. 28 № 7). Если произведение крупнее, то оно может не ограничиваться однократным проведением темы, но все-таки быть основанным на полном господстве одной темы. И тут возможны различные случаи.

Один из простых — тот, когда мелодия повторяется несколько раз неизменно (или почти неизменно), а меняется только ее сопровождение (примером может служить известная фортепианная пьеса Грига «В долине Ола, на озере Ола», ор. 66 № 14).

Более сложные случаи развитых вариаций, где тема так или иначе видоизменяется. Но и тут основой остается одна тема.

В крупных и сложных сочинениях мы находим по нескольку тем, а то и большое число их. Кроме того, в таких произведениях (например, в симфониях) обширное место занимает развитие, разработка тем. Легко заметить, что, скажем, в пространным аллегро симфонии или сонаты, где основных тем несколько, но немного<sup>1</sup>, значительное место уделено их разработке. Но может ли этот факт в какой-то степени умалить значение музыкальной темы? Нет, не может.

<sup>1</sup> В отличие от попури, для которого характерна многотемность.

Правда, среди ряда музыкантов распространено убеждение, что не столь важна тема, сколь ее развитие. Крайним выводом из такого взгляда будет то, что мастерское развитие, великолепная разработка могут даже заменить тему. Но взгляд этот совершенно ложен. Разработка, развитие оправдывают себя только тогда, когда есть что развивать.

В качестве примера замечательного развития «из ничего» нередко приводят начало первой части Пятой симфонии Бетховена, где тема якобы состоит из четырех нот. Но эта вовсе не убедительная аргументация основана на подмене целого частью. В действительности четыре ноты — только ячейка темы Бетховена, а вся тема вырисовывается на основе развития этой ячейки и содержит гораздо больше нот. Таковы, кстати сказать, и темы Бетховена вообще, становление которых происходит в их развитии, а не в их статическом изложении.

Вполне возможны и распространены, однако, и темы, лишенные таких внутренних динамических факторов, выделяющиеся и привлекающие внимание по преимуществу не своим развитием, а как бы своей данностью, своей замкнутой гармонией. Но и такие темы (их немало, например, в творчестве Шопена, Листа, Лядова, Грига) обладают незаменимыми качествами тем вообще, поскольку содержат в себе замечательные обобщения музыкальной мысли.

Конечно, именно развитие придает музыке высшие достоинства, позволяет ей выражать своими образными средствами процессы жизни. Но, повторяем, развитие подлинно ценно лишь на ясных, рельефных тематических основах. Без этих основ оно превращается в бессмыслицу, в переливание из пустого в порожнее, имеющее лишь видимость движения и жизни.

Напротив, хорошие, выпуклые темы, даже не развиваясь, все же не могут не иметь образной ценности. Поэтому на категорически (и конечно, несколько упрощенно) поставленный вопрос, что лучше — темы без развития или развитие без темы? — следует ответить с уверенностью: темы без развития лучше, чем развитие без тем.

Чтобы наглядно понять это различие, обратимся к сопоставлению двух ораторов. Один из них обладает



рядом ярких, ценных мыслей и убедительно излагает их. Но ему плохо удастся связать все в целое, у него нет дара широких обобщений. Другой оратор, напротив, очень ловко связывает все при посредстве тех или иных приемов, но его мысли бедны и ничтожны. Ясно, что мы, не колеблясь, предпочтем первого оратора: от него, по крайней мере, можно узнать о многом, научиться чему-нибудь. Второй из ораторов способен ввести нас в заблуждение, обмануть гладкостью и обобщенностью речи, посылок, выводов; но на поверку он обобщает пустоту.

Аналогичное мы находим в музыке. Музыка с превосходными темами, но недостатком развития обычно свидетельствует о жизненной правдивости и красоте образов, которым, однако, не хватает широкого размаха. Музыка, мастерски «развиваемая», «разрабатываемая», но тематически бледная, серая, расплывчатая, — свидетельствует о решительном преобладании профессиональной ловкости над содержательностью. Ясно, что никакое мастерство не сможет спасти такую музыку перед конечным судом общества: музыка самая простодушная и непритязательная, но проникнутая подлинной жизненностью и красотой интонаций, всегда возьмет над ней верх. Это не мешает, впрочем, некоторым музыкантам-профессионалам особенно ценить музыку второго типа, что не удивительно, поскольку они подходят к ней не как к искусству, но как к ремеслу, как к факту преодоления профессиональных трудностей.

В итоге следует особенно подчеркнуть бесконечное разнообразие возможных проявлений тематического творчества.

Темы могут быть внутренне противоречивыми и содержащими в себе энергичный конфликт, но могут быть и лишены такого конфликта. Они могут быть остро драматическими или спокойными, созерцательными. Они могут обладать очень резкими, чеканными или, напротив, мягкими, гибкими контурами. Они могут быть очень короткими или очень длинными, стремительными или неторопливыми, бурными или умиротворенными и т. д., и т. п.

Мы не можем ведь судить о музыке вообще, об искусстве вообще, пользуясь единственным критерием

талантливости того или иного произведения. Такой критерий необходим, но он не исчерпывает сути дела. Мы ждем и требуем от искусства не талантливого выражения любых идей, но талантливого выражения тех идей, тех образов, которые нам особенно близки и дороги, которые мы считаем наиболее полезными для общества.

Ведь именно поэтому искусство, проникнутое глубиной демократических и освободительных идей, мы ставим выше искусства бездумного, поверхностного или гедонистического. Искусство сильное и страстное мы ставим выше искусства эмоционально умеренного и робкого.

Соответственно относимся мы и к эстетико-идеиной оценке музыкальных тем. Сопоставляя, например, музыкальные темы Чайковского с музыкальными темами Лядова, нельзя не сказать, что в темах Чайковского гораздо больше эмоциональной энергии и что общественное значение вырастающих из них музыкальных образов намного превышает значение музыкальных образов у Лядова, хотя темы последнего не превзойдены в своих тонкости, изяществе, безупречности вкуса.

Но этико-эстетическая оценка музыкальных тем, безусловно основная и определяющая, не должна мешать нам пользоваться подчиненным критерием их качества, который обращен на характеристику связей музыкальных тем с отображаемыми явлениями жизни, на оценку соответствия реального и художественного.

В данном плане ценность музыкальной темы определяется тем, насколько правдиво, ясно и концентрированно она выражает и изображает то, что стремится выразить и изобразить. Если задача темы — передать эмоции нежности или гнева, тоски или радости, обрисовать человеческий характер или явление природы — она тем лучше разрешает свою задачу, чем рельефнее, обобщеннее и убедительнее строит звуковой образ.

Именно поэтому конечный критерий достоинства музыкальной темы не может быть, как уже говорилось, критерием формальным, лежащим в пределах оценки музыкальных звуков как таковых. Не усвоив эту истину, невозможно выработать совокупность подлинных требований к музыкальной теме.



И легко заметить, что сами качества «рисунка» музыкальной темы, ее высотных, ритмических, тембровых и других линий, факторов и т. д. не могут быть убедительно оценены вне соотношений с действительностью. Тема может представляться очень ясной по рисунку, но если она не оживлена правдивостью интонаций, если она не является художественным слепком жизни, — ее достоинства внешни, поверхностны, формальны, и при ближайшем вникании такая тема обнаружит свою мертвенность (именно таковы многие темы в произведениях формалистического неоклассицизма).

Зато как велики достоинства подлинно жизненной музыкальной темы, смело и решительно обобщающей в своих звуках интонации реальности, проникнутой трепетом эмоций, переживаний, впечатлений и ощущений! Такая музыкальная тема получает смысл подлинного ядра музыкального произведения. По ней (или по ней наряду с другими темами) судят о всем произведении, она как в фокусе собирает его важнейшие черты, важнейшие качества, стремления и тенденции. И недаром, вспоминая музыкальную тему произведения, мы вспоминаем и все это произведение. Полноценная музыкальная тема представляет одно из величайших обобщений человеческой художественной мысли, являясь продуктом долгой, многовековой истории музыки.

Явление музыкальной темы стоит уже очень высоко над первоначальными элементами музыки.

Но это еще не всестороннее расширение и упрочение познавательных, содержательных, выразительных и действенных начал музыкального искусства. Единство музыкальной интонации и логики, столь кристально выступающее в музыкальной теме, подготавливает и обосновывает становление музыкального образа.

## Часть VI.

### СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

#### 1.

Если музыкальная интонация специфична, а музыкальная логика носит общий характер, то музыкальный образ представляет собой результат всех возможных связей музыкального мышления как такового (противоречивого единства интонации и логики) со всеми сторонами теоретической и практической деятельности человека.

Подобно всякому художественному образу вообще, музыкальный образ отражает закономерности реальной действительности в типизирующих ее, обобщенных и, вместе с тем, чувственно-конкретных формах.

Образ — высшая категория музыки (как, впрочем, и любого другого искусства). Если мы, слушая музыку, улавливаем мелодии, гармонии, ритмы и т. д. постигаем даже большое количество деталей музыкальной ткани, фиксируем музыкальные темы, но не воспринимаем музыкального образа — значит эта музыка прошла мимо нас в самом существенном и произвела впечатление скорее «технологическое», чем художественное. Только образное воздействие, образное восприятие оправдывают существование искусства, в частности музыки. При отсутствии образов музыка превращается в совокупность комбинируемых звуков.

Как это ни парадоксально на первый взгляд, но, будучи высшей категорией всякого искусства, художественный образ именно поэтому выходит за границы данного искусства. Живописный образ не есть образ чисто живописный, музыкальный образ не есть образ чисто музыкальный.

Идейно-эмоциональная основа музыкального образа — человеческое общественное сознание в его целом,



опирающееся в конечном итоге на деятельность чувств общественного, исторического человека. В данном плане музыкальный образ ничем принципиально не отличается от образа любого другого искусства, в силу чего и возможно выражение однозначных идей и эмоций средствами различных искусств.

Однако чувственная, специфическая конкретность музыкального образа определяет и ограничивает его выразительные и изобразительные возможности сферой звукового.

Следовательно, путь музыкального творчества, путь создания музыкального образа идет от целостного сознания к частным, специфическим, чувственно ограниченным формам его проявления.

Но в частном не утрачиваются связи с общим. Многочисленные нити этих связей (через чувственные ассоциации и через язык, как действительность мысли) обеспечивают обратное движение музыкального образа от частного к общему, от чувственной обособленности к целостному сознанию в процессе восприятия музыки.

Имея целостный, универсальный генезис, музыкальный образ приходит и к целостной, универсальной функции. Через звуки он несет богатые ассоциативные и языковые связи, затрагивает косвенно области всех чувств, разнообразнейших сторон человеческого мышления и переживания.

При оценке содержания, возможностей и границ музыкального образа всегда необходимо иметь в виду именно два упомянутых нами момента: во-первых, чувственную специфичность и, во-вторых, мыслительную всеобщность музыки. Говоря иными словами, надо четко отличать то, что музыка способна выразить прямо, непосредственно, от того, что она может выразить только косвенно, опосредованно.

В случае игнорирования или неразличения данных моментов, неизбежны серьезные ошибки эстетического анализа и творческой практики.

Игнорируя весьма обширную область опосредованного, мы сужаем возможности музыки, превратно замыкаем ее в область чисто звукового и неминуемо приходим к натуралистическому пониманию музыкального образа.

Игнорируя определяющую область непосредственно-

го, мы отрываем музыку от чувственной звуковой основы, начинаем трактовать музыкальный звук не как отражение реального звука, а как чисто музыкальную условность, символ, и неизбежно приходим к формалистическому пониманию музыкального образа.

Наконец, смешивая непосредственное с опосредованным, мы утрачиваем возможность разобраться в действительных границах музыки и становимся на точку зрения эстетического эклектизма.

Только при посредстве четкого различения непосредственного и опосредованного в музыкальном образе, данных как в их противоречии, так и в их единстве, мыслимо обоснование музыкального реализма, претворение всей совокупности выразительных и изобразительных возможностей музыки.

Подчеркнем еще раз, что выразительный по преимуществу характер музыкального искусства несколько не отрицает его изобразительную сторону. Выразительность музыки есть ее ориентация на активную выразительную природу звука, и прежде всего, на выразительность интонаций человеческого голоса. Но выразительности самой по себе в музыке (и в других выразительных искусствах) нет: выразительность должна быть изображена. И музыка действительно изображает, передает выразительные интонации<sup>1</sup>. Нельзя в музыке выразить ни одной эмоции, не прибегая к художественному воспроизведению, к изображению интонаций, свойственных той или иной эмоции в жизни, в действительности. Так, например, выражая музыкой радость, мы одновременно изображаем ее при посредстве интонаций, похожих на интонации радости, имеющие место в жизни.

Выше мы разбирали, каким образом музыкальная логика, музыкальная форма дают возможность музыкальному мышлению выйти из чисто звуковой сферы: оперируя чередованиями и процессами развития звуков, музыкальная логика вносит в эти чередования и процессы результат познания чередований и процессов развития явлений вообще, а не только явлений звуковых.

<sup>1</sup> В изобразительных искусствах, как мы видели, дело обстоит наоборот. Основа — изображение. Но это изображение выражается, очеловечивается отношением к изображаемому предмету, явлению, событию.



Следующий шаг за пределы чисто звукового — весьма обширная и крайне действенная область ассоциаций. Слушая голос человека или шум леса, мы часто одновременно видим говорящего, видим лес. Естественно, что в случае музыкального образа человека или леса, в нашем сознании могут, должны возникнуть соответственные зрительные ассоциации. И, конечно, не только зрительные, поскольку слуховые впечатления действительности постоянно связаны с впечатлениями целого ряда человеческих чувств, имеют более или менее богатый косвенный ассоциативный состав.

Об огромной психологической роли ассоциаций и об их физиологических основах (условных рефлексах) уже говорилось выше, во второй части данной книги. Еще И. М. Сеченов дал меткую характеристику необыкновенной активности и чувствительности механизма ассоциаций. «Малейший внешний намек на часть влечет за собой воспроизведение целой ассоциации. Если дана, например, ассоциация зрительно-осязательно-слуховая, то при малейшем внешнем намеке на ее часть, т. е. при самом слабом возбуждении зрительного, или слухового, или осязательного нерва формой или звуком, заключающимся в ассоциации, в сознании воспроизводится она целиком. Это явление встречается на каждом шагу в сознательной жизни человека...»<sup>1</sup>. У И. П. Павлова находим характерную лаконичную формулировку: «Механизм образования условного рефлекса, механизм ассоциаций...»<sup>2</sup>

Ассоциации чрезвычайно расширяют выразительно-изобразительные возможности и границы музыки, но ассоциациями состав музыкального образа не исчерпывается.

Музыкальное произведение может быть снабжено программным заглавием, а то и более или менее подробным изложением программы. В таком случае не только расширяется круг ассоциаций, но и при помощи понятных обозначений направляется внимание слушателей, ослабляется возможность разноречивых толкова-

<sup>1</sup> И. М. Сеченов. Цит. изд., т. I, стр. 89.

<sup>2</sup> Академик И. П. Павлов. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных, издание третье. М.—Л., 1925, стр. 361.

ний. Конечно, это, по сути дела, уже начало выхода музыки в область синтетического искусства, но точные границы такого выхода установить невозможно! Даже вокальную музыку мы все же называем музыкой, а не каким-либо особым именем. А тут (в вокальной музыке) границы музыкального образа еще более расширены параллельно идущим, дополняющим и «истолковывающим» текстом.

Естествен вопрос: можно ли назвать музыкальным образ, в формировании которого принимают большое участие немзыкальные факторы?

Строго говоря, как будто нет. Однако попытки изолировать чисто музыкальные компоненты от компонентов немзыкальных неминуемо привели бы нас к схоластическим, мертвым определениям. Ведь, как уже говорилось, познание человека целостно, и разрывать его на части нет оснований. В конце концов, мы можем называть музыкальным тот художественный образ, в котором господствует музыкальное начало.

Говоря о художественном образе вообще и о музыкальном образе в частности, следует, конечно, отметить и двусторонность каждого образа. Одной стороной он обращен к своему создателю, а другой — к слушателю (или зрителю). Объективный образ (то есть то, что выходит из рук живописца, скульптора, композитора) реально существует только в субъективных формах, то есть в формах того или иного восприятия. Если бы при этом восприятие было произвольным в неограниченных пределах, — говорить об объективном содержании художественного образа мы бы вообще не могли. На деле мы знаем, что пределы субъективности восприятия ограничиваются единством социальной идеологии, единством национального психического склада и т. д., которые сплавляют большие группы людей в их отношении к искусству. Только поэтому возможна выработка в какой-то мере общего отношения к искусству, сглаживающего субъективные различия восприятий и формирующего понимание объективного содержания художественных образов.

Вместе с тем, субъективные различия восприятий искусства все же остаются очень и очень значительными.

<sup>1</sup> Ведь и картина, имеющая мало-мальски образное заглавие, также воздействует не одной лишь живописью.



Достаточно указать на некоторые виды этих различий. Так, например, степень богатства ассоциаций, вызываемых художественными образами, в очень большой мере зависит от широты и основательности жизненного опыта, от образованности и т. д. С другой стороны, тот или иной темперамент побуждает с большей или меньшей симпатией относиться к образам определенного типа, а следовательно, охотнее или неохотнее воспринимать их. Нет смысла касаться здесь ряда других факторов различного восприятия тождественного. Упомянем лишь, для примера, что даже один и тот же человек воспринимает одну и ту же музыку в тождественном исполнении различно в зависимости от того или иного своего душевного состояния и т. п.

Субъективную (слушательскую) сторону музыкального образа нельзя отрывать от его объективной стороны. Между обеими сторонами существует много точек соприкосновения. Объективная убедительность музыкального образа нередко рассеивает субъективную нерасположенность. Но бывает и наоборот, когда субъективное пристрастие заставляет воспринимать объективную сторону музыки в искаженном виде. Еще более глубокую, органическую связь объективного с субъективным мы находим в том факте, что творчество безусловно создает публику, а публика влияет на направление творчества.

Следует только еще раз подчеркнуть, что все различия субъективных образов не закрывают пути к познанию объективного в том или другом образе. Такие пути не заказаны человеческому сознанию, способному при достаточных усилиях воли добиваться объективной оценки даже того, что эмоционально подчас отталкивает.

В итоге именно объективное содержание художественных (в том числе музыкальных) образов оказывается решающим и определяющим историческое значение явлений искусства.

Отметим попутно, что наряду с пестротой отдельных субъективных оценок в жизни искусства постоянно имеет место и другое явление, которое, пожалуй, наиболее удачно может быть определено термином «мода».

Не следует, конечно, рассматривать моду, как чистый произвол. Так, в изменении мод на платье, шляпы и т. п. легко уловить не только инициативу законодателей мод, но и влияние тех или иных понятий о красоте и прив-

лекательности. В модах особенно легко всплывают на поверхность не коренные, длительные потребности общества, а пузыри эфемерных, поверхностных и даже антиобщественных («стиляжничество») тенденций.

Значение мод в искусстве гораздо больше, чем зачастую думают. Моды «объединяют» достаточно многочисленные группы людей на основе как будто общего, но в действительности произвольного, далекого от истины понимания художественных явлений, приписывают этим явлениям несуществующие свойства. Однако и многочисленные случаи моды в искусстве в конце концов бессильны изменить реальное положение вещей. Рано или поздно (иногда скоро, иногда очень нескоро) мода проходит, и объективное содержание художественных образов обнаруживается с тем большей очевидностью.

Коснемся теперь подробнее основных обстоятельств выхода музыкальных образов за пределы чисто звукового. Вопрос о невзвучном в музыке очень существен. Как в живописи не могут быть непосредственно выражены какие-либо впечатления, кроме зрительных, так музыка не способна передать непосредственные впечатления зрения, осязания, обоняния и вкуса. Однако широчайшая область невзвучного входит в музыку при посредстве сложных реальных связей всех сторон чувственного опыта.

Эти связи заметны, как выше отмечалось, уже в области физиологической (условные рефлексы). В процессе переживания и осмысливания данные связи становятся могущественными факторами обогащения восприятий каждого отдельного чувства.

Отдавая себе даже очень беглый отчет о слуховом опыте обыденной жизни, мы легко обнаружим все значение подобных факторов. По звуку можно судить о качестве вещей, об их хрупкости, весе, плотности и т. п. Когда на пол падает что-нибудь, мы «слышим», упали ли тарелка, стакан, ложка. Щелкая пальцем по фарфоровому или стеклянному предмету, мы слухом узнаем, цел ли он или надтреснут. Мы можем довольно безошибочно «слышать» — велик или мал лающий пес, толст или тощ запыхавшийся от ходьбы человек. Во всех подобных, бесконечно разнообразных случаях слух путем цепкой связи с опытом других чувств способен давать нам более или менее целостные, более или менее точные представ-



ления о мире (конечно, лишь в меру наличия слуховых впечатлений).

Богатейшие возможности многосторонних связей чувственного опыта в музыке крайне мало исследованы, хотя этот вопрос затрагивался эстетиками неоднократно. В творческой практике композиторов разных эпох и народов ассоциативные связи впечатлений различных чувств использовались часто и очень выразительно<sup>1</sup>.

Вспомним хотя бы музыкальные «рассветы». Стремясь воплотить в музыке рассвет, тот или иной композитор, конечно, чаще всего исходит из эмоций, вызываемых рассветом. А эти эмоции обычно жизнерадостны, свежи и непосредственны. Отсюда вытекает пригодность соответственных интонаций для воплощения рассвета в музыке. Но легко понять, что подобная интонационная жизнерадостность, непосредственность, свежесть еще не дают подлинной образной конкретизации. Слушатель почувствует указанные качества, но может вовсе не связать их с представлением о рассвете. Для конкретизации образа рассвета в музыке необходимо омузыкаление реальных, характеризующих рассвет и способных ориентировать нашу память звучаний.

И действительно, наиболее убедительные, образно отчетливые из музыкальных рассветов всегда оперировали вызывающими ясные ассоциации звуковыми прообразами утра. Так, в конце «Ночи на Лысой горе» Мусоргского (в редакции Римского-Корсакова) мы слышим звуки колокола и пастушеской свирели, а во вступлении к «Хованщине» Мусоргского — крики петухов и колокольный звон. Интонации пастушеской свирельности характеризуют также утро у Чайковского («Евгений Онегин») и Грига («Пер Гюнт»). В рассвете у Равеля («Дафнис и Хлоя») даны три главных, метко отобранных «звуковых показателя» утра: журчание ручейков росы, стекающих со скал, пение птиц и свирели пастухов.

<sup>1</sup> Конечно, мы имеем в виду общезначимые, постоянные ассоциации, а не ассоциации случайные и не ассоциации индивидуальные.

Случайные ассоциации имеют место, когда то или иное совпадение звукового явления со световым, обонятельным или иным — нетипично, нехарактерно.

Примером индивидуальных ассоциаций является «цветной слух», встречающийся достаточно редко и не носящий тождественного характера.

Примерами того, как умело выбранный центральный звуковой элемент способен возбудить и объединить вокруг себя яркие внеслуховые ассоциации, — могут служить однотонно звенящая «по-степному» высокая педаль скрипок у Бородина (симфоническая картина «В Средней Азии»), или интонации «капанья» и журчания у Грига (фортепианная пьеса «Весна», ор. 43 № 6).

Характерно, что композиторы-классики с их глубоко реалистическим складом мышления стремились обычно не покидать почвы конкретных звуковых прообразов даже тогда, когда вставала задача звукописи отвлеченных понятий. Пример — симфония «Антар» Римского-Корсакова, где требовалось средствами инструментальной музыки передать сладость мести и сладость власти. Композитор нашел правильный выход. Он перевел понятие мести и власти в звукоизобразительную область, что было им позднее сформулировано словами: «Мне кажется, что возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с помощью внешней стороны; первая — как картина кровавой битвы, вторая — как пышная обстановка восточного властелина»<sup>1</sup>.

Итак, роль ассоциаций чрезвычайно велика. Полагаем, в частности, что одной из важнейших причин постепенного исторического превращения старой музыки из реально изобразительной в «формальную» является утрата конкретных жизненных ассоциаций. Так, например, при слушании музыки Гайдна или Моцарта у нас не возникают те ассоциации, которые естественно являлись у их современников и соотечественников<sup>2</sup>. Наивно считать му-

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, т. I, стр. 58.

<sup>2</sup> Конечно, ассоциации могут утратиться и в других искусствах и на протяжении сравнительно непродолжительного времени. Вспомним, скажем, стихи Маяковского (из «Юбилейного»):

Например

вот это —

говорится или блéется?

Синемордое,

в оранжевых усах,

Навуходонóсором

библейцем —

«Коопсах».

Стихи эти непонятны тому, кто не знает, что они возникли под впечатлением сине-оранжевой вывески кооператива сахарной промышленности в Москве.



зыка, утратившую ассоциации, «абсолютной» музыкой, как полагали не раз эстетики-идеалисты. Такая музыка не была «абсолютной» в свое время, когда она жила в сознании людей со всем комплексом присущих ей ассоциаций. Этот комплекс можно до некоторой степени восстановить, изучая эпоху возникновения данной музыки.

Несмотря на то, что множеством композиторов (и, конечно, прежде всего композиторами-реалистами) широко применялись реальные ассоциации, возникающие в музыкальном образе при наличии метко выбранных звуковых элементов, способных такне ассоциации вызвать, история музыки показывает нам и другую тенденцию, пытающуюся заменить ассоциации условными аналогиями и, таким образом, стереть естественные границы чувственных восприятий.

Основа ассоциации, как мы видели, в том, что одному чувственному явлению постоянно сопутствует другое чувственное явление. и, следовательно, воплощая в искусстве первое явление, мы вызываем в памяти второе явление (так, звуки пастушеской свирели напоминают о восходе солнца).

Основа условной аналогии в том, что якобы одно чувственное явление может быть, минуя специфичность, заменено в художественном образе другим чувственным явлением (то есть, например, рост света может быть воплощен звуковым нарастанием).

Законность условных аналогий упорно отстаивалась, между прочим, эстетиками XVIII века. Так, Ж.-Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» видит одно из великих преимуществ музыки в ее способности звукописать неслышимое, тогда как передача в живописи невидимого, по его мнению, невозможна (см. главу «Подражание»).

Энциклопедист Морелле в своем сочинении «О выражении в музыке» советовал, как передавать «блеск молнии — чертами напевов высоких и легких» или как подражать «блеску дня блеском звуков»<sup>1</sup>.

Уже цитированный нами выше Риккати пишет: «Ежели предложено будет подражать молнии, то заметить нужно, что она движется быстро и извилисто; подобно тому, как прямой путь достаточно хорошо выражается голосами однозвучными, так равно и извилистый путь вы-

<sup>1</sup> См. Н. Goldschmidt. Цит. соч., стр. 120—121 (или «Материалы и документы по истории музыки», т. II. М., 1934, стр. 25).

раится звуками, кои идут то от высокого к низкому, то от низкого к высокому. Подобными звуками, кои быстро движутся, можно, следственно, изобразить молнию»<sup>1</sup>. Яснее полной свободой и без смущения отождествляет реальные явления молнии с мнимыми пространственными загагами звуков!

Наивно думать, что подобный пример очевидна. Тем не менее, нельзя отмахнуться от того факта, что условные аналогии нашли себе место в практике многих композиторов и среди них у ряда великих мастеров.

Так, например, непосредственно звукописать молнию пытались — И. Гайдн (начало грозы во «Временах года», Людмила Ломаные пассажи флейты), Глинка (похищение лана», по Черномором в финале первого действия «Русских), Верди (бура в начале «Отелло», фигуры флейты), Рихард Штраус (гроза в «Альпийской симфонии», вскрики флейты пикколо) и т. д.

Н. А. Римский-Корсаков, вероятно основываясь на данных своего «цветного слуха», и теоретически и практически отстаивал аналогии между звуком и светом. В набросках эстетических мыслей Римского-Корсакова мы читаем следующие характерные сопоставления: «Гармония — свет и тень. Мажор и минор. Радость и печаль. Ясность. Смутность, сумеречность.

Оркестровка и тембры вообще: блеск, сияние, прозрачность, туманность, сверкание, молния, лунный свет, закат, восход, матовость, тьма»<sup>2</sup>.

В музыке Римского-Корсакова много попыток звукописать световое (яркий пример — звукопись звезд во вступлении к «Ночи перед рождеством»).

Наличие межчувственных (прежде всего — звуко-световых) аналогий у ряда композиторов-классиков с особой остротой ставит вопрос об их сущности, о степени их ценности.

<sup>1</sup> «Материалы и документы по истории музыки», т. II, стр. 29.  
<sup>2</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, т. II. М., 1963, стр. 66. Римский-Корсаков называет раздел — «Ассоциации», но речь идет не об ассоциациях, а именно об аналогиях или об индивидуальных ассоциациях.



Нельзя, конечно, вовсе отрицать реальность аналогий между различными чувственными восприятиями. Нарастание света в какой-то мере родственно нарастанию звука или нарастанию запаха, поскольку и то, и другое, и третье суть нарастания, производящие на нас соответственное аффективное воздействие. В действительности процессы нарастания света и звука нередко протекают параллельно. Так, скажем, солнечный свет повышает тонус жизни на земле, и поэтому звучащая жизнь также усиливается. Напротив, мрак цепенит жизнь, подавляет и звуки (отсюда возможность элементарно выразить путем отвлеченной аналогии восход солнца звуковым нарастанием и закат его — звуковым спадом). Метафорические выражения «мрачная музыка», «светлая музыка» и т. п. закрепились в языке.

Справедливость требует отметить также, что подчас в аналогиях, как будто самых произвольных, таятся реальные (пусть даже отдаленные, не совсем ясные) связи. Такова, между прочим, аналогия высокого — низкого в жизни и в музыке. Она не вовсе условна. Так называемые «высокие» звуки издаются по преимуществу атмосферой (свист ветра и т. п.) и ее обитателями (птицами, насекомыми) — отсюда возможность звукописать небесные высоты высокими звуками. Напротив, низкие звуки издаются по преимуществу землей, земными предметами, недрами земли. Большое тело, падая на землю, издает во время полета свист, а упав — глухой «басовый» звук (отсюда возможность передать в музыке падение контрастом «высоких» и «низких» звуков, а упрощенно — нисходящей гаммой). Характерное исключение — гром, доносящийся сверху, из атмосферы, однако гулкий, глухой, «низкий». Не поэтому ли гром постоянно сравнивают со звуками земли — например, горными обвалами? Да и народ дал грому типическое образно-земное толкование (колесница Ильи Пророка; употребительнейшее выражение «раскат грома» не менее показательны). Попытки музыкальной звукописи сверкания (тех же звезд и т. п.) также не чужды реальных ассоциаций: сверкают обычно те предметы (стекло, вода в каплях, лед), которые при ударе или падении издают звонкие «высокие» звуки. Подобные ассоциации нередко спасают музыкальные образы (так, например, упомянутая выше музыка вступления «Ночи перед

рождеством» Римского-Корсакова может быть естественно связана не со звукописью звезд, а со звоном льда в зимнюю ночь).

Приведенные нами две оговорки существенны. Но они все-таки не меняют до конца сущности дела. Воля композитора — пытаться, например, изобразить при посредстве тремоло брезжущий свет; но композитор должен помнить, что это лишь условная аналогия, не способная подняться до отчетливой чувственной образности.

Именно поэтому среди богатейшего фонда звукописных образов того же Римского-Корсакова звуко-«световые» образы по своей наглядности, выразительности и отчетливости безусловно и бесконечно уступают чисто звуковым.

Когда Мусоргский в финале «Картинок с выставки», не стремясь к невозможному и не пытаясь «нарисовать» «Богатырские ворота» звуками, собрал воедино характерные звуковые элементы, которые могли возникнуть вблизи старинных славянских ворот и присущи нашим представлениям о славянском быте (хоральное пение, колокольный звон, шум от стремительного проезда кого-то), — получилась подлинно реалистическая «звукописная картина». Но когда тот же Мусоргский и в том же сочинении задумал передать звуками «свечение черепов» («Катакомбы»), то путь условных аналогий не привел и не мог привести в данном плане к реалистической отчетливости образа.

«Звуковые молнии» не удалась ни Гайдну, ни Глинке, ни Верди, ни Р. Штраусу, так как они не могут удасться вообще. Эти молнии до некоторой степени «оправдывают» лишь то обстоятельство, что во время грозы, бури возможны разные резкие звуки. Но и только. Условность «звуковых молний» вытекает из их замысла — неверной ассоциации или ложной аналогии. В первом случае рассуждают так: молния быстра, быстрый полет чего-нибудь в воздухе вызывает обычно свист, следовательно, молнию можно якобы передать в музыке звонкими, свистящими звуками; однако реальный звук молнии — гром, а не свист, — и вся ассоциация оказывается на поверку ошибочной. Во втором случае ход мысли еще более наивен: молния представляется зрению зиг-



загообразной — и эти зигзаги переносятся на нотную бумагу.

В итоге следует признать, что вера в условные аналогии у музыкальных классиков объясняется отдельными непоследовательностями их эстетических воззрений.

Нельзя поэтому обосновывать условные аналогии только голым фактом применения их классиками (в частности, русскими). Ошибочность веры в аналогии обнаруживается тенденциями модернизма.

Если здоровый реалистический инстинкт классиков чаще всего уберегал их от злоупотреблений условными аналогиями (которые не господствуют, не главенствуют в классическом творчестве), то такое злоупотребление типично для предмодернистского и модернистского искусства.

Уже у Вагнера в его системе лейтмотивов заметно нарастающее применение самых условных и произвольных аналогий, интонационной символики. Уже Лист ставит своей задачей непосредственную звукопись видимого (фортепианная пьеса «Серые облака», 1881).

Для ряда композиторов конца XIX и начала XX века особенно характерно непонимание или игнорирование звуковой специфики музыки, приводящее к настойчивым попыткам прямо передавать звуками свет, ароматы и т. п. Эта тенденция торжествует у импрессионистов и символистов. Субъективно ценную, новаторскую сторону ее следует видеть в попытках расширить выразительные и изобразительные возможности музыки. Но это расширение нередко идет условными путями преувеличенного культа образных метафор.

Дебюсси пишет оркестровый ноктюрн «Облака», фортепианные прелюдии «Фейерверк», «Шаги на снегу», фортепианные пьесы «Снег танцует», «Отражения в воде», часть «Ароматы ночи» в симфонической поэме «Иберия». Он же пользуется световыми ремарками, вроде «светоносно» («Холмы Анакапри»).

Скрябин сочиняет фортепианные пьесы «К огню», «Мрачные огни». В скрябинском «Прометее» музыка якобы всецело служит воплощению световых образов; это явствует и из авторских ремарок («туманно», «сверкающе», «светоносная волна»). Могут возразить, что «Прометей», по мысли Скрябина, произведение синте-

тическое, с партией света (Luce). Но выше говорилось, что «свет» — лишь придаток «Прометее», где очевидна тенденция «звукового света». К тому же, ведь уже в Третьей симфонии, где нет никакой специальной «партии света», Скрябин свободно и убежденно пользуется «световыми» ремарками — «мрачно», «светоносно» и т. д.

Во всех подобных случаях эстетические заблуждения бесспорны. Опять-таки лишь «инстинкт» композитора, действующий вопреки превратным намерениям, способен в отдельных случаях улучшить замысел. Так, например, в ноктюрне «Облака» Дебюсси, конечно, нет и не может быть звукового образа незвучащих облаков, но имеются элементы звукового образа спокойной тихой ночи. Нет сомнения, что реалистическая ориентация на звуковое помогла бы Дебюсси достичь большей определенности и обобщенности<sup>1</sup>. В другом ноктюрне из той же серии — «Празднества» — авторское словесное пояснение вновь говорит о зримом (шествование, как «ослепительное и химерическое видение»). Но это только ассоциация, поскольку мы слышим в ноктюрне «Празднества» лишь приближающиеся и удаляющиеся праздничные фанфары.

Условен программный замысел прелюдии Дебюсси «Фейерверк». Фейерверк надо смотреть, а не слушать, поскольку звуки его (шипения, потрескивания, выстрелы) составляют лишь побочную сторону зрелища. В результате эстетически ложного замысла данная прелюдия с ее наивными аналогиями виртуозного «блеска» звуков не выходит из пределов крайней условности. Лишь одна звуковая деталь в конце (отрывок «Марсельезы», возбуждающий ассоциации национального праздника, про странств пленэра и т. п.) реалистична.

Весьма неубедительна прелюдия Дебюсси «Шаги на снегу», видимо основанная на типичных для импрессионизма мимолетных впечатлениях и ассоциациях. А в авторской ремарке — «этот ритм должен иметь звуковое значение фона грустного и холодного пейзажа» — проглядывают нарочитые аналогии звукового со звуковым.

<sup>1</sup> Это и имеет место во многих его сочинениях, пользующихся звуковыми прообразами (таких, как прелюдии «Затонувший собор», «Что видел западный ветер», симфонические эскизы «Море» и др.).



Вовсе насильственный характер носит замысел фортепианной пьесы Дебюсси «Отражение в воде». Отражения, разумеется, не могут звучать, а ассоциации водных плесканий, капаний и т. д. с отражением носят отдаленный и случайный характер.

Не менее, если не более, неудачна попытка Дебюсси звукописать запахи («Ароматы ночи» из «Иберии»). Правда, некоторые из звуков этой пьесы (шелесты, журчания) могут быть довольно естественно связаны со звуковыми прообразами южной ночи. Но это лишь детали.

Аналогичные характерные заблуждения дают себя знать в творчестве Скрябина. Известно, что Скрябин, несмотря на свойственные ему черты субъективизма и мистики, даже в поздние годы ставил своей задачей отражение в музыке внешнего мира, в частности, природы<sup>1</sup>. И там, где Скрябин шел путем отображения звукового, ему удавалось создавать очень рельефные, выразительные образы (таковы, например, птички шелестания, лесные шелесты во Второй и Третьей симфониях, в начале Четвертой сонаты). Напротив, условны и неопределенны свето-звуковые образы Скрябина. Так, фортепианная поэма «К огню», конечно, не содержит никакого огня в звуках — она дает лишь смены неясных по образному смыслу, гулких и звонких, гулких и резких звучаний. Соответственным образом нет огня и в «Прометее». Поскольку непосредственная звукопись огня (света) невозможна, немало творческих усилий композитора потрачено тут бесцельно. Остаются за пределами надуманности и условности только более или менее удачные отдельные моменты звукописи шумов огня (треска, шипения и т. п.), а также обычные скрябинские интонации «зовов», «кличей» и т. д., имеющие свои звуковые прообразы в жизни.

Если так обстоит дело в предмодернистской музыке, то музыка модернистская совершенно далека от чувства ответственности в применении метафорических наименований. Так возникают, скажем, «Ионизация» Э. Вареца или «Флуоресценции» К. Пендерцекого.

2.

Итак, ясное, отчетливое, последовательное понимание чувственной специфики музыки является одной из важ-

<sup>1</sup> См. сб. «А. Н. Скрябин». М.—Л., 1940, стр. 60—61.

нейших эстетических предпосылок правдивости музыкальных образов.

Если через чувственные ассоциации музыка выходит за пределы чисто звукового, то дальнейшие пути этого выхода открывает ей содействие языка. Язык при посредстве понятий определяет, уточняет (но, вместе с тем, и отвлекает от чувственной непосредственности) как специфическое, звуковое содержание музыкального образа, так и все примыкающие к нему ассоциативные сферы. Вспомним, что И. П. Павлов метко назвал речь второй сигнальной системой человека, «сигналами сигналов», тогда как конкретными, первичными сигналами являются ощущения и представления<sup>1</sup>.

Как и во всяком мышлении, роль языка в музыке весьма велика. Близость их усиливается потому, что и музыка и язык пользуются интонациями (чего нельзя, например, сказать о языке и живописи, языке и скульптуре, языке и танце). Тем более важно понимать принципиальное различие между музыкой и языком.

Имеются попытки или вовсе оторвать музыку от языка, или, напротив, распространить закономерности языка на музыку, трактовать последнюю, как своего рода язык. И те и другие попытки превратны.

Конечно, нельзя забывать, что, как уже говорилось, звуковая образность в заметной мере присуща языку, что слова нередко изображают. Так, например, русские слова «гром», «ржание», «свистеть», а также соответствующие им французские «tonnerre», «hennissement», «siffler», или немецкие «Donner», «Wiehern», «pfeifen» содержат в себе звукоподражательные (единые, но различные) элементы.

Однако существует множество слов, в которых непосредственная образность отсутствует или отличается расплывчатостью<sup>2</sup>. Звуковая «образность» — безусловно

<sup>1</sup> И. П. Павлов. Избранные труды. Цит. изд., стр. 303, 358, 373 и др.

<sup>2</sup> Прежде всего это слова, обозначающие незвучащие (или нехарактерно звучащие) предметы и действия. Но и звучащие предметы сплошь и рядом не находят образного звукового отображения в языке. Так, например латинское название филина (*Bubo*) звукоподражательно, а русское слово филин лишено этой звукоподражательности. Слово «скрипка» указывает на происхождение от слова «скрипеть», а слово «фагот» не имеет звукового генезиса и происхождение его — зрительное, от итальянского слова *fagot* (сверток, связка), намекающего на коленчатое строение фагота.



не главное, не определяющее в языке.

Если бы звукообразы предметов и действий (как мы видели, единые, но различные в разных языках) были существом языка, то перевод с одного языка на другой стал бы невозможным. На деле же мы знаем, что неотъемлемое качество любого языка — возможность перевода.

При переводе с одного языка на другой многое теряется, однако самое существенное, основное остается. Утрачивается фонетическая специфика, но сохраняется смысл, направление и ход мыслей, содержание и характер переданных словесными понятиями и образов. Так, скажем, не зная французского языка, можно познакомиться с творчеством Бальзака, Дюма, Гюго, Мопассана в русских переводах и получить достаточно ясное представление не только о содержании их произведений, но и о качественных особенностях их писательской манеры, слога и т. д.

Поскольку язык, который К. Маркс определял как «практическое... действительное сознание»<sup>1</sup>, есть средство общения людей, обслуживание этого общения является конечной и единственной целью языка. Можно ли, однако, сказать, что общение людей — цель искусства, в частности — музыки?

Нет, нельзя так сказать. Разумеется, общение людей — необходимое условие для всякого искусства, ставящего себе мало-мальски демократические задачи. Такое искусство всегда стремится к распространению своего влияния, к завоеванию все более широкой сочувственной аудитории. Искусство объединяет людей на почве интереса к художественным произведениям и внутренне и внешне (посещение концертов, театров, музеев). Лишь совершенно упадочное искусство стремится не к широте, а к узости своего воздействия, к изоляции. Но общение людей в процессе восприятия искусства является лишь средством воспитующего, идейно-художественного воздействия искусства. Это никогда не следует забывать.

Возвращаясь к музыке, отметим вновь, что реальные связи музыкального искусства с языком глубоки. К тому же эти связи многосторонни.

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 130.

Прежде всего надо отметить, что, поскольку человек мыслит словами, — язык, речь (внешняя или внутренняя) неминуемо принимают участие в осмыслении любого чувственного восприятия. Роль речи распространяется на все восприятия. В частности, композитор или музыкальный исполнитель во время творческого процесса думает, мыслит, а следовательно, пользуется понятиями, пользуется языком, без которых никакое мышление невозможно. Так, например, композитор (даже импровизируя) не может ограничиться звуковыми ощущениями и представлениями, он обязательно осмысляет их — хотя бы самым беглым, суммарным образом. Так исполнитель, даже находясь во власти неудержимого творческого порыва, не может обойтись без руководящего контроля сознания. Но все это, конечно, еще не характеризует специфических связей языка именно с музыкой. Перейдем к ним.

Во-первых, теснейшую связь и взаимодействие музыки и языка мы находим во всей обширной области вокальной музыки (опера, оратория, кантата, песня, романс). Ясно, что словесная сторона подобных произведений не исчерпывается языком как таковым, ибо воплощает в себе определенное художественное, образное мышление. Но ясно также, что наличие поэтического текста придает вокальным произведениям особые возможности воздействия на слушателей не только посредством образов (музыкальных и литературных), но и посредством словесных понятий.

Во-вторых, связь и взаимодействие музыки и языка обнаруживаются в программной музыке (при наличии словесной программы произведения, а то и просто программного заглавия). В этом случае мы наблюдаем либо содружество музыки и литературы (если программа или заглавие литературно образны), либо содружество музыки попросту с языком (если программа или заглавие не рисуют образно, но лишь обозначают содержание).

Указанные два типа связей музыки с языком весьма существенны, но все же носят сравнительно внешний характер. Они возникают на путях соприкосновения и слияния музыки с поэзией и художественной прозой, то есть там, где музыка в той или иной мере становится синтетическим искусством.



Имеются, однако, и более внутренние связи музыки с языком.

В-третьих, глубокая органическая связь музыки с языком выступает в происхождении музыкальных интонаций человеческой речи. Нам уже приходилось говорить выше об определяющем значении интонаций человеческого голоса в формировании интонаций музыки как выразительного искусства. Это определяющее значение относится (хотя и не совсем в равной мере) и к вокальной, и к инструментальной музыке. В музыке того или иного народа, естественно, отражается весь интонационно-ритмический строй его языка. И это не только в мелодии, гармонии, полифонии, но и в характере инструментальных тембров.

Звуковые соответствия речевых и музыкальных интонаций различны, разнообразны. Известно, например, что тембры тех или иных музыкальных инструментов напоминают звуки определенных гласных человеческой речи, поскольку звучание гласных связано с регистрами, с высотой звука. Так, скажем, звуки тубы напоминают нам гласную «у», звуки фагота и валторны — гласную «о», звуки трубы — гласную «а», звуки флейты и скрипки — гласную «е», звуки флейты пикколо — гласную «и». Такое соответствие уже открывает возможности образных ассоциаций<sup>1</sup>.

Заметно также влияние интонаций речи на тембр сложных инструментов в целом. Так, например, тембр французских фортепиано близок к тембру французской речи и носит несколько носовой характер, а тембр немецких фортепиано — к тембру немецкой речи и носит черты звучной раскатистости<sup>2</sup>. Это, конечно, тонкости, но очень примечательные.

Для полноценного восприятия национальных музыкальных интонаций безусловно необходимо знакомство с соответственным языком. Трудность сочинения национальной музыки без должного знания национального языка была, в частности, превосходно осознана столь

<sup>1</sup> Гласный характер ряда инструментальных тембров был многосторонне охарактеризован Г. М. Римским-Корсаковым в одном из его докладов в Институте театра и музыки в Ленинграде.

<sup>2</sup> На этот примечательный факт обратил внимание один из старейших наших инструментальных мастеров — ныне покойный Р. И. Островский.

чутким к интонации композитором, как Мусоргский (в период создания им «Сорочинской ярмарки») <sup>1</sup>. Поэтому же романс или опера с переводным текстом всегда содержит несоответствия, диссонансы (иногда очень чувствительные) музыкальной и речевой интонации.

Надо еще помнить, что (как уже говорилось выше) музыкальные интонации, вытекая во многом из интонаций человеческой речи, в свою очередь воздействуют, влияют на последние. Выражаясь фигурально, можно сказать, что если речь делает музыку говорящей, то музыка делает речь певучей, придает ей более или менее развитые музыкальные качества. «Музыкальность» речи проявляется, как известно, и в тональных сближениях интонаций собеседников.

Продолжим, однако, характеристику основных связей музыки и языка...

В-четвертых, в процессе бытования музыки (по преимуществу прикладной) могут образоваться и действительно образуются настолько прочные ассоциативные связи известных интонаций с факторами быта, что эти интонации получают значение почти языкового символа выражения понятия.

Такова, например, область всевозможных звуковых сигналов мирного и военного времени. Применение подобного сигнала в музыкальном контексте сразу вызывает у слушателей того народа или страны, где данный сигнал применяется, совокупность ясных представлений — не образных, как в искусстве, а понятийных, языковых. Но для слушателя другого народа или страны, где данный сигнал не употребляется, смысл его будет совершенно непонятен. Дабы он стал понятным, необходим «перевод» этого сигнала на интонации соответственного по смыслу сигнала, употребляющегося в другой стране.

Ясно, что в указанных случаях мы имеем подлинно «языковое» применение музыкальных интонаций. Совокупность таких случаев расширяется за счет особенно широко бытующих и ставших однозначными по смыслу музыкальных фрагментов или даже целых небольших музыкальных произведений. Таковы, скажем, националь-

<sup>1</sup> См.: М. П. Мусоргский. Письма и документы. Цит. изд., стр. 315.



ные и государственные гимны, наиболее популярные песни и т. п. Появление их интонаций в музыке воспринимается как символ, а не непосредственно образно, приближается к понятийному воздействию.

И все же приведенные нами четыре важнейших фактора связи музыки с языком не дают основания считать эту близость тождеством.

Что касается «во-первых» и «во-вторых», то мы уже отметили существенный, но относительно внешний характер возникающих в этих случаях связей.

Что касается «в-третьих», то следует ясно учитывать важнейший факт: в музыкальных интонациях присутствуют (и то в преображенном виде) только интонационные элементы языка.

Большая выразительная роль речевых интонаций общеизвестна. Различные интонации меняют характер, оттенок, иногда и смысл произносимой фразы или слова. В известных крайних случаях даже слово «да» может звучать, благодаря интонации, как «нет», а слово «нет» как «да». По интонациям мы способны судить об эмоциях, а иногда и о намерениях человека. Так, например, печальную речь, пользующуюся обычно небольшой звуковысотной амплитудой и низким регистром, мы легко отличаем от речи радостно возбужденной, для которой типичны высокий регистр, большая звуковысотная амплитуда и т. д. Эмоциональная выразительность речевых интонаций может передавать и движение от переживания к действию, от слов к делу.

Но, тем не менее, не следует переоценивать роль интонации в языке. Основа языка — все же интонируемые слова (как носители понятий), а не, так сказать, ословленные интонации. Это равно относится и к разговорному языку, пользующемуся внешней, реальной интонацией, и к письменному или печатному языку, пользующемуся интонацией внутренней, подразумеваемой.

Главное в языке — смысловое, понятийное, условно, но точно обозначающее, то есть то, что почти отсутствует в музыкальной интонации.

Говорим «почти», имея в виду разобранные выше моменты, охарактеризованные рубрикой «в-четвертых». Сторонники «языковых» теорий музыки склонны придавать этому «в-четвертых» весьма широкое значение.

С подобной точки зрения выходит, что музыкальные интонации символичны и что те или иные из них способны передавать, воплощать человеческие переживания или явления природы не потому, что они претворяют реальные интонации этих переживаний и явлений, а потому, что люди попросту «условились» связывать с определенными музыкальными интонациями определенные понятия.

Рассуждающие таким образом смешивают действительную традиционность музыкальных интонаций с их мнимой условностью. На самом деле, в основе музыкальных интонаций (за вычетом сравнительно немногочисленных случаев указанных сигналов, музыкальных «цитат» и т. п.) лежит не символичность, а образность. Лишь в силу традиционности тех или иных музыкальных интонаций мы порою упускаем из вида их образный характер, склоняемся к символической их трактовке. Такая трактовка неправильна.

Поэтому отпадает и четвертый фактор возможного понимания музыки как языка.

Следует признать неполноценность термина «музыкальный язык», который имеет у нас широкое хождение. Дело, разумеется, не в самом термине, а в существе вещей. Если бы музыка была равнозначна языку, то можно было бы выражаться на различных «музыкальных языках», но «говорить» об одном и том же. Так и утверждают порою некоторые композиторы и музыковеды с целью оправдать ту или иную модернистскую музыку. Они говорят: данная музыка, мол, очень проста, ясна по своему содержанию, по своей сущности, но она пользуется сложным музыкальным языком. Прежде всего, даже в отношении словесного языка такое утверждение неверно. Общеизвестно, что ясную и отчетливую мысль можно выразить только в ясной и отчетливой словесной форме. В отношении же музыки, вообще не являющейся языком и имеющей дело не с какими-либо символами, но с реальными интонациями, данное положение вдвойне неправильно.

Можно ли, в итоге, признать абсолютно негодным к употреблению термин «музыкальный язык»? Думаем, что нет. Он безусловно негоден как прямое, строгое научное определение, но имеет известное право на существование в качестве метафоры. Корни этой мета-



Форы, конечно, в выразительности музыкальных интонаций, генетически связанных с интонациями человеческой речи. Мы, например, склонны определять наиболее выразительную музыку, как «говорящую» — отсюда, видимо, и термин «музыкальный язык».

В наши дни этот термин часто используется для обозначения совокупности выразительных и изобразительных средств музыки. Используется явно метафорически, — в соответствии с традицией, установившейся уже давно.

Термин «музыкальный язык» широко применялся русскими мыслителями о музыке именно в метафорическом плане, оттеняющем музыкальную выразительность. В частности, этот термин был любим А. Н. Серовым, который ввел его во всеобщее употребление. Однако уже тогда термин «музыкальный язык» таил в себе неясности и возможности противоречивых толкований. Эта неполноценность термина сильно сказалась позднее, когда возникли эстетические теории, склонные рассматривать музыку не как непосредственное, образное отражение действительности, а как систему условных интонационных и логических символов, «формул». Отсюда разговоры о музыкальной «грамматике»<sup>1</sup> и т. д. Нет сомнения, что подобные теории ошибочны. Будь музыка (шире — искусство вообще) языком, то есть системой условных обозначений, она обладала бы обязательным свойством языка — способностью переводиться на другие языки.

На деле же, образы музыки и искусства вообще (за исключением условных сигналов и т. п.) непереводимы. Можно ли перевести архитектурные образы Баженова, музыкальные — Глинки, живописные — Сурикова с одного языка на другой? Разумеется, нельзя. И это потому, что, строго говоря, нет того или иного архитектурного «языка» Баженова, музыкального «языка» Глинки, живописного «языка» Сурикова.

Правда, можно сделать зарисовку архитектурного сооружения, гравюру картины, клавираусцуг оперы и т. п., но все это будет не переводом на другой язык, а лишь переходом к другому типу образности или абстрагированием от некоторых качеств. Невозможно

<sup>1</sup> Тут, вдобавок, грамматика речи путалась с ее логикой.

перевести сонату Бетховена на русский «музыкальный язык» или симфонию Бородина на французский «музыкальный язык». Когда же, например, русский пианист исполняет Бетховена «по-русски», то дело здесь совсем не в «языке», а в национальной окраске возникающих исполнительских образов.

Ложные теории, пытающиеся рассматривать музыку как особый язык, опасны потому, что они логически ведут к формализму и в музыкознании и в музыкальном творчестве. Музыковеды, придерживающиеся этих теорий, оставляют без внимания реальные интонационные прообразы музыки, так как вся задача исследования обычно сводится к анализу условных «музыкальных форм». С другой стороны, композиторы, следующие этим теориям, не руководствуются строгими критериями реалистичности музыкальных образов, так как условностями «музыкального языка» можно «оправдать» любые модернистские эксперименты.

### 3.

Что касается формирования музыкального образа, выхода музыки за границы чувственной специфики, то здесь неизбежно встает вопрос о так называемой программности. Этот вопрос относится к числу важнейших вопросов музыкальной эстетики.

Следует, конечно, отметить историческую неполноценность и условность термина «программности» в музыке.

Не принято говорить «программная живопись», «программная скульптура», но принято — «программная музыка». Почему же?

Термин «программная музыка» возник как результат компромисса между недоверием к предметным и сюжетным возможностям музыки, с одной стороны, и желанием сделать музыку более конкретной, более предметной, более сюжетной, с другой стороны.

Ясна наивность следующей постановки вопроса: музыка может быть беспредметной, бессюжетной, а может и стать предметной, сюжетной — в том случае, если музыкальное произведение постройт по особой, регулирующей и направляющей развитие и восприятие музыки «программе».

Мы знаем, что невозможно абсолютное разделение



музыки на два различных рода, что всякая музыка содержит качества предметности и сюжетности, а значительная ограниченность этих качеств объясняется не таинственными свойствами музыки как таковой, но характером слуховых впечатлений (служащих основой музыки) — в отличие от впечатлений зрительных (служащих основой живописи и скульптуры).

Что же касается «программности» как словесного изложения сюжета и т. п., то она, разумеется, приложима и к изобразительным искусствам (так, например, картину можно сопроводить не только заглавием, но и комментарием).

Таким образом, термин «программной музыки» со строго эстетической точки зрения условен и неполноценен.

Но нельзя забывать, что этот термин привился, вошел во всеобщее употребление и стал обозначать прогрессивные, реалистические тенденции к усилению, повышению конкретности, определенности, рельефности, доходчивости музыкальных образов. Поэтому необходимо уделить вопросам «программности» должное внимание.

Прежде всего: что следует понимать под термином «программность» в музыке? Программной обычно называют такую музыку, содержание и сюжет которой особенно отчетливы, допускают наименьшие возможности разноречивых толкований (причем отчетливость дополнительно обеспечивается словесным пояснением)<sup>1</sup>. Но при этом термин «программность» обычно относят к инструментальной музыке или, по крайней мере, к такой музыке, где пение со словами не играет решающей роли и где инструментализм преобладает. Так, скажем, в романсе, кантате, опере содержание и сюжет, как правило, безусловно отчетливы, но ни романс, ни кантату, ни оперу не принято относить к области программной музыки.

Из сказанного ясно, что наряду с так называемой «непрограммной» музыкой и наряду с музыкой вокально-

<sup>1</sup> В самом тесном смысле слова программной музыкой именуют музыку с объявленной программой. В более широком смысле слова — и такую, которая хотя и не имеет изложенной программы, но подразумевает ее согласно намерениям автора.

словесных жанров существует третья, основная область музыки, которую принято называть программной. Нетрудно, далее, понять определенную иерархию указанных трех основных областей музыки. Очевидно, в «непрограммной» музыке сюжетность наименее отчетлива, а в музыке романсной, кантатной, оперной наиболее отчетлива, тогда как программная музыка занимает среднее положение.

Бросается в глаза и другая закономерность указанной «иерархии»: эта иерархия, вместе с тем, является иерархией, ведущей от большей обособленности музыкального искусства к большей его синтетичности, к большей связи его с другими искусствами.

Вот несколько ступеней иерархии. Слушая пьесу, названную «соната» или «симфония», мы попадаем во власть почти исключительно музыкальных образов как таковых (в данном случае название ориентирует нас скорее в отношении формы, чем в отношении содержания). Слушая пьесу, имеющую сюжетное заглавие (например, «Лесной ручей»), мы, помимо музыкальных образов как таковых, получаем руководящий намек словесного пояснения, который, конечно, может быть более или менее отчетливым, более или менее объемным в зависимости от конкретности понятия или от богатства вызываемых им ассоциаций (так, заглавие «Море» менее отчетливо, чем заглавие «Черное море», или, тем более, «Буря на Черном море»; заглавие «Мятеж» носит совсем иной объем, чем заглавие «Мятеж» по Фурманову). Слушая пьесу, имеющую не только сюжетное заглавие, но и сюжетное изложение отображенных в ней событий, мы получаем, помимо музыкальных образов как таковых, уже не только руководящий намек слова, но и целую руководящую нить. Слушая романс, кантату, ораторию, мы пользуемся такой руководящей нитью уже не «на свой страх и риск», а по воле автора, осуществившего «синхронную» связь музыки и слова. Наконец, слушая оперу, мы, вдобавок, воспринимаем синтетическое соединение музыки не только с литературой (поэзией и прозой), но и с целым рядом других искусств.

Итак, мы можем точнее определить программную музыку как такую, в которой начинается синтетическое содружество музыки со словом и с литературой, но



именно только начинается, не доходя до последовательного сосуществования.

Две основные ступени программной музыки: программа-заглавие и программа — сюжетное пояснение. В программной музыке слово (а через слово — литературный образ и т. д.) уже принимает участие как в становлении, так и в восприятии музыкального образа, но это слово еще не связано с самым процессом течения музыки.

Известны попытки отрицания музыкальной программности, идущие с позиции формалистической музыкальной эстетики.

Так, например, Г. А. Ларош писал, что «успех, которым публика награждает программную музыку, есть успех незаконный» («Нечто о суевериях музыкальной критики», 1872)<sup>1</sup> и что теория программной музыки не более, как «суеверие».

В другом месте (предисловие к переводу книжки Эд. Ганслика «О музыкально-прекрасном», 1895) Ларош заявляет: «Я совершенно отрицаю существование такой пьесы, которая давала бы критику основание написать фразу: «эта музыка носит характер программной», или «эта музыка *требует* программы». Тем более я отрицаю возможность *угадать*, какова должна быть программа, когда предполагавший ее композитор умолчал о ней»<sup>2</sup>.

По мнению Лароша, «программа относится к композиции, как каталог к библиотеке, как оглавление к книге. Всякая книга может быть снабжена оглавлением; ко всякой библиотеке можно составить каталог. То и другое часто упускается, но состав библиотеки, но содержание книги остаются те же»<sup>3</sup>.

Такой взгляд закономерно отрицает как содержательность самой музыки, так и возможность обогащения этой содержательности за счет слов.

В цитированных утверждениях Лароша — принципиальное непонимание единства частного и общего, чувственного и понятийного, образного и идейного в отно-

<sup>1</sup> Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, стр. 332.

<sup>2</sup> Там же, стр. 358.

<sup>3</sup> Там же, стр. 361.

шении музыки, как части целостной человеческой духовной культуры.

На деле программность обогащает музыкальные образы реальными связями, причем музыка в данном плане не является и не может являться чем-то принципиально отличным от других искусств. Весьма ошибочно (как уже отмечалось) было бы думать, что, например, заглавие картины или скульптуры, пьесы или романа ничего не прибавляет к их содержанию и не убавляет от него. Заглавие — часть содержания и лаконичное выражение его. Меткое заглавие не только свидетельствует о пронизательности, целеустремленности мысли автора, но и уясняет эту мысль зрителям или читателям. Напротив, заглавие неудачное, расплывчатое чаще всего отражает соответственные качества художественного замысла и дезориентирует читателя или зрителя. Совершенно аналогично обстоит дело в музыке. Роль словесной программы весьма велика и генетически (в процессе сочинения музыки) и функционально (в процессе ее восприятия). В первом случае она стимулирует и конкретизирует замысел автора, во втором случае она усиливает воздействие музыкальных образов на слушателя, облегчает восприятие музыки.

Очень важно понять, что граница между «непрограммной» музыкой и музыкой «программной» не есть граница безусловная и абсолютная, но условная и относительная.

Выше мы говорили, что программность требует особой конкретности содержания и сюжета. Ясно, что эта конкретность не может быть достигнута только за счет словесного пояснения. А то пришлось бы признать, что содержание привносится в музыку извне, словесным текстом, и его нет в музыке как таковой. На самом деле, в программной музыке необходимо реальное соответствие музыкальных образов словесной программе. В самих музыкальных образах должны быть качества конкретности — только тогда они смогут оправдать ту или иную программу. Но ведь конкретность — одно из главных условий и проявлений содержательности. Лишь декаденты и формалисты полагают, что содержательное может (или даже должно) быть лишено качеств конкретности. Для всех сторонников реализма в искусстве, напротив, очевидно, что содержательность и конкрет-



ность неотрывны друг от друга, что чем содержательнее художественная идея, тем конкретнее она воплощается в образах.

Поэтому, строго говоря, каждое «непрограммное» музыкальное произведение, обладающее содержательностью, тем самым уже в какой-то мере становится программным, то есть сюжетным.

Невозможно, конечно, представить такую реалистическую «непрограммную» музыку (скажем, сонату или симфонию), в основе которой не лежала бы известная образная идея, известное чередование и развитие образов, а следовательно, и сюжетность.

С другой стороны, каждое программное музыкальное произведение не может строиться по законам совершенно иной логики, чем произведение «непрограммное» (см. выше о реальном содержании музыкальных интонаций и музыкальных форм).

Тем не менее, граница между «непрограммной» и «программной» музыкой, не будучи абсолютной, существует. «Непрограммная» музыка отличается большей «вместимостью» образов, чем программная; образы ее, как правило, охватывают более широкий круг явлений.

Нельзя не видеть, что это качество «непрограммной» музыки, с одной стороны, представляет преимущество, так как дает простор художественным обобщениям. Но, с другой стороны, оно же ограничивает возможности образной конкретности в «непрограммной» музыке — конечно, не только потому, что тут отсутствуют словесные пояснения, но и, главным образом, потому, что у композитора нет отчетливого стремления к программности и сюжетности.

Относительная граница разделяет «непрограммную» и «программную» музыку также в области музыкальной формы. Мы уже говорили, что между музыкальной формой непрограммного и музыкальной формой программного произведения нет категорического различия. Это потому, что сама сущность музыкальной логики, музыкальных форм вытекает из отражения и выражения реальных процессов действительности и, следовательно, отвечает в принципе задачам тех или иных сюжетных линий программности. Однако качества большей обобщенности непрограммной музыки и большей конкретизованности программной, конечно, дают себя знать и в различиях

музыкальных форм. Формы «непрограммной» музыки более единообразны, формы программной музыки более индивидуализированы. У первых имеются незаменимые преимущества стройности и гармоничности, у вторых — незаменимые преимущества разнообразия.

Говоря о музыкальной программности, не следует, конечно, унифицировать это понятие. Есть программность и непрограммность. Многочисленные виды программности отражают историю становления этой области музыкального мышления и борьбу направлений и течений.

Даже в реалистической программности (о которой речь шла выше) можно наметить, по крайней мере, два вида: объективный и субъективный. Различие их было охарактеризовано П. И. Чайковским в одном из его писем к Н. Ф. фон Мекк (от 17/5 декабря 1878 года). «Что такое программная музыка? — писал Чайковский. — Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то, с нашей широкой точки зрения, всякая музыка есть программная. Но в тесном смысле под этим выражением разумеется такая симфоническая или вообще инструментальная музыка, которая иллюстрирует известный предлагаемый публике в программе сюжет и носит название этого сюжета... Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения, радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима...»<sup>1</sup>.

«Субъективное» направление реалистической программности сосредоточивает всю систему образов вокруг лирического переживания. «Объективное» направление реалистической программности стремится к образному воплощению ряда сторон и процессов действительности, стоящих как бы вне личного сознания художника. Конечно, и в первом случае в образах все-таки присутствует

<sup>1</sup> П. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. VII. М., 1962, стр. 513.



внешний мир, а во втором случае непременно присутствует личное отношение к миру<sup>1</sup>. Но удельный вес того и другого в обоих случаях различен.

«Субъективное» направление реалистической программности имеет свои достоинства, свою силу. Тут опять следует вспомнить слова Ленина. Переосмысляя Гегеля материалистически, Ленин писал: **„Богаче всего самое конкретное и самое субъективное“**<sup>2</sup>. Богатство конкретного не нуждается в пояснениях. Богатство субъективного в отношении искусства следует, конечно, понимать, как творческую свободу овладения всем огромным многообразием оттенков лирических переживаний. Но, вместе с тем, субъективное направление программности имеет определенные идейно-художественные границы. Не случайно, конечно, оно избегает словесной программной конкретизации. Таковой препятствует более чем понятная скромность и скрытность автора; если же эта скрытность преодолевается, то возникает уже опасность самолюбования, что и имело не раз место в романтической и неоромантической музыке.

«Объективное» направление реалистической музыкальной программности, не обладая непосредственным эмоциональным богатством лирических высказываний, владеет, однако, богатством драматургической самостоятельности образов. Поэтому для выражения сюжетов, требующих широкого, разностороннего охвата явлений и событий, «объективная» программность оказывается наиболее соответственной. Именно «объективная» программность способна последовательнее и шире всего прибегать к посредству словесных пояснений и при их содействии производить на слушателей наиболее «однозначные» впечатления.

Выше мы коснулись только двух основных тенденций реалистической программности. Виды же программности вообще исключительно многочисленны и многообразны.

Так, мы имеем в программности, помимо реалистиче-

<sup>1</sup> Замечательно глубока мысль В. И. Ленина, что «различие субъективного от объективного есть, **НО И ОНО ИМЕЕТ СВОИ ГРАНИЦЫ**» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 90). Формулировка Чайковского, просто противопоставляющая субъективное объективному, разумеется, не может считаться безупречной.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 212.

ских тенденций, также натуралистические, импрессионистские, символистские тенденции. Наряду с тенденциями, опирающимися на прямую звукообразность и реальные ассоциации, встречаются тенденции чисто условного использования всевозможных аналогий, иногда совершенно произвольных, очень далеко уходящих от реализма.

Так, например, сопоставляя программную музыку Берлиоза и Листа, мы видим, что если Берлиоз постоянно стремится к реальной жанровой и пейзажной звукописи, то Лист культивирует образы более отвлеченные.

В период острых кризисов искусства при империализме получили значительное развитие различные виды метафорической или чисто условной программности. Дебюсси, как мы видели выше, находил возможным называть свои музыкальные произведения или части их — «Отражения в воде», «Ароматы ночи» и т. п., произвольно подменяя таким образом восприятия одних чувств другими и как бы игнорируя, что музыка, пользующаяся звуками, не может непосредственно отражать зрительные или обонятельные впечатления. Имеют место и совершенно условные виды программности; они, скажем, налицо в произведениях Эрика Сати под названиями «Пьесы в форме груши», «Высушенные эмбрионы».

Конечно, род или направление программности непосредственно связано с мировоззрением композитора, с его эстетическими принципами, с тем, как он понимает отношение музыки к действительности. От всего этого прямо зависит трактовка выразительности-образительности в программной музыке. Композитор может, например, строить свои программные образы на основе глубокого изучения звуковой действительности, пытаться сделать музыкальные интонации наиболее реальными, типичными и наиболее богатыми различными жизненными ассоциациями. Или, напротив, он может руководствоваться случайными впечатлениями, не типичными аналогиями. Наконец, он властен вовсе игнорировать реальные связи предметов и явлений, насиловать их произволом «программных» выдумок. Во всех подобных случаях результаты получаются различные, имеющие различную эстетическую ценность.

Поэтому программность не может быть названа еди-



ной эстетической категорией, единым эстетическим направлением. Для всех видов программности едина только связь музыки со словами, с понятийным (словесным) или понятийно-образным (литературным) дополнением чисто музыкального. Но связь эта может протекать и осуществляться весьма различно в силу того или иного отношения композитора к действительности, того или иного присущего композитору эстетического мировоззрения.

4.

Если граница между программной и непрограммной музыкой имеется, но носит не абсолютный, а относительный характер, то аналогичное можно сказать об относительности границы между программной музыкой и синтетическими музыкальными жанрами (начиная романсом и кончая оперой).

Каковы же особенности синтетических искусств, в которых принимает участие музыка?

В песне текст и музыка представляются как будто равноправными, но на деле музыкальный образ песни подчиняет себе и как бы поглощает образ словесный, стихотворный. Аналогичное можно сказать о романсе, который мы называем произведением музыкальным<sup>1</sup>. В романсе, как и в песне, с большой очевидностью сказывается могущество музыки: эмоциональность музыкальных образов, звуковая пластика пения отодвигают на задний план текст, как элемент более рассудочный. Так музыка торжествует над поэзией, предварительно обезоружив ее (самостоятельные ритмы стихов обычно смещаются музыкой и тем самым отменяются).

Музыкальными произведениями называются кантата, оратория и т. п., хотя в них роль слова очень велика — именно слово руководит здесь развитием сюжета или экспозицией сцен-картин.

В наиболее монументальных синтетических жанрах с участием музыки — балете и опере — соотношение искусств оказывается не одинаковым.

Примечательно, что балет мы не называем произведением музыкальным (так можно назвать лишь музыку

<sup>1</sup> Правда, существует немало стихотворений, носящих название «романсов», но это лишь указание на близость их образов к типологии романсов музыкальных.

к балету), но произведением музыкально-хореографическим или даже хореографически-музыкальным. Таким образом, искусство танца и пантомимы заявляет в балете серьезную претензию на первенство. Да и принято говорить, что балет «смотрят», а не «слушают». Причину этого следует искать в интенсивной выразительности искусства хореографии. Если в романсе или оратории музыка одерживает верх над отвлеченным искусством слова, то в балете она уже не может подчинить танец, который приковывает с исключительной силой внимание зрителей. Музыка в балете носит в очень значительной степени служебный, подчиненный характер. Этим объясняется, между прочим, факт долговечности балетов, музыка которых не отличается выдающимися самостоятельными достоинствами, но обладает дансантичностью. Правда, уже со времен Чайковского начала развиваться тенденция — придать балетной музыке высокие художественные достоинства, сделать ее полноценной. Эта тенденция типична и для нашего времени. Но справедливость заставляет заметить, что это требование, в силу властных притязаний хореографии, выполнимо только отчасти. Да и музыка балетов самого Чайковского, при всех ее замечательных достоинствах, все же уступает в содержательности музыке его опер или симфоний.

Итак, в балете, синтетическом роде искусства с участием музыки, победу одерживает хореография.

Естественно предположить, что в опере, синтетическом жанре еще более сложном, чем балет, музыка должна заметнее, очевиднее потесниться под натиском зрительных впечатлений и словесных образов (текста либретто). Однако этого не происходит. Музыка в опере, в отличие от балета, главенствует.

Опера есть произведение прежде всего музыкальное — этот тезис, выдвигавшийся многими теоретиками и практиками музыки (в их числе Н. А. Римским-Корсаковым), не удалось опровергнуть. Почему же дело обстоит так?

В опере, за исключением отдельных фрагментов, отсутствует хореография, способная в такой сильной степени увлекать и приковывать внимание зрителей. Словесная сторона оперы, естественно, не может соперничать с музыкой (это мы видели уже применительно к песне и романсу). Вдобавок, оперные тексты в огромном числе случаев не отличаются серьезными художе-



ственными достоинствами. Что же касается оперной мизансцены, то она, как мы знаем, относительно слаба и неуклюжа: исполнительские вокальные интересы певца не позволяют ему развернуться как актеру. Физические действия в опере замедленны, сравнительно инертны. В результате драматургия оперы ложится на плечи музыки, и музыка превосходно пользуется как этой обязанностью, так и этим правом. Зрительная и словесная стороны оперы оттесняются музыкальной стихией, и именно музыка придает опере первостепенный интерес, возбуждает и увлекает, держит в напряжении внимание слушателей. Если балеты со «служебной», чисто танцевальной музыкой возможны и даже в силах претендовать на долголетие, то оперы со «служебной» музыкой решительно не способны стать и не становятся репертуарными.

Нельзя, конечно, упускать из вида, что попытки развить немусикальную драматургию оперы (как резким повышением внимания к игре актеров, приданием этой игре самостоятельного значения, так и раздуванием роли декоративно-зрительных факторов) делались, делаются и, скорее всего, будут делаться. Такие попытки, можно сказать с уверенностью, даже приносят значительную пользу — помогают преодолеть оперные штампы, примитивность и застылость мизансцен и т. п.<sup>1</sup> Но как только эти попытки начинают всерьез посягать на главенство музыки, оперный театр резко и непоправимо деформируется — опера перестает быть оперой и превращается в драму или комедию с музыкой. Подчиняясь немусикальной драматургии, музыка в подобных случаях всегда мстит за себя, лишая слушателя могущества музыкальных образов.

Это могущество, способное подчинять себе слово и сценическое действие, заслуживает особенно пристального внимания и серьезной оценки. Ведь оперу никак нельзя считать драмой или комедией плюс музыка. Музыка, как властный хозяин, распоряжается в опере, пресекая со стороны слова и сценической драматургии претензии на первенство. И эта властность «во весь

<sup>1</sup> Поэтому-то логика оперной драматургии, конечно, не может быть в принципе сведена к музыкальной логике, а образ оперного героя не есть чисто музыкальный образ.

роств» рисует перед нами огромные силы музыки вообще, силы, лежащие по преимуществу в эмоциональной области. Перед этими силами рациональное, рассудочное отступает, сохраняя лишь функцию разъяснения, комментирования: что может ярче охарактеризовать эффективность музыки с ее чертами впечатляющей мощи и смутности?! Но там, где нет подлинной интенсивности чувств, их первозданности и искренности — хорошая опера не может получиться. Недостаток полноты эмоций не возместим ни высокими качествами либретто, ни мизансценами, ни декорациями; опера без полноценного музыкального ядра будет вскоре отвергнута публикой, несмотря на настойчивое рекламирование.

Рассматриваемая с позиции только музыкальной эстетики, опера должна представиться жанром несовершенным, поскольку в ней музыкальное мышление не имеет все же той свободы и самостоятельности, не имеет того исчерпывающего смысла, которые присущи ему в симфонии или сонате. Даже оперы, в которых музыка главенствует, все же одновременно смотрятся, благодаря чему полное сосредоточение внимания на музыке невозможно. Таким образом, в опере музыка, будучи властной, не является полновластной.

Тем не менее, опера обладает мощными преимуществами, которых нет у инструментальной музыки как таковой. Синтетичность оперы, ограничивая самостоятельность отдельных, входящих в нее искусств, придает им взамен невиданную силу совокупного воздействия. При этом совокупное воздействие организуется вокруг определяющего, центрального искусства оперы, то есть музыки, и сообщает последней максимальные возможности выходов за пределы чисто музыкального. В данном смысле понятно предпочтение, отдаваемое Чернышевским опере — «полнейшей форме музыки как искусства»<sup>1</sup>.

Это определение глубоко соответствовало тогдашним творческим симпатиям русских композиторов, которые выше всего ставили именно оперу в качестве самого масштабного и доходчивого музыкального жанра. В наши дни такой взгляд на оперу сохранился и упрощился.

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике. Цит. изд., стр. 94.



Партийная печать неоднократно подчеркивала первостепенное значение оперного жанра, как обладающего максимальной силой и разносторонностью массового воздействия.

Но, безусловно, все значение оперы не отрицает, не зачеркивает значения и незаменимых ценных качеств других жанров музыки — тем более потому, что каждый из жанров может и должен оказывать плодотворное влияние на каждый другой.

В прошлом, в условиях классового общества, подобному взаимовлиянию жанров постоянно сопутствовало явление их антагонизма, поскольку жанровые различия становились поводом для обнаружения различия мировоззрений. Поэтому мы наблюдаем в истории частые явления господства какого-либо жанра или нескольких жанров за счет ограничения или вытеснения других.

Характерен, например, «антагонизм» оперы и симфонии (с преимущественной ориентацией оперы на «внешнее», «объективное», и симфонии — на «внутреннее», «субъективное»). Не менее характерен и антагонизм вокальной и инструментальной музыки вообще.

Так, Германия в конце XVIII и начале XIX столетий создавала преимущественно инструментальную музыкальную культуру; недаром Вагнер жаловался в молодости на неумение немцев писать оперы. Но симфонизм остался фундаментом даже опер... самого Вагнера!

Напротив, Франция развивала в первой половине XIX века преимущественно (почти исключительно) оперную музыкальную культуру: чертами «оперности» пронизано даже инструментальное творчество великого французского симфониста Берлиоза.

Если бы исторический «антагонизм» музыкальных жанров имел безусловный, постоянный характер, то в условиях социалистического искусства пришлось бы отказаться от тех или иных из этих жанров, пришлось бы признать их «неполноценными» в пользу других «полноценных» жанров. На самом деле, антагонизм музыкальных жанров явился лишь результатом распространения мировоззренческого на жанровое — распространения не обязательного и отмирающего в условиях социалистической культуры.

Социалистическое мировоззрение открывает возможности использования всех жанров, как полноценных,

имеющих те или иные преимущества. При этом плодотворное влияние одних жанров на другие получает особенно широкие перспективы. Опера может и должна обогащать программную и непрограммную музыку. Но столь же закономерно обратное обогащение оперы творческими результатами программной и непрограммной музыки. Относительность границ между этими жанрами тут опять-таки выступает с полной очевидностью.

Самостоятельность жанра определяется не его абсолютной изолированностью, а мерой соотношения его с другими жанрами. Так, например, самодовлеющее развитие в опере симфонического начала неизбежно приводит к распаду синтетического оперного жанра и к подавлению оперно-драматического развития развитием собственно музыкальным. Но элементы симфонизма опере необходимы, если они не выпирают на первый план, а гармонически входят в состав синтетического целого.

Подобным же образом, чрезмерное внедрение тенденций оперного и программного мышления в «непрограммную» музыку лишает ее ценнейших возможностей максимальных образных обобщений. Однако воздействие оперы и программной музыки на музыку «непрограммную», вообще говоря, насущно необходимо, оно служит мощным источником обновления интонаций и форм последней.

В последовательно реалистическом искусстве делу реализма служат и максимальная конкретность оперы и максимальная обобщенность, абстрактность (в хорошем смысле этого слова) симфонии.

Особую проблему составляет роль музыки в кино — самом распространенном и популярном из искусств нашего времени.

Естественно, что возможность равноправия музыкальных и внемузыкальных компонентов в кино возрастает по сравнению с театром. Причина этого — несравненно большие технические возможности показа зрительных образов в кино по сравнению с театром. Техника кино обуславливает особую занимательность зрелища, и это, конечно, отвлекает внимание от музыки. Даже при экранизации опер кинорежиссер имеет возможность достаточно широко развивать зрелище, сопровождающее.



например, исполнение арии. Если же экранизируется не опера, но сценарий, лишь сопровождаемый музыкой (подобной музыке в драматических театрах), то возможность состязаться с аффективностью музыки при посредстве занимательного и динамического сюжета, изложенного зрительными образами, становится очень значительной. Тем не менее, и в фильмах музыка продолжает играть свою характерную и незаменимую роль могучего возбудителя эмоций. Активность и запоминаемость музыки может быть при этом очень большой, что доказывается, между прочим, судьбой многих песен из кинофильмов, которые достигают широкой популярности.

Чтобы лучше понять роль музыки в синтетических искусствах, следует затронуть многочисленные и разнообразные случаи роли музыки в восприятиях вообще.

Эмоциональность, аффективность музыки всегда оказывают свое типическое воздействие, но это воздействие, разумеется, может иметь разные формы и бесчисленные оттенки.

Общеизвестно, скажем, влияние музыки на восприятие природы. Порою, созерцая какой-нибудь реальный пейзаж, мы одновременно слышим музыку. Такое слушание очень активно (хотя и почти незаметно, вкрадчиво) сливается со зрительными впечатлениями и направляет их в ту или иную эмоциональную сферу. Залитый солнцем пейзаж становится как бы еще более солнечным под впечатлением одновременных звуков бодрой, жизнерадостной музыки; печальные, смутные дни осени кажутся нам еще более печальными, если, воспринимая их краски, мы слышим элегическую музыку. Возможна и борьба одних воздействий с другими. Так, сияющий день вдруг как бы меркнет от звуков тоскливой мелодии; и обратное — дождливые, холодные сумерки словно бы светлеют и теплеют, когда мы слышим музыку спокойно-сердечного, душевного склада.

Соответственно музыка влияет на всевозможные жизненные впечатления и лишь при особой напряженности их отступает на задний план (разумеется, музыку сильнее всего подавляют звуки, но, впрочем, и интенсивные впечатления других чувств могут частично или полностью притупить восприятие ее).

Музыка и живопись, музыка и скульптура... Как будто они не составляют в той или иной паре синте-

тического искусства. Но «озвучивание» картин и скульптур применяется часто — например, в фильмах, посвященных музейным экспозициям. И на экране кино, и особенно в натуре музыка способна образовывать с живописью и скульптурой поразительные гармонии — слитные, контрастные, а то и остро диссонирующие.

Каждый, замечавший, что созерцание картин или скульптур становится совершенно иным, смутно и интенсивно волнующим при одновременном слушании музыки, — никогда не забудет этих своеобразных впечатлений. Да, впрочем, практика дозвукового кино систематически пользовалась таким свободным сочетанием музыкальных и зрительных впечатлений (при сопровождении фильма игрой солиста или ансамбля). Конечно, в подобных сопровождениях было много ремесленного и случайного, но самую потребность в них следует признать глубоко показательной: эта потребность свидетельствовала о жажде эмоционального лона зрительных впечатлений, того лона, которое приносилось музыкой.

Вспомним, далее, еще раз известные сопоставления музыки с архитектурой и сказанное нами об условности, нарочитости подобных сопоставлений. Каков же характер одновременных впечатлений от музыки и архитектуры?

Такие впечатления существенно отличаются от впечатлений пары музыка — живопись и пары музыка — скульптура. В указанных двух парах эмоциональное лонно, создаваемое музыкой, служит словно бы пьедесталом для отчетливой образности картины или изваяния. Напротив, в случае сочетания музыки с архитектурой смутное начало одного склада сливается со смутным началом другого склада. Предметного прояснения образов при этом не возникает. Тем не менее, сочетание впечатлений музыки и архитектуры может оказаться потрясающим (таково, например, впечатление от звуков органа в готических храмах). Архитектурные образы, пронизанные музыкой, оживают, словно приходят в движение, но не утрачивают своей смутности, а лишь усиливают ее. Эмоциональные впечатления способны при этом достигать силы, которую, кстати сказать, превосходили учитывали служители религии и религиозного искусства. Так, скажем, заложенная в архитектурных образах готической идея стремления к небу получает могущественное



подкрепление и усиление в соответственных музыкальных образах. Напротив, опереточный танец, сыгранный в величавом соборе, способен разрушить впечатление от его архитектуры.

Все это частные примеры. А вот еще один. Энергичный марш (хотя бы относящийся к нашему времени) как бы динамизирует стройные и гармоничные образы архитектурных колоннад, традиции которых уходят в глубокое прошлое гражданственности Древней Греции и Рима. Тогда портики будто бы уподобляются движущейся толпе.

Говоря о сочетаниях музыки и литературы, мы уже останавливались на программной музыке.

Но существует и род целиком реального восприятия литературных и музыкальных образов. Это — мелодекламация. Программная музыка представляет собой как бы первую ступень к синтезу искусств (музыки и литературы). Мелодекламация (если она создана писателем или композитором специально) — уже пример художественного синтеза. Такова, например, мелодекламация «Берглиот» Э. Грига, где музыка последовательно и чутко выражает движение образов текста, выполняя свою типическую роль эмоционально-образного насыщения драматургических ситуаций.

Однако весьма многочисленны случаи, когда мелодекламация оказывается результатом сочетания текста и музыки, независимых друг от друга. Хотя в таких случаях слияние синтетического склада и может возникнуть — при удачном подборе, выявляющем родственность литературного и музыкального произведений, но мелодекламация становится скорее явлением восприятия, чем синтеза искусств.

Чистое восприятие имеет место, когда чтение или слушание литературного произведения сопровождается слушанием случайно звучащей одновременно какой-либо музыки (такие обстоятельства возникают в жизни нередко — особенно теперь, когда быт насыщен звуками радиопередач). И вот несомненно, что такого вида восприятия равно подтверждают не раз отмечавшиеся нами выше качества музыкальных образов. Как бы мы ни были, например, увлечены чтением захватившего нас романа, очень трудно выключить из сферы внимания одновременно звучащую музыку. Обычно она не мешает

чтению (так как обращается к другой области восприятия), но неприметно вкрадывается и начинает сильно влиять на эмоциональный тон наших литературных впечатлений, то сливаясь, то контрастируя с ними и придавая воспринимаемым нами литературным образам ту неожиданную (порою и парадоксальную) жизнь, которой они без данной музыки не имели.

Итак, различные случаи жизненных и художественных восприятий, происходящих с участием музыки, неизменно оттеняют типические качества, свойства и особенности музыкального искусства.

## 5.

Взглянем теперь на этапы формирования, конкретизации художественной идеи (или, другими словами, идейно-художественного замысла) в музыке. Такая идея, такой замысел лежат еще вне музыки, находятся в области целостного сознания, целостного переживания человека. Музыкант в данном плане мыслит и чувствует, как все люди. Но, вместе с тем, музыкант отличен от немusикантов способностью и умением находить для целостного, всеобщего частные, специфические формы воплощения. В творческой деятельности музыканта все претворяется в музыку.

Особенности и порядок этапов этого процесса претворения могут быть очень различными. Но так или иначе процесс конкретизации художественной идеи в музыке подчинен трем основным началам.

Первое из них — отбор интонаций. В каждой сфере реальных звучаний имеются интонации существенные и несущественные, более отчетливые (в образном смысле) и менее отчетливые, устойчивые и скоропреходящие, вымирающие и нарождающиеся и т. д. Композитор может, сознательно или бессознательно, обходить не нравящиеся ему, хотя бы и типические интонации, может выпячивать несущественные, мимолетные, безобразные интонации, может цепляться за отмирающие интонации или претворять пусть широко распространенные, но уже недолговечные интонации. И, напротив, он способен силой реалистического таланта схватывать, воплощать наиболее существенные, долговечные, но, вместе с тем, новые, еще слабо распространенные, нарождающиеся интонации. Все сказанное относится к самым различным кругам инто-



наций — интонациям человеческого голоса, быта и природы.

Второе начало — логическое осмысление интонаций, возникновение музыкальной формы, в закономерностях которой, как и в отборе интонаций, выступает мировоззрение композитора. «Фигуры» музыкальной логики, логические построения лада и формы отражают ту или иную оценку композитором явлений и процессов действительности. Подобно интонациям, логика музыкального произведения может быть стройной или нестройной, глубокой или поверхностной, конкретной или абстрактной, отражающей устоявшиеся нормы или живые тенденции развития.

Третье и последнее начало конкретизации музыкальной идеи — становление музыкального образа, в котором единство музыкальной интонации и музыкальной логики дополняется совокупностью факторов, выходящих за пределы музыки как таковой.

Как в музыкальной интонации, как в музыкальной логике, так и в музыкальном образе дают себя знать те или иные тенденции мировоззрения, творческого метода и т. п.

В реальном процессе творчества, повторяем, отнюдь нет обязательности такого чередования трех указанных нами начал — этапов. Мы выделили их теоретически с целью показать неизбежные конструктивные звенья процесса. Реальное творчество обычно идет сразу по путям трех этапов, а первичным стимулом отдельных звеньев творческого процесса может служить не обязательно интонация как таковая. Опять-таки следует принимать во внимание роль традиций, исторического музыкального опыта в сознании музыканта, роль художественного воображения в его сложных связях с сознательным заданием и т. п. Надо, в особенности, учитывать характер творческого метода композитора, склонного к содержательным, жизненным или, напротив, к формальным, нейтральным интонациям, к эмоционально впечатляющей музыке или к набору музыкальных звуков.

И все же анализ этапов становления музыкального образа необходим, поскольку он дает нам возможность понять различные пути к целому.

Конечная многосторонность, богатство музыкального образа определяются, в первую очередь, многосторон-

ностью и богатством его интонационно-логического состава. Ведь, несмотря на то, что световые впечатления универсальны, а звуковые нет, — музыкальный образ получает при мало-мальски сложной фактуре возможность быть многосторонним, многосоставным. Аналитическая способность слуха позволяет нам различать в музыкальном образе (как и в самой действительности) несколько компонентов, звукописующих, скажем, героя (героев) на фоне пейзажа.

Но чисто музыкальная многосторонность музыкального образа чрезвычайно расширяется за счет содержащихся в нем ассоциаций и, далее, за счет внемузыкальных компонентов слова, литературы и т. д.

Возьмем в качестве простого примера фортепианный ноктюрн Грига *C-dur* (op. 54, № 4).

В интонационном фонде этого ноктюрна мы найдем ряд характерных элементов: выразительные интонации, близко напоминающие человеческий голос, — в начале (верхний голос правой руки), тремоло и трели, похожие на звуки птичьего «пения» (такты 15—16 и др.), шелесты-журчания (с *Più mosso*), размеренный звуковой фон (синкопированные фигуры аккордов аккомпанемента на протяжении всего ноктюрна) и т. д.

Изучая логическое построение музыки ноктюрна, мы обращаем внимание на особенности его лада, мелодического, гармонического, ритмического, тембрового развития и т. д., и т. п. В конце концов, мы понимаем сущность формы данного ноктюрна со всех ее сторон. Другими словами, мы понимаем, как, какими путями развиваются, сопоставляются, противопоставляются, борются, сочетаются, нарастают, убывают и т. д., и т. п. интонации ноктюрна.

Если бы у пьесы не было названия «Ноктюрн», мы должны были бы воспринимать его музыкальные образы без помощи слова. При этих условиях мы бы, вероятно, хорошо поняли лирический характер интонаций человеческого голоса (в начале пьесы), поняли бы и подражание птичьим тремоло и трелям. Сущность же шелестов-журчаний (*Più mosso*) осталась бы нам, вероятно, менее ясной. В целом мы бы уловили общий сдержанный, затаенный характер пьесы и, возможно, даже догадались бы, что это ноктюрн.

Когда же мы знаем авторское заглавие «Ноктюрн»,



музыкальные образы пьесы в нашем понимании сразу значительно конкретизируются. В памяти является множество ассоциаций, связанных с представлением ночных сцен, ночной природы, любви и т. д. Теперь мы особенно естественно улавливаем в лирической мелодии начала пьесы интонации голоса, просящего и объясняющегося, а в птичьих звуках узнаем соловья. Что касается шестов-журчаний (*Piu mosso*), то теперь легко представить их как поэтическую звучность набежавшего и улетевшего ночного ветерка. А размеренный звуковой фон оказывается отображением монотонных звучаний ночи.

Так складывается в нашем восприятии целостный музыкальный образ «Ноктюрна» Грига или совокупность его музыкальных образов<sup>1</sup>. А если бы мы обладали не только названием «Ноктюрн», но и программой пьесы, конкретизация пошла бы еще дальше. Разумеется (это следует вновь подчеркнуть), конкретизация любого музыкального образа может протекать успешно лишь тогда, когда объективный характер интонаций и логики их развития соответствуют названию или программе<sup>2</sup>.

Итак, музыкальный образ — высшая форма выражения художественной идейности музыкального мышления. Но для того чтобы понять сущность, специфические возможности идейности в музыке, следует вновь отвлечься в музыкальном образе чисто музыкальное от внемusicalного. Так, например, идейное содержание романса определяется синтезом музыки и слова, но идейное содержание музыки романса надо анализировать в отвлечении

<sup>1</sup> Порою спорят о границах музыкального образа, о том, сколько образов в данной пьесе и т. д., и т. п. Но это зачастую спор схоластический, поскольку понятие художественного образа растяжимо, оно может быть более или менее вместительным. Ведь, к примеру, можно говорить и об образе любовной сцены и об образах отдельных ее героев, об образе пейзажа в целом и об образах составляющих пейзаж элементов. Более сложные по составу образы представляют совокупность более простых образов, иногда мирно сосуществующих, иногда противоборствующих.

<sup>2</sup> Естествен вопрос — насколько обязательна та или иная словесная трактовка музыки? Ясно, что совершенно однозначная трактовка невозможна, как невозможна она и в жизни, в оценке жизненных явлений. А степень приближения к однозначности обуславливается как рельефностью образов композитора, так и проницательностью слушателя. Напомним, вдобавок, вновь об особенностях слуховых восприятий, об их разрозненности и, вследствие этого, «неопределенности».

чении (конечно, не в отрыве!) от словесного текста. Только при таком условии мы поймем, соответствует ли музыка тексту или противоречит ему.

Постигнуть идейность музыкального в музыке особенно важно потому, что существовали и существуют «теории», пытающиеся свести идейное содержание музыки к словесному «придатку» музыкального произведения (в виде текстов, пояснений, заглавий и т. д.).

Тенденции и оттенки этих теорий различны. Одни из них вообще отрицают содержание музыки, другие сводят его к якобы находящейся вне идей эмоциональности и т. п. Став на точку (или точки) зрения подобной теории, мы должны были бы логически прийти к отрицанию музыки как искусства. На деле музыка в силу своей выразительности и в меру своей изобразительности идейна. Она воплощает идеи и способна воздействовать на идейную жизнь человека, формировать ее.

В данном смысле можно, конечно, говорить и об обостренной форме выражения идейности — о партийности применительно к музыке как таковой (отвлекаясь от словесного текста или заглавий музыкальных произведений).

В первой части данной работы мы уже цитировали ленинское определение партийности, согласно которому партийность обязывает «при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»<sup>1</sup>.

Было бы, разумеется, неправильным пытаться найти в музыке черты партийности, тождественные аналогичным чертам литературы или даже живописи. Литература пользуется системой понятий, живопись — системой универсальных световых образов. Ни то, ни другое не свойственно музыке. Но, тем не менее, нельзя отрицать, что при посредстве своих интонаций и при посредстве своей логики музыка способна через образ влиять на идейную жизнь человека.

После всего сказанного выше ясно, что реализм в музыке, конечно, определяется не только отбором интонаций, но и их логическим обобщением, типизацией.

Типизация в музыке не отличается принципиально от типизации в других искусствах. По интона-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 419.



ционной линии типизация предполагает выбор как наиболее распространенного, так и наиболее характерного, отражающего и господствующее и нарождающееся. По логической линии типизация предполагает такое построение разделов формы, при котором движение интонаций, их сопоставление и противопоставление, борьба, развитие становятся максимально отчетливыми, наглядными, выпуклыми, наиболее правдиво выражающими развитие противоречий действительности, ее конфликтов и т. д.

Очевидно далее, что социалистический реализм в музыке не отличается принципиально от социалистического реализма в других искусствах. Как социалистический реализм вообще, так и социалистический реализм в музыке предполагает отражение жизни в ее сознательном революционном развитии, в ее планомерном движении вперед. Сознательность и планомерность концепции развития-движения, ясность и определенность целей — отличительные качества именно социалистического реализма (поскольку развитие и движение вообще отображаются и другими видами реализма).

Это значит, во-первых, что социалистический реализм требует целеустремленного отбора максимально жизненных, обладающих плодотворным будущим интонаций (что можно назвать методом интонационного «прогноза»).

Но, во-вторых, подобные интонации могут получить полноценное воплощение лишь при посредстве переловой музыкальной логики, обобщающей с позиций материалистического и диалектического мировоззрения понимание форм и процессов жизни.

И, наконец, в-третьих, социалистический реализм в музыке, конечно, стремится к особой широте и масштабности, к идейной вместимости музыкального образа, рождающегося путем всестороннего, сознательного обогащения музыкального внемузыкальным.

Но и первое, и второе, и третье с разных сторон оттеняют главное, определяющее качество социалистического реализма — его намерение и способность уверенно руководить преобразованием действительности, предвидя ход этого преобразования.

То, что мы говорили в первой части данной работы о

народности, доходчивости и национальности искусства вообще, относится в полной мере к музыкальному искусству.

Народность музыки, безусловно, не может быть сведена к народности музыкальных интонаций. Демократизм требует доступности и музыкальной логики, музыкальных форм. Именно поэтому проблема действительной народности (а следовательно, и доходчивости)<sup>1</sup> музыки может быть решена, как и другие эстетические проблемы, лишь социальными средствами, то есть всесторонним развитием социалистической культуры и ликвидацией противоположности между массой и композиторами — не только за счет приближения композиторов к массе, но и за счет подъема культуры широчайших масс до уровня полноценного восприятия и критического понимания профессиональной музыки, за счет расцвета массового музыкального творчества.

В условиях классового общества народность музыки, конечно, не могла получить полного развития. Тем не менее, великие композиторы-демократы всегда понимали принципиальное единство народного и профессионального в искусстве, понимали, что художественное музыкальное творчество имеет народные истоки и что оно должно возвращаться к народу. Знаменитое положение Глинки, согласно которому создает музыку народ, а композиторы ее только записывают и аранжируют<sup>2</sup>, не должно, конечно, пониматься примитивно, как умаление высшей художественной культуры, как принижение роли музыкального профессионализма. Разумеется, на деле композиторы не только записывают и аранжируют. Но суть в том, что заостренная, гиперболизированная формулировка Глинки правильно указывала на народные основы музыкального искусства.

Композиторы-классики стремились к народности, как основе музыкального мышления, и к доходчивости, как к единственному средству воздействовать музыкой

<sup>1</sup> Поскольку доходчивость музыки всегда основывается на данных массового (интонационного и логического) слухового опыта.

<sup>2</sup> А. Н. Серов. Критические статьи, т. III, СПб., 1895, стр. 1264 и 1392.



на массы людей. Они достигли в этом своем стремлении очень многого, хотя социальная структура прежнего общества неизменно ставила на их пути те или иные непреодолимые до конца препятствия. Ныне действительно, полное и совершенное осуществление народности и доходчивости музыки рисуется нам на основе реального равенства в распределении и усвоении культурных благ, — как один из многих величайших результатов коммунистического общества.

Как и во всех областях человеческой деятельности, категория национальности в музыке является категорией исторически преходящей. Тем не менее, ее роль была с момента возникновения буржуазных наций и остается теперь, в условиях развития социалистических наций, первостепенно важной.

Космополитические взгляды на музыку, как на искусство якобы внациональное, — ошибочны и полностью опровергаются фактами. Музыкальное мышление столь же национально, как и мышление поэтическое или живописное. Правда, музыка, в отличие от литературы, не пользуется национальным языком. Именно этот факт обычно служил наивным доводом в защиту мнимой внациональности музыки. Однако, как мы уже отмечали, национальность литературы не исчерпывается языком, но лежит в сущности литературных образов.

Что касается музыки, то национальна, прежде всего, музыкальная интонация, отражающая средствами мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики, агогики своеобразие национальных речевых интонаций и своеобразие интонационного склада национальной жизни в целом. Так, скажем, русская речь, а равно и весь интонационный склад русской жизни, русского общественно- и частного быта нашли свое выражение в интонационном строе русской музыки и русского музыкального исполнительства.

Но столь же национальна и музыкальная логика, отражающая национальное своеобразие музыкального мышления, которое в конечном счете определяется своеобразием исторического пути и социального строя данной нации. Такова национальная самобытность ладовой логики, ритмической периодичности (существуют,

как известно, типичные национальные ритмы, ритмо-периоды и т. д.) музыкальных форм.

Наконец, национален музыкальный образ во всей сложной совокупности своих музыкальных и внемузыкальных факторов.

Именно национальное своеобразие музыки открывает ей дорогу к интернациональному признанию и значению — конечно, лишь при том условии, если национальное искусство не замыкается в узкие рамки, но широко воспринимает и претворяет творческий опыт других наций, достижения мировой художественной культуры. Почему это так — объяснить нетрудно... Национальное своеобразие есть частное проявление оригинальности, которая, как всякая оригинальность, высоко ценится. Но, вместе с тем, любая оригинальность ценна лишь постольку, поскольку она вырастает на почве общепонятной и общедоступной, выступает как относительная оригинальность. Напротив, оригинальность абсолютная, не связываясь с общим, замыкает круг своего воздействия и не имеет выхода за его пределы.

## 6.

Высшая категория музыкального образа дает возможность вернуться к вопросу о сравнительной ценности музыки рядом с другими искусствами. Но при определении этой сравнительной ценности необходимо опять-таки отвлекаться от синтетических форм музыки, дабы не подпасть ошибочной подмене музыкального словесным или сценическим.

Основа слабых сторон музыки — в слабых сторонах слуховых восприятий, отражающих разрозненность звуковых явлений на земле. Мы видели выше, что отнюдь нельзя отрицать известной определенности и известной предметности слуховых, а следовательно, и музыкальных образов. Целый ряд предметов может быть передан и действительно передается музыкой с достаточной отчетливостью. Тем не менее, предметность музыки, конечно, чрезвычайно уступает предметности живописи или скульптуры и бесконечно уступает понятийной предметности литературы.

Соответственным образом ограничено и познавательное значение музыки. Отсюда — как трудность



анализа музыкальных образов, так и известная скудность их воздействия на сферу человеческого мышления. Музыка дает гораздо меньше пищи для ума, чем те же живопись, скульптура и, особенно, литература. То, что музыкальная логика чрезвычайно развита и многообразна, нисколько не противоречит этому факту, поскольку любая сложность логических построений не искупает разрозненности чувственной основы, ограничивающей предметность. Говоря иными словами, сколько бы умственных усилий ни употребил композитор при сочинении музыки, музыкальный слушатель всегда будет больше ощущать и переживать, чем рассуждать, сопоставлять, думать и т. д. И это — именно благодаря тому, что предметное содержание музыки во многом неясно и во многом очень ограничено.

На картине можно изобразить десятки и сотни предметов. «Вместимость» (предметная) музыкального произведения, даже крупного, обычно гораздо более скромна. Правда, как уже говорилось, нельзя отрицать, что музыка допускает детализацию, предметное расчленение, что музыкальные образы многосторонни, многосоставны, многоплановы (давая, например, сочетание пейзажа или жанра с воплощением главного действующего лица или действующих лиц). Но все это — в сравнительно узких границах. Тем менее способна музыка вместить богатейшую понятийную предметность литературы. Показательно в данном плане сопоставить быстроту, насыщенность действия в драме и замедленность, тугоподвижность действия в опере.

Естественно, что музыка обладает, в плане предметности образов, сравнительно очень незначительными пропагандистскими возможностями. Недаром идеологи больших освободительных движений всегда преимущественно обращались к силам литературы и живописи, но не к силам музыки<sup>1</sup>. Поэтому, кстати сказать, музыкальная эстетика оказалась наиболее отсталой, наименее разработанной самыми прогрессивными мыслителями прошлого.

Видя ограниченность познавательного значения музыки, не следует, однако, его недооценивать.

<sup>1</sup> Речь не идет о революционных песнях, в которых музыка сочетается со словом.

Музыка помогает нам познать все, связанное как с характером реальных интонаций (национальные, социальные, возрастные различия людей, различия их эмоционального склада, а равно и интонационные приметы природы, быта), так и с формами развития процессов жизни (усиления, ослабления, приближения, удаления, ускорения, замедления, контрастирования, борьбы и т. д.).

Познавательное значение музыки как таковой определяется в целом тем, что она помогает лучше слышать жизнь, звуковые проявления жизни. Но через слух, при посредстве ассоциаций, человеческое сознание познает и невзвуковые, внеслуховые стороны жизни, что расширяет возможности музыки.

И далее — у музыки имеется ряд сильных и незаменимых сторон, придающих ей особую мощь воздействия.

Сильнейшие стороны музыки коренятся в сильнейших сторонах аффективности слуховых восприятий, обусловленной выразительным характером звуковых явлений на земле.

Музыка — наиболее аффективное из искусств, способное сильнее всех остальных искусств действовать на эмоциональную сферу человека. Эту сторону музыки, как мы видели, хорошо понимали еще романтики, которые, однако, ложно абсолютизировали ее, сводя музыку к чувствам. Присоединяясь к другим искусствам, музыка (даже при отсутствии преднамеренного единства) чрезвычайно увеличивает их эмоциональное воздействие.

Соответственная сила музыки выступает и в самой жизни, что доказывается хотя бы огромной эмоциональной ролью маршей. Как раз в эмоциональном плане музыка получает исключительную действенность (в частности, пропагандистскую). Поэтому-то, в частности, В. И. Ленин так ценил музыкальное искусство. С музыкой полнее жить и легче умирать — этот факт общеизвестен и весьма знаменателен.

Кроме того, весьма сильной стороной музыки является ее способность воплощать движение, изменение. Эту способность музыки замечали даже формалисты, которые, впрочем, делали совершенно порочный



вывод о том, что музыка якобы передает лишь движение вообще, вне зависимости от его содержания.

Нельзя, конечно, утверждать, что музыка не способна передавать состояния. Образы состояний (включая и состояние покоя) в музыкальных произведениях весьма многочисленны. Однако несомненно, что в музыке (в отличие, скажем, от живописи) покой носит относительный, а движение абсолютный характер. Это беспокойство музыки, опять-таки способствующее ее выразительности, ее аффективности, хорошо было выражено еще Н. В. Гоголем (в статье «Скульптура, живопись и музыка», 1831). «Как сравнить вас между собою, — писал Гоголь, — три прекрасные царицы мира? Чувственная, пленительная скульптура внушает наслаждение, живопись — тихий восторг и мечтание, музыка — страсть и смятение души. Рассматривая мраморное произведение скульптуры, дух невольно погружается в упоение; рассматривая произведение живописи, он превращается в созерцание; слыша музыку — в болезненный вопль, как бы душою овладело только одно желание вырваться из тела».

Естественно, что именно музыка способна с непревзойденной силой выражать эмоциональное напряжение как личных страстей, так и больших общественных событий, социальных потрясений. Поэтому музыка совершенно незаменима во всех случаях, когда требуется создать эмоциональный подъем, или, напротив, эмоциональную депрессию без акцентирования идейно-сюжетного содержания этого подъема или депрессии. Повторяем, музыка отнюдь не безыдейна, но идейность ее не обладает предметной отчетливостью живописи или скульптуры.

Сильные стороны музыки, таким образом, заключены в ее эмоциональной действенности. Давнишняя вера в облагораживающую силу музыки (со времен античных учений о музыкальном этосе) основывается на чрезвычайной способности музыки потрясать человеческую душу, возбуждать ее к непосредственной эмоциональной деятельности, освобождать от наносного сора предвзятых мнений, сухих предписаний рассудка и т. д.

Зато и отсутствие эмоций заметнее всего в музыке. Музыка, бедная самыми лучшими своими качествами,

то есть эмоциональным содержанием, неизмеримо более тягостна и несносна, чем сухая рационалистическая живопись или скульптура. Поэтому и формализм в музыке — особенно отталкивающий вид формализма.

Чрезвычайно важна проблема воспитательных ресурсов и воспитательного значения музыки. В данном плане бесполезно опять-таки сопоставить музыку с другими искусствами.

Воспитательное значение литературы общеизвестно и общепонятно: литература воздействует не только всесторонней совокупностью образов, пользующихся опытом всех чувств, но и дидактически — поучая и наставляя прямыми указаниями на добро и зло, добродетель и порок. Живопись имеет в своем распоряжении наглядность универсальных зрительных образов (направленных вдобавок дидактикой заглавий — как, например, на картинах Ж. Грёза или П. Федотова). Ну, а музыка?

Думая о смутной предметности музыкальных образов, мы можем, естественно, прийти к сомнению в возможности музыки оказывать воспитательное (и особенно благотворное воспитательное) воздействие. Подобное сомнение не раз высказывали люди различных идейных и эстетических взглядов. Так, скажем, и Д. Писарев (в статье «Посмотрим!») и Л. Толстой (в «Крейцеровой сонате»), в сущности, подвергли жестокому сомнению воспитательный смысл великой музыки Бетховена.

Следует убежденно отвергнуть подобные сомнения. Музыка обладает большими воспитательными возможностями, но только они вовсе далеки от дидактики. Совершенно бесполезно искать в музыке моральные поучения. Главная сила музыки — в воспитании эмоций. Чтобы понять сущность этой силы, следует обратиться к главнейшему прототипу музыки — интонациям человеческой речи. При мало-мальски внимательном размышлении мы поймем, что речь воспитывает не только выраженными в ней понятиями, изложенными идеями, но и самим своим тоном. Так, человек, крикливо и раздраженно убеждающий других быть мягкими, спокойными и снисходительными, вряд ли достигнет своей цели. Речь о необходимости мягкости и снисхо-



дительности будет гораздо более убедительной, если она сама прозвучит мягко и гармонично.

Напротив — призыв к героическим действиям гораздо больше увлечет и взволнует, если он будет выражен в тоне героического, сильного пафоса. Более того — самый героический по смыслу слов призыв, если он выражен тоном вялым, инертным или нервозным, может вовсе не произвести должного впечатления.

И тут — основы воздействия музыки. Музыка не передает смысла речи, но она в гораздо более могущественной степени, чем речь, способна передавать тон речевых интонаций. В данном плане с музыкой ничто не может сравниться.

Едва ли не бесспорно, что воспитание эмоций (а следовательно, воспитание как этическое, так и эстетическое) при посредстве тона их составляет важную отрасль воспитания вообще.

Многие, вероятно, скажут — этого мало. Разумеется, мало, если этим ограничиваться. Можно при посредстве литературы (а шире — при посредстве слова вообще) воспитывать в человеке высокие моральные качества, передовые воззрения и т. д., и т. п. Все это — не дело музыки, и музыка как таковая не может научить человека честности, политической прогрессивности или научности мировоззрения. Но музыка добавляет в воспитание людей нечто такое, что нельзя заменить ничем. Поразительно меткой следует признать французскую поговорку: «Тон создает музыку». Не забудем, что эта поговорка обращена вовсе не к музыке, но к речи и имеет в виду то обстоятельство, что слова приметно меняют свое значение в зависимости от тона, каким они произнесены.

Этот тон — повторяем — составляет могущество музыки. И ясно, что при посредстве столь подвластного ей тона музыка может воспитывать в людях не идеи, но эмоции героизма, энергии, силы, нежности, ласковости, стойкости — она может, выражаясь и фигурально и буквально, задавать тон всей эмоциональной сфере человека. Это вовсе не мало, но, напротив, много, и масштабы такого воздействия музыки рисуют нам в истинном свете ее могущество.

Классическая музыка выполняла и продолжает выполнять подобную функцию облагораживания эмоций

человека, придания им пластичности и гармоничности.

Музыка упадочная и даже частично затронутая кризисом сознания — при лучших намерениях ее авторов выразить прогрессивные идеи — уже не в силах давать подлинно высокие и прекрасные образцы эмоционального тона. Бессильная заменить литературу или живопись в дидактичности или наглядности, она вместе с тем не выполняет основной воспитательной задачи — воспитания благородного и гармоничного тона эмоций.

## 7.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что музыка, при всем ее своеобразии, обладает качествами, началами, факторами, движущими силами, принципами искусства вообще, которые мы затронули в первой части этих очерков.

Музыке присущи идейность и образность, изобразительность и выразительность, чувственное и идеализованное. Музыка очеловечивает отражаемый ею мир, претворяя в единстве объективного и субъективного реальные основы и законы правды и красоты. Она пользуется рядом условностей, стоит и ниже и выше материальной действительности (не только опираясь, но и влияя на нее). Музыка развивается на основе социальных производственных отношений, но обладает относительной самостоятельностью. В музыкальном искусстве сочетаются черты классового и общечеловеческого, национального и интернационального, она способна воплощать народность и партийность. Музыка долговечна в своих лучших произведениях, так как шагает из прошлого в будущее правдой и красотой выражаемых ею идеалов.

Но она же подвержена порокам искусства для искусства, формализма, декадентства, лженоваторства, она же выказывает, как и другие искусства, глубокий упадок в процессе разложения и загнивания капиталистического строя.

Советская музыкальная эстетика (как и советская эстетика вообще) ставит перед собой не только теоретические, но и, прежде всего, практические задачи.



Общеизвестно, что советская музыка находится только в начале своего подлинного развития, но достижения ее надо признать уже значительными и практически обосновывающими важные выводы.

Именно в советской музыке впервые были окончательно разрушены ложные идеалистические взгляды, утверждавшие «внереальность» музыкального искусства; именно советская музыка окончательно доказала, что музыкальное искусство может и должно существовать всем факторам развития человеческого общества наряду с другими искусствами, может и должно быть содержательным, идейным, активно вторгающимся в жизнь общества.

Творческие идеалы советской музыки решительно противостоят нарастающему распаду музыкального искусства в условиях современного буржуазного общества. Явления этого распада, неуклонно ведущего к разрушению музыкальной интонации и музыкальной логики, музыкальной темы, музыкального образа, широко известны. Они запечатлены в теории и практике некоторых направлений современного буржуазного искусства (додекафония, алеаторика, сонаристика, «конкретная» и электронная музыка).

Оценка всех этих течений и школ отнюдь не входит в задачу наших очерков. Необходимо, однако, твердо помнить, что только непримиримая борьба со всеми видами буржуазной идеологии, буржуазной эстетики в музыке может обеспечить неуклонное движение нашего музыкального искусства по пути прогресса.

Перед советской музыкой стоят еще многие проблемы, которые являются одновременно и проблемами советской музыкальной эстетики.

Диалектико-материалистическая теория происхождения и развития музыкального мышления, а равно и диалектико-материалистическая теория музыкального творчества и музыкального восприятия пока не разработаны. Отставание их от нужд творческой практики — серьезное препятствие на пути дальнейшего плодотворного развития советской музыки.

Время не ждет, и потребность в преодолении всевозможных препятствий неуклонно возрастает. Советские композиторы, конечно, не могут довольствоваться творческой интуицией, они нуждаются в созна-

тельной, всесторонне продуманной эстетической организации своего творчества.

Вместе с тем, в наши дни стремления к целостному коммунистическому восприятию мира, к целостному познанию и целостной деятельности, — судьбы музыкальной эстетики менее всего могут считаться привилегией и уделом одних только музыкантов-специалистов. Эти судьбы — в руках всего советского народа, в руках всех тех, кому близко и дорого великое, могущественное искусство музыки.

Ленинград, 1970, ноябрь.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<i>Часть I. Некоторые общие вопросы эстетики</i> . . . . .	5
<i>Часть II. Разделение искусств</i> . . . . .	68
<i>Часть III. Основные тенденции домарксистской музыкальной эстетики в трактовке вопроса о сущности музыки</i> . . . . .	110
<i>Часть IV. Специфические основы музыки как искусства. Музыкальная интонация</i> . . . . .	141
<i>Часть V. Логика и форма музыки</i> . . . . .	183
<i>Часть VI. Становление музыкального образа</i> . . . . .	213

Индекс 9-1-2

**Кремлев Юлий Анатольевич**

### ОЧЕРКИ ПО ЭСТЕТИКЕ МУЗЫКИ

Редакторы Т. Соколова, А. Гапич  
Художник Л. Ларский Худож. ред. В. Антипов  
Техн. ред. Л. Курасова Корректор Э. Юровская  
Подп. к печ. 17/VII 1972 г. А-03307 Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Печ. л. 8,5 (Условные 14,28) Уч.-изд. л. 14  
Тираж 10 000 экз. Изд. № 2380 Т. п. 72 г., № 475

Зак. 728 Цена 71 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «~~Музыка~~ композитор».  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.  
Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров ~~Москва~~  
Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



71 к.